

UM CAMINHO PELAS SOMBRAS: INDÍCIOS DE UMA CENA CONTEMPORÂNEA EM *MATA TEU PAI* E *DELÍRIOS, SOMBRAS DO INCONSCIENTE*

Daidrê Thomas de Amorim¹

Suzana Morelo Vergara Martins Costa²

Welerson Freitas Filho³

Resumo: No contexto de pandemia da Covid-19 e isolamento social do ano de 2020, um grande número de experiências das artes da cena – adaptadas ou não – foram compartilhadas por meios digitais. Em algumas destas obras vislumbram-se indícios que apontam para uma possível cena contemporânea, entendendo o contemporâneo não como uma modalidade estética definida e seletiva, mas como práticas que tendem a romper com um ambiente de homogeneidade e de certezas. Neste texto, analisam-se dois espetáculos compartilhados em plataformas digitais durante a pandemia: *Delírios: sombras do inconsciente* da Cia. *Quase Cinema* e *Mata teu Pai* com dramaturgia de Grace Passô e atuação de Debora Lamm, a fim de refletir sobre possíveis caminhos da cena contemporânea e sobre seu diálogo com a noção de acontecimento e com uma certa ideia de sombra.

Palavras-chave: Cena; Contemporâneo; Sombras; Covid-19; Acontecimento.

A PATH BY THE SHADOWS FROM CONTEMPORARY SCENE IN *MATAMEU PAI* AND *DELÍRIOS, SOMBRAS DO INCONSCIENTE*

Abstract: In the context of the Covid-19 pandemic and the social isolation of the year 2020, numerous performing arts experiences – adapted or not – were shared through digital means. In some of these works, some signs point to a possible contemporary scene, understanding the contemporary not as a defined and selective aesthetic modality, but as practices that tend to break with an environment of homogeneity and certainty. In this text, two spectacles shared on digital platforms during the pandemic are analyzed: *Delírios, sombras do inconsciente* of Cia. *Quase Cinema* and *Mata teu Pai* with dramaturgy by Grace Passô and performance by Debora Lamm, to reflect on possible paths of the contemporary scene and its dialogue with the notion of event and with a certain idea of shadow.

Keywords: Scene; Contemporary; Shadow; Covid-19; Event.

Introdução

Este artigo surge a partir de experiências de atuação em fazeres cênicos que foram adaptados para o contexto da pandemia do Covid-19 no ano de 2020. Experiências que, em respeito à saúde coletiva e prezando pelo fim do contágio do vírus e da pandemia, foram adaptadas para serem compartilhadas em plataformas digitais. Dentre as muitas experiências

¹ Atriz, graduada em Bacharelado em Teatro – Interpretação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB) e em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – UNIRIO.

² Atriz integrante do grupo de teatro O Bando do Centro Cultural Casa Vermelha – Florianópolis – SC. Graduada em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade de Santa Catarina.

³ Ator e Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) - UDESC.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA & VARIA

cênicas realizadas pelas artistas brasileiras, está o espetáculo *Delírios: sombras do inconsciente*⁴ da Cia. *Quase Cinema*⁵ – originalmente concebido para acontecer pelas ruas da cidade. Para a abertura da sétima edição do FIS (Festival Internacional de Teatro de Sombras) o espetáculo foi gravado e exibido na versão online do Festival. Além de *Delírios*, há, ainda, o monólogo *Mata teu Pai*, de dramaturgia de Grace Passô e atuação da atriz Debora Lamm, também adaptado para uma versão online⁶ e exibido no *#EmcasacomSesc*⁷.

Busca-se aqui refletir sobre como estes trabalhos apontam para uma possibilidade de se pensar a cena contemporânea, entendendo o contemporâneo não como uma modalidade estética definida e seletiva na qual estão inseridas manifestações e ideias consideradas exemplares do que existe de mais moderno no momento presente, mas sim como práticas que tendem a romper com um ambiente de homogeneidade e de certezas, que tendem a buscar possibilidades que não estão no foco, mas à margem dele; o contemporâneo como um possível diálogo com as sombras e com as margens do social, trazendo à cena novas potências de vida e novos afetos; o contemporâneo como “aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63); o contemporâneo como uma forma de resistir a um dos grandes acontecimentos do século XXI, a pandemia da Covid-19 no ano de 2020.

A pandemia Covid-19: o acontecimento de 2020

A noção de *acontecimento* é vasta e múltipla. É uma rã; “uma noção anfíbia com mais de cinquenta tons de cinza”⁸, como nos mostra o filósofo Slavoj Žižek logo no começo de seu livro *Acontecimento - uma viagem filosófica através de um conceito*⁹. Consciente da grande variedade de possibilidades de entendimentos e de ser do acontecimento, Žižek se dispõe a traçar uma viagem pelo conceito através da filosofia e, para isto, cita histórias de filmes, livros,

⁴ O espetáculo e a conversa pós-compartilhamento pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=KZcw0fIap9g&ab_channel=FISTEATRODESOMBRAS>. Último acesso em 14 de dezembro de 2020.

⁵ Fundada em 2004 por Ronaldo Robles e Silvia Godoy a companhia atualmente tem como um de seus principais eixos de pesquisa técnica e estética a projeção de sombras nos espaços urbanos.

⁶ A peça dirigida por Inez Viana, cuja estreia ocorreu em janeiro de 2017, no Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro), ganhou adaptação para o formato online durante a pandemia da Covid-19 e está disponível no canal do Sesc São Paulo no Youtube.

⁷ Iniciada no começo da pandemia da Covid-19 e realizada pelo Sesc São Paulo, a série *#EmCasaComSesc* promove espetáculos de diversas modalidades artísticas com apresentações que acontecem direto dos palcos do espaço, sem plateia e com transmissão virtual, ou as performances de artistas direto de suas casas.

⁸ (ŽIŽEK, 2017, p.7)

⁹ Idem 2017.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

eventos naturais e fatos históricos, exemplificando o que pode ser o acontecimento e chegando a definições e abordagens sobre o termo.

Em uma de suas formas, o acontecimento é “algo chocante, fora do normal, do fluxo natural das coisas” (ZIZEK, 2017, p.7) e pode ter também algo de milagroso, de divino: o amor pode ser um acontecimento; e o *film noir* também. Esta *coisa*, que pode ser autônoma e ocorrer a partir do nada, traz em si a casualidade. O fato de ser algo que podemos ou não produzir, que está e não está sob nosso controle, e se apresenta como algo anormal ao fluxo natural das coisas, faz com que nosso envolvimento com o acontecimento se manifeste de diferentes maneiras.

A forma como, ao longo do ano de 2020, a humanidade lidou com o coronavírus e o *acontecimento* da pandemia revela como se faz necessário trabalharmos sobre nossos “conhecimentos desconhecidos”¹⁰, nos termos de Zizek. De fato, muitas mortes e tomadas de decisões nocivas à Vida na Terra poderiam ter sido evitadas se governantes, instituições e outros setores de grande poder da sociedade brasileira tivessem olhado para realidades que parecem não querer admitir. O presidente brasileiro Jair Bolsonaro, ao negar a existência de uma pandemia e afirmar, em entrevista, que o vírus da Covid-19 não passava de uma “gripezinha”, entre tantas outras afirmações contrárias ao combate da pandemia, cultivou uma fantasia nefasta e dura para a vida das brasileiras e brasileiros.

Se, por um lado, no âmbito político e social de 2020 vivemos um drama social¹¹, muitas vezes sem previsão de desfecho, sem “luz no fim do túnel”, no âmbito das artes, tivemos um enquadramento muito mais alegre, no sentido *spinoziano* de alegria¹², sobre a realidade que nos circundava. Sendo um dos primeiros setores a ter suas atividades presenciais impossibilitadas

¹⁰ Zizek se refere aos “conhecimentos desconhecidos” como “as crenças e suposições repudiadas às quais aderimos sem ter a mínima consciência.” (ZIZEK, 2017, p.19). É uma crítica à fala em 2003 de Donald Rumsfeld, Secretário de Defesa dos Estados Unidos no começo da guerra do Iraque, no qual ele ao justificar o medo sobre armas de destruição em massa, refletia sobre os “conhecimentos conhecidos” (coisas que conhecemos conhecer), os “desconhecimentos conhecidos” (coisas que não conhecemos, mas sabemos que não sabemos) e os “desconhecimentos desconhecidos” (coisas que não sabemos e nem sequer sabemos não saber), como as superarmas de Saddam Hussein no Iraque. Mais perigosos do que os “desconhecimentos desconhecidos”, aquilo que não sabemos e que não sabemos que não sabemos, os “conhecimentos desconhecidos” são coisas que conhecemos mas que não sabemos sobre, dificultando e dissipando nossa ação sobre.

¹¹ O antropólogo Victor Turner (2005), inspirado no drama trágico e nos ritos de passagem de Van Gennep, cria a teoria do drama social. Estes eventos são caracterizados por 4 momentos: 1) ruptura (breach); 2) crise e intensificação da crise; 3) ação reparadora (redressive action); e 4) desfecho, que se manifesta como solução harmonizante ou reconhecimento de cisão irreparável. Nestes momentos a sociedade se enxerga e em seu desfecho dá continuidade as suas atividades ou se refaz com a criação de novas formas de relações e de estar no mundo. Um exemplo de um drama social foi o impeachment (golpe) da presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016. De algum modo, o conceito de acontecimento de Zizek se aproxima e compartilha pontos em comum com o conceito de drama social de Turner. Sendo assim, podemos pensar também a própria pandemia da Covid-19 como um drama social brasileiro e mundial.

¹² Para o filósofo Espinoza os encontros alegres são potentes porque ampliam a capacidade criativa e relacional dos corpos, ampliando a potência de redes de relações nas quais estamos territorializados.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

em respeito à saúde coletiva, as artistas de teatro se viram diante de um cenário jamais vivenciado. Como seguir fazendo teatro se sua atividade principal – o encontro presencial e coletivo – fora suspenso? Foi preciso se reinventar e adentrar espaços antes não tão utilizados pelo teatro: o espaço tecnológico e virtual.

No Brasil, o auxílio emergencial para as artistas foi pago já nos últimos meses de 2020, mas isso não impossibilitou que, ao longo do ano, novas formas de fazeres cênicos e de interação virtual fossem experimentadas e colocadas em prática. Esta atitude em relação à realidade fez com que o setor cultural resistisse e reexistisse, que as práticas teatrais analógicas se hibridassem com as tecnologias, que novas possibilidades de cena fossem criadas e que a arte adentrasse nas casas brasileiras.

Teatreiras e teatros viram-se impossibilitados de realizar suas atividades profissionais em virtude da necessidade do distanciamento social para a contenção de propagação do vírus. Para além de uma questão de saúde pública, trata-se também de uma questão econômica, política, educacional, experiencial. Sem amparo, tanto financeiro quanto no que tange aos meios de exercício da profissão em tempos de pandemia, as artistas se reinventaram produzindo conteúdo a partir de suas casas, transformando fazeres predominantemente presenciais em realizações em plataformas online. Foi necessária a adaptação de seu ofício, de seus lares, de sua visão e de sua presença para a possibilidade de ser audiovisual, virtual e online.

Apesar de as iniciativas de teatro virtual não serem necessariamente novas, elas nunca se deram em tanta quantidade, bem como este nunca foi o meio principal para realização do teatro, como se deu neste momento pandêmico. Festivais, mostras, conversas, encontros artísticos e culturais foram mantidos e realizados e a arte seguiu existindo. Este artigo aborda duas experiências realizadas neste contexto, trabalhos teatrais exibidos de maneira virtual durante o ano de 2020.

Indícios de uma cena contemporânea

A partir da grande luz (*luce*) e da pequena luz (*lucciola*) dos vagalumes citadas por Dante Alighieri no vigésimo sexto canto do *Inferno* (primeira parte da *Divina Comédia*), o filósofo francês Georges Didi-Huberman discorre, em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes* (2011), sobre a sobrevivência dos vagalumes em contraposição à escuridão e à excessiva luminosidade

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA & VARIA

dos projetores fascistas. O autor afirma que em 1975 o cineasta Pier Paolo Pasolini¹³, identificando o desaparecimento dos vagalumes, escreveu a respeito em seu “Artigo dos vagalumes”. Didi-Huberman, no entanto, diz que os vagalumes nunca desapareceram completamente e que Pasolini apenas havia perdido a capacidade de vê-los

O que desapareceu nele foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminescente, como novidade “inocente”, no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.65)

Didi-Huberman associa esta percepção (ou ausência de percepção) de Pasolini ao momento político da época. Ele acredita que o cineasta já não tinha mais a capacidade de se desvencilhar do fascismo que dominava a Itália e de perceber que os vagalumes apareciam apesar de tudo. Pasolini não conseguia mais perceber aquilo que escapava e resistia por meio de sua pequena luz intermitente. Não conseguia mais ver aquelas breves aparições que logo desapareciam, aquelas breves luzes que vagavam.

De algum modo, esta reflexão pode ser aproximada daquela feita por Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é contemporâneo?* (2009). Agamben, referenciando a extemporaneidade de Nietzsche, considera característico do contemporâneo: não parecer completamente adequado ao próprio tempo. Os artistas e as obras contemporâneos, embora pareçam dialogar e compreender mais do que outros o seu tempo, mantêm certo anacronismo com relação ao tempo presente. Podemos sugerir que esta *não total coincidência* seja oriunda do fato destes artistas não almejarem a identificação do espectador, nem a imitação do que se considera realidade, com a qual não estão em conformidade.

Se na pintura do renascimento os quadros eram vistos como janelas para o mundo e a perspectiva permitia que se vislumbrasse as telas dessa maneira, na arte contemporânea não há janelas por onde se olha; neste caso, o espectador dialoga com obras que não pretendem mimetizar o mundo, mas rasgá-lo, desconstruí-lo, questionar sua inserção nele.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do

¹³ Poeta, escritor e cineasta italiano nascido em 5 de março de 1922. Entre seus principais filmes estão *Teorema*, *Os contos de Canterbury*, *Medeia*, *Decameron* e *Saló ou os 120 dias de Sodoma*. Pasolini foi brutalmente assassinado em 2 de novembro de 1975 e as circunstâncias de sua morte permanecem incertas.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p.72).

O/a artista contemporâneo(a) é conhecedor(a) de seu tempo e de suas névoas. Sabedores do obscurantismo de seu tempo, os/as artistas resistem como vagalumes, com suas pequenas e descontínuas luzes. Anacrônicos em relação ao próprio presente, encarando-o e compreendendo-o, lendo nele de modo inédito a história, os artistas podem citá-la, questioná-la, recriá-la.

Trata-se de uma postura primordial, não advinda de um capricho individual, mas de uma exigência (social, política, cultural, histórica) à qual os/as artistas não podem recalitrar. Os fazeres artísticos contemporâneos, portanto, tomando certa distância do tempo ao qual aderem, dialogam e atuam em suas realidades.

Deste modo, identificamos em “Mata teu pai” e “Delírios: sombras do inconsciente” trabalhos artísticos que levaram para a cena virtual exigências de seu tempo. Artistas que lidaram com o acontecimento da pandemia da Covid-19 articulando encontros e afetos e que, aqui, são considerados a partir dos indícios que neles apontam para uma cena contemporânea.

Mata Teu Pai: uma releitura feminina sobre o mito Medeia

“Terra da gente é terra da gente” afirma Medeia na dramaturgia de Grace Passô, livremente inspirada no mito grego e na tragédia escrita por Eurípedes. Medeia é conhecida como a mulher que assassinou os próprios filhos em um ato de vingança contra o marido Jasão, após ter sido traída por ele. Na tragédia original, ela deixa sua terra natal e mata o próprio irmão para partir com Jasão para Corinto, passando a viver como estrangeira, mas seu grande amor a abandona por Glauce, filha do rei Creonte. A dramaturga mineira atualiza a trama para tangenciar a questão dos imigrantes e refugiados e evidenciar a condição subalterna da mulher em uma sociedade patriarcal.

Enquanto a peça presencial era realizada com cenografia de Mina Quental, composta por uma grande quantidade de lixo eletrônico (celulares, carregadores, baterias, teclados de computador etc.), a encenação apresentada virtualmente é realizada em uma casa. A câmera acompanha a atriz com bastante proximidade, revelando muito pouco do espaço que a circunda, apenas em momentos pontuais.

Há uma pequena intervenção, aproximadamente aos 30 minutos da peça, em que se ouve a voz da dramaturga perguntando diretamente à atriz a respeito de suas lembranças da encenação presencial realizada em 2016. Durante esta pequena conversa, vê-se um ambiente

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

que lembra uma discoteca, com um globo brilhante e luzes coloridas. O início deste momento se dá de forma abrupta, realmente como uma ruptura, mas o retorno ao monólogo ficcional ocorre de maneira quase imperceptível. A voz de Grace Passô não mais se ouve e a atriz retoma seu texto, entretanto as luzes coloridas seguem iluminando seu rosto por mais alguns minutos.

Durante seu desabafo ao público, a Medeia interpretada por Debora Lamm cita suas vizinhas, mulheres – síria, cubana, judia, haitiana e paulista – com as quais compartilhou suas dores e nas quais encontrou, algumas vezes, compreensão e afeto e, noutras, julgamento. Ela partilha com as vizinhas a condição de estrangeira, o não pertencimento ao meio em que vive. Por compreender o lugar do imigrante, a personagem se afeiçoa àqueles que estão longe de sua pátria, os auxilia e adquire os produtos vendidos por eles, ainda que deles não precise.

Medeia, tomada pelo desespero, diz que os homens desenham um quadrado no chão e que delimitam um país. A personagem conta: “eu já pisei várias vezes em fronteiras”. O discurso da Medeia escrita por Grace é o de alguém que tem seus direitos negados pelo fato de não pertencer ao território em que se encontra. Tanto Medeia quanto as vizinhas que ela menciona são oriundas de países em conflito ou de culturas consideradas menores e, por esta razão, sofrem algum tipo de exclusão.

Embora no mito original a personagem tenha tido filhos homens com Jasão, em *Mata teu pai* ela possui duas filhas e se dirige à plateia como sendo essas filhas. Ela as aconselha, em um primeiro momento, a matar o pai para romper com a estrutura patriarcal e “desfazer o nó” de viver à sombra de uma figura masculina ausente. Ela diz “se vocês guardassem de verdade a justiça dentro do coração de vocês, vocês o matariam”. Por fim, no entanto, Medeia decide dar cabo da vida das filhas para que Jasão precise lidar com a dor de enterrar a própria carne e, assim, tenha a dimensão do sofrimento que causou a ela. Dentre os argumentos utilizados por ela para justificar a morte das filhas, Medeia diz que deve “dar e tirar à luz como uma mulher”.

Na conversa com as filhas (que ali estão “representadas” pelo público), Medeia questiona o fato de a mulher paulista tê-la incentivado a matar Glauce e afirma que não há razão para cultivar qualquer sentimento negativo com relação à amante, que ela identifica como: “mulher, prefeita, negra”. Medeia afirma não lembrar do rosto desta mulher, que já teria limpado a sua casa, pois ainda corre em seu sangue a doença do opressor; no entanto, pede desculpas e defende que o verdadeiro culpado de sua dor é Jasão e, por isso, ele, o homem, é quem deve ser morto. Medeia pede às filhas: “olha para mim, muda essa história. Para de achar que a gente é destino!”.

A personagem pede que a condição da mulher seja subvertida, modificada, por meio do rompimento das filhas com o sistema patriarcal. De algum modo, a condição feminina é

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

aproximada, em *Mata teu pai*, àquela do estrangeiro. Para além de serem imigrantes, expatriadas, Medeia e suas vizinhas não pertencem ao local em que se encontram pelo próprio fato de serem mulheres. O assassinato de Jasão é, na dramaturgia de Grace Passô, metáfora da luta por equivalência de direitos entre os gêneros. O destino das mulheres não é imutável, não precisa ser, necessariamente, a subserviência aos homens, mas, para isso, segundo a perspectiva da protagonista, é fulcral uma atitude radical.

Ao se apropriar e ressignificar um mito clássico da mitologia grega, Grace Passô apresenta linhas de fuga para a própria experiência do tempo, sem romper por completo com este. Embora este tipo de apropriação não seja novo, e tampouco possa ser uma razão para definir o trabalho da dramaturga como contemporâneo, ele indica sua atenção às questões atuais. Longe de ignorar o poder dos mitos na construção da história e imaginário humanos, Grace Passô dá ao mito um novo enfoque para iluminar as realidades das mulheres estrangeiras, as demandas dos movimentos feministas (e as próprias contradições dentro deste movimento), a solidão da mulher, das maternidades e a ordem patriarcal.

A dramaturgia e a atuação de Debora Lamm trazem novas potências e afetos para a cena. Ao tratar a imigração, as artistas trazem à cena um grupo social historicamente legado às margens sociais, indivíduos vistos como sombras e que estão à sombra da sociedade.

Esta reflexão sobre deslocar o sujeito moderno do centro da cena e trazer para esta populações e conteúdos historicamente marginalizados, pertencentes a uma realidade de exclusão, perpassa os dois trabalhos aqui refletidos. Tanto em “Mata teu pai”, de Grace Passô, quanto em “Delírios: sombras do inconsciente”, da *Cia Quase Cinema*, uma certa ideia de “pureza e perigo”, de “luz e sombra” permeia os dois trabalhos.

No monólogo de Gracê Passo fica mais evidente a proposta de mostrar uma sombra social - grupos e discursos à margem, embora a atuação da atriz seja intercalada com momentos em que a sombra entra como elemento dramático da cena. Já em “Delírios: sombras do inconsciente” a proposta de utilizar a sombra para construção da cena é central na produção artística da *Cia Quase Cinema*, embora esta também traga em seu trabalho cênico reflexões sobre uma sombra social, a loucura.

Delírios: sobre os corpos aparentes das sombras.

Inspirado na ilha remota onde reside o personagem Próspero de *A Tempestade* de William Shakespeare, o espetáculo *Delírios, sombras do inconsciente* leva à cena temáticas referentes a loucura e ao delírio que, assim como as sombras, trafegam por uma zona de

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

dualidade entre o ‘ser e o não-ser’, entre o impalpável e a realidade corpórea. A relação sombra e loucura/delírio não é novidade e se repete ao longo da história, como no conhecido Mito da Caverna do filósofo Platão, conterrâneo de Eurípedes.

Nesse mito, supõe-se que um dos prisioneiros se libertaria das correntes e se voltaria para a luz subindo em direção à entrada da caverna deparando-se com novas imagens, mais detalhadas e mais belas que as sombras que antes via projetadas na caverna. Aquela seria a verdadeira realidade. O prisioneiro retornaria à caverna e tentaria libertar seus companheiros da ignorância, avisando-os de que as sombras que viam eram apenas uma representação pobre de uma parcela da realidade. Ele seria então tomado como louco e assassinado por seus companheiros.

Apesar de no mito o cativo liberto ser considerado louco pelos outros prisioneiros a luz se coloca como instrumento da visão, da realidade e da lucidez, sendo a sombra sua grande antagonista, já que o olhar não é capaz de penetrar o escuro. Tal dualidade é colocada em questão no espetáculo *Delírios, sombras do inconsciente* friccionando não apenas os limites luz/conhecimento e sombra/ignorância, mas também o dualismo corpo/real e sombra/irreal.

Para o filósofo italiano Roberto Casati (2001), a polarização realizada na alegoria da caverna de Platão desconsidera a capacidade que as sombras têm de reconstruir o mundo e compreender como é feito o ambiente que nos circunda, pois, as informações contidas nelas são um auxílio fundamental para a visão. Então, por que Platão escolhe as sombras?

Uma resposta é que as sombras são um exemplo perturbador de entidades menores: são uma *diminuição* dos objetos que as projetam. São chatas, incorpóreas sem qualidade, sem cor. [...] Como se não bastasse, as sombras andaram desde sempre envoltas na suspeita e no medo. São entidades estranhas, não sabemos muito a seu respeito, apenas que não são boa companhia. Platão tem razão de usá-las, se quer nos inquietar (CASATI, 2001, p.12).

Essa inquietação se manifesta em *Delírios, sombras do inconsciente* de modo pungente. O espetáculo é composto por cenas fragmentadas calcadas principalmente na visualidade, não possuindo uma narrativa linear e, diferentemente dos atores que manipulavam as silhuetas na caverna proposta por Platão, Silvia e Ronaldo realizam as projeções de sombras à vista do público.

Até o início da década de oitenta, a maior parte das práticas de Teatro de Sombras, fossem elas tradicionais ou não, se baseavam na produção de sombras com silhuetas e objetos em contato direto com a tela de projeção, pois naquele período as fontes luminosas ainda não possuíam tecnologia capaz de manter a definição das sombras caso as silhuetas/objetos fossem

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

distanciadas da tela. A atriz e o ator no Teatro de Sombras estavam, então, limitados a atuar atrás da tela e próximo a ela. Porém, com o surgimento de fontes luminosas de filamento puntiforme, tornou-se possível afastar as silhuetas/objetos/corpos da tela sem que a nitidez de suas sombras fossem prejudicadas. “A cena, assim, transformou-se em um dispositivo de projeção que permitiu ao ator manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas” (MONTECCHI, 2012, p. 28). Desta forma, as projeções deixaram de ser realizadas exclusivamente atrás da tela, tornando os movimentos da atriz e do ator não apenas visíveis, mas também motivados dramaticamente. A presença da atriz e do ator passou a ser evidenciada e recolocada no centro do ato espetacular e de criação.

Em uma análise sobre as últimas quatro décadas da cena brasileira de Teatro de Animação, o que também inclui o Teatro de Sombras, o professor e pesquisador Mario Ferreira Piragibe pontua que a/o atriz/ator aparente é uma tendência que tem se fortificado e se ampliado principalmente:

[...] em termos da profusão de formas de se realizar essa dupla apresentação de bonecos e atores. O partido cênico do ator-manipulador visível ao público talvez seja a principal característica da experimentação sobre a linguagem do teatro de animação observada ao longo desse período (PIRAGIBE, 2007, p. 196).

Como se pode observar, a atriz e o ator visível nas experiências cênicas de Teatro de Sombras – e também em *Delírios, sombras do inconsciente* - é uma tendência que tem se consolidado cada vez mais nas últimas quatro décadas. Porém, ao refletirmos mais sobre essa ideia, iremos perceber que ela não se limita a uma visibilidade do corpo do ator ou da atriz ou a uma modalidade teatral específica. Em *Mata Teu Pai*, Medeia se dissolve enquanto personagem e se emaranha à atriz Débora Lamm, criando uma espécie de duplo, que apresenta ao público não apenas questões inerentes ao personagem Medeia, mas também questões da atriz, de certa maneira, revelando-a.

Dramaturgia, espaço e afetos

Tanto *Mata Teu Pai* quanto *Delírios, sombras do inconsciente* apresentam em suas construções dramáticas textuais/visuais e em suas propostas de atuação indícios autoficcionalistas que tencionam os limites do real e do fantasioso. Isso se dá pela transição entre ator e personagem de forma pouco delimitada e, também, pelo compartilhamento de

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

histórias/sentimentos/emoções das artistas e da atualidade. Sobre esta intensificação das subjetividades na cena teatral, a professora e encenadora Andréa Stelzer comenta, em seu artigo “Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea”, que as experiências pessoais vão para além de uma mera inspiração, à medida que tais experiências se manifestam concretamente em cena:

As subjetividades aparecem na cena como meio de contestar uma verdade única produzida pela mídia e pelos que estão no poder e desejam estabelecer novas cartografias com olhares renovados sobre a história. Essas narrativas têm o desejo de resistir às imagens embaralhadas criadas pela mídia, que apresenta os acontecimentos como um espetáculo distanciado da realidade, e buscam refundar os conceitos éticos de uma arte política e transformadora no nível dos afetos (STELZER, 2016, p.278).

Isso fica claro em *Mata Teu Pai*, obra que possui atuação, escrita, direção e produção de mulheres e leva à cena uma temática feminina. A atriz Débora Lamm, em entrevista cedida ao Portal Uai, comenta: “Pegamos uma personagem super conhecida e milenar e, sem perder a estrutura trágica, colocamos junto da história dela esse discurso feminino urgente. Estamos falando sobre a mulher de sempre, mas, principalmente, sobre a luta da mulher de hoje”¹⁴. Na conversa pós-compartilhamento da obra *Delírios, sombras do inconsciente*, Ronaldo Robles comenta que temáticas relacionadas a loucura e ao delírio sempre estiveram próximas de sua vida: “a minha família participou [...] Passou pela ditadura. Meu tio foi preso e minha mãe desapareceu quando eu era muito pequeno. Quando a encontraram, ela ficou internada em sanatório [...] então a loucura, esse lugar, é um lugar muito próximo da minha vida”¹⁵. Porém, essa característica também transcende uma questão temática e se apresenta como uma relevante verticalização nas práticas da Companhia, que parece cada vez mais propor o trânsito entre diversas linguagens artísticas, colocando em questão não apenas suas nomenclaturas, mas também seus limites fronteiriços.

Silvia e Ronaldo levam o Teatro de Sombras para a rua criando uma físsura na rotina da metrópole, um abalo, apresentando fragmentos de cenas com um grande apelo imagético e visual, colocando-se em um permanente estado de risco e experimentação. “Não tem como ser igual um momento do outro. Cada hora você está em um estado de espírito. Seu corpo está com alguma questão eminente que você quer aflorar ali na cena”¹⁶.

¹⁴ Texto de Pedro Galvão publicado no Portal Uai. Disponível em:

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2018/03/24/noticias-teatro,224346/premiada-peca-mata-teu-pai-debate-sobre-feminismo-e-xenofobia.shtml>>. Acesso em 23 de dez. de 2020.

¹⁵ Fala de Ronaldo Robles retirada da pós-compartilhamento da obra *Delírios sombras do inconsciente*.

¹⁶ Fala de Silvia Godoy retirada da pós-compartilhamento da obra *Delírios sombras do inconsciente*.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

Em “A cidade como teatro”, o teatrólogo americano Marvin Carlson salienta que a não repetição dos espaços nas diferentes encenações de um mesmo diretor se justifica pelos signos que cada espaço oferece aos espetáculos¹⁷. Enquanto *Delírio, sombras do inconsciente* se apropria do espaço de um edifício, cuja grandiosidade chama a atenção para projetar suas sombras, na versão online de *Mata teu pai*, a atriz Debora Lamm se relaciona por diversas vezes com o prédio vizinho às dependências da casa onde a encenação é realizada, sugerindo se tratar do local onde vivem as personagens às quais se refere (suas vizinhas, as mulheres estrangeiras).

A apropriação e ressignificação do espaço realizados pelo ator e pelas atrizes em ambas as obras é um elemento fulcral destes trabalhos, pois, para além da importância que tais ressignificações tem para o projeto e os artistas envolvidos, há também um impacto sobre o público e a comunidade. Os moradores passam a ter outra relação com os locais e com as arquiteturas após experiências artísticas deste tipo, seja conhecendo fatos históricos e antigos usos daquele espaço, seja atribuindo novos usos para espaços outrora abandonados.

Carlson, tratando do dramaturgo Hugo Von Hofmannsthal e da rejeição de Armando Gatti do teatro como espaço de encenação, coloca:

Hugo sugeriu que os arredores físicos de eventos históricos poderiam ser considerados como “personagens silenciosos” nestes eventos. A declaração de Gatti, com implicações semióticas mais claras, sugere que não apenas os grandes eventos da história, mas as estórias menos espetaculares de pessoas, como seu meio esquecido mártir político, devem ser ditas em parte pela “linguagem” daquilo que o cercou fisicamente. Essa fábrica, assim como a lanchonete de Paterson, demonstra que quase todo espaço identificável dentro da cidade pode se tornar um espaço para encenação. Por meio da encenação o espaço vai inevitavelmente adquirir algumas expectativas da semiótica do próprio teatro, mas, ao menos igualmente importante, trará para a experiência teatral as suas próprias conotações culturais e espaciais, as quais o produtor sensível procurará imprimir com efeito máximo no trabalho apresentado ao público. (CARLSON, 2012, p.21)

¹⁷ “Geralmente falando, os diretores socialmente engajados que utilizaram as ruas e outras locações urbanas não tradicionais durante os últimos vinte anos não desejaram repetir as encenações em um local específico, mas, ao contrário, procuraram novos espaços para cada produção, espaços onde a semiótica já existente poderia prover um elemento importante da encenação. A cidade, como nos tempos medievais, tem sido utilizada como um palco, mas agora com questões sociais e consciência política mais evidentes. Richard Schechner, discutindo o uso contemporâneo do “espaço encontrado”, em 1968, formulou a hipótese de que o “protótipo americano” de teatro em estruturas não teatrais foi a “confrontação e a marcha dos direitos civis”, que converteram as ruas em “arenas públicas, terrenos de testes, palcos para as encenações de moralidade”. (CARLSON, 2012, p.19)*

* O termo “espaço encontrado”, utilizado por Carlson, foi inicialmente empregado por Ariane Mnouchkine em 1989 numa entrevista concedida a Gael Breton. Ariane utilizou o termo para falar do espaço de seu Théâtre du Soleil, a Cartoucherie, uma antiga fábrica de munição nos arredores de Paris.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

Ou seja, o ambiente é também personagem das histórias que nele ocorrem e, quando ocupado por espetáculos teatrais, pode modificá-los completamente. Talvez estas conotações culturais e espaciais oferecidas pelos espaços “encontrados”, e os desafios e estímulos que eles propõem tanto para os encenadores e atores, quanto para o público, sejam as principais razões de serem cada vez mais utilizados no teatro.

Em seu texto “As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação”, Alisson Oddey e Christine White também discorrem sobre essas mudanças do lugar teatral:

O que este desenvolvimento do uso de espaço “encontrado” demonstrou foi que edifícios e espaços inusitados têm caráter e ambiência e um potencial dramático que é excitante, oferecendo um espaço criativo muito diferente daquele do edifício de teatro tradicional. Também vale considerar que espaço “encontrado” envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível. Há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação. (ODDEY e WHITE, p.148, 2008)

Segundo as autoras, a utilização de um espaço distinto do espaço teatral impõe aos artistas mais uma zona de instabilidade e risco, exigindo uma maior escuta do entorno, um diálogo com a arquitetura e com possíveis imprevistos. Conforme já dito anteriormente, trata-se de uma relação de benefícios recíprocos onde a dramaturgia e a encenação se potencializam – e às vezes até se alteram e se constroem nos espaços – e os espaços são revitalizados e ressignificados não apenas no momento da encenação, como dali em diante.

Considerações finais

Os trabalhos artísticos aqui abordados estão, portanto, em tensão com o seu tempo. A primeira das tensões colocadas advém do fato de serem produções teatrais (nas quais o elemento presencial é fundamental) realizadas em meios digitais. Para resistir cultural e politicamente em um contexto de colapso da saúde pública e grave crise financeira, estas artistas transitaram do espaço real para um espaço virtual, adaptando seus recursos, suas dramaturgias e solicitando de seu público uma nova escuta.

Ainda que sejam apenas dois exemplos, em meio a infinidade de espetáculos produzidos ou reencenados/adaptados para meios digitais durante a pandemia do coronavírus, as peças aqui mencionadas têm em comum o fato de proporem um diálogo com uma certa noção de sombra.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

Seja por meio da efetiva utilização das técnicas do Teatro de Sombras, seja pela inclusão de temáticas referentes a indivíduos pertencentes a grupos sociais marginalizados e excluídos.

Outro ponto convergente entre os espetáculos é o fato de ocuparem espaços distintos daquele do edifício teatral tradicional. O uso destes espaços, aliado à necessária adaptação para o formato online de trabalhos pensados para serem realizados presencialmente, são desafios que colocam artistas em âmbito de vulnerabilidade. O que propomos neste artigo é pensar esta vulnerabilidade como um lugar de potência e não como um momento de instabilidade provisória que exige uma rápida instauração da ordem.

O acontecimento, da forma que é pensado por Slavoj Žižek, é produzido pela simultaneidade entre acaso e intencionalidade. O acontecimento no sentido heideggeriano de “*erignis*”, como uma nova revelação esporádica do Ser, como a emergência de um novo “*mundo*”. Deste modo, talvez possamos pensar que o acontecimento da pandemia permitiu que se produzissem acontecimentos artísticos variados e que as artistas experimentassem outras formas de produção, dando a ver novas possibilidades de se inserir na contemporaneidade.

Os artistas contemporâneos contam as narrativas a partir de suas próprias histórias, desde seus corpos, aderindo ao seu tempo, mas, concomitantemente, tomando uma certa distância, em constante dissonância e tensão com aquilo que a chamada realidade lhes apresenta. As obras aqui mencionadas também o fazem, invocando invisibilidades e admitindo sua incapacidade de enxergar determinadas sombras, mas sem deixar de tentar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2009.
- CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In O Percevejo Online. Rio de Janeiro, v.4, n.1, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412/1954>. Acesso em: 23 de dez. 2020.
- CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Editora UFMG: Belo Horizonte 2011.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In Revista Sala Preta. São Paulo, n° 8, p. 197-210, 2008.
- GODOY, Silvia; ROBLES, Ronaldo. Novos caminhos do teatro de sombras: performance e work in progress”. In Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, p. 130-147, 2012.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, p. 22-37, 2012.

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORANEA BRASILEIRA & VARIA

MONTECCHI, Fabrizio. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o teatro de sombras contemporâneo”. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v.4, p. 63-80, 2007.

ODDEY, Alisson e WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) *Espaço e Teatro – Do edifício teatral à cidade como palco*. Editora 7 Letras: Rio de Janeiro, 2008.

PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v.4, p. 189-204, 2007.

STELZER, Andréa. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea. In *Urdimento – revista de estudos em artes cênicas*. V.1, nº 26, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016276/5902>. Acesso em 27 de dez. 2020.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual** Ndembu. EdUFF: Niterói, 2005.

TURNER, Victor. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Vozes: Petrópolis, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Zahar: Rio de Janeiro:, 2017.

Links e sites

Delírios, sombras do inconsciente.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KZcw0fIap9g>>. Acesso em 20/12/2020.

Mata teu pai.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ftMOty5adVQ>>. Acesso em 20/12/2020.