



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

LICENCIATURA E BACHARELADO EM TEATRO

TUANY FAGUNDES RAUSCH

PRÓTESE:

UMA EXPERIÊNCIA COM A IMAGEM DIALÉTICA NO

TEATRO DE SOMBRAS

**Monografia como Trabalho de Conclusão de
Curso apresentada para o título de graduação em
Licenciatura e Bacharelado em Teatro.
Orientadora: Fátima Costa de Lima.**

Desterro

Junho, 2015

TUANY FAGUNDES RAUSCH

PRÓTESE:

UMA EXPERIÊNCIA COM A IMAGEM DIALÉTICA NO

TEATRO DE SOMBRAS

**Monografia como Trabalho de Conclusão de
Curso apresentada para o título de graduação em
Licenciatura e Bacharelado em Teatro.
Orientadora: Fátima Costa de Lima.**

Desterro

Junho, 2015

AGRADECIMENTOS DEDICADOS

Agradeço à luz que fez surgir minha sombra, mantendo-a sempre viva, Rúbia Raquel Fagundes, minha parceira de vida e mãe.

Agradeço à minha família,

Agradeço aos professores ao longo do curso,

Minha gratidão àquelas pessoas generosas que surgiram em meu caminho – ou será eu que tropecei no delas? – e que compartilham seus conhecimentos e experiências comigo constantemente: Roberto Gorgati, Fabiana Lazzari de Oliveira, Alex de Souza, Paulo Balardim e Cia Caixa do Elefante, Alexandre Fávero, Fabiana Bigarella e Lumbra Cia. de Teatro de Sombras. Além de todos os amigos e companheiros de teatro e/ou de faculdade.

“Muito obrigada!” a todo o grupo que fez surgir **Prótese [uma possibilidade de encenação]**. Priscila Costa, Tassiana Leivas Bastos e Fernanda Sombrio (sombrietas), Julio Victor Neves (dramaturgo musical) e Alyssa Tessari, companheira de direção. Queridos, serei sempre grata por seu trabalho e dedicação.

Obrigada a Clara Meirelles, pela amizade e parceria nos registros audiovisuais desse trabalho.

Ao grupo de pesquisa Imagens Políticas e seus integrantes: obrigada por invertem meus pensamentos!

Obrigada a essa artista-professora-orientadora-amiga-mestra-conselheira-teatreira eternamente, Fátima Lima, exemplo inclusive para não ser seguido! Obrigada por não desistir de mim e insistir que eu seguisse num determinado caminho - mesmo não sabendo onde chegará, ela sabe que é construído a cada passo que dou.

Agradeço com muito amor e dedico este trabalho - e conseqüentemente a finalização desta etapa acadêmica - ao meu pai, Antonio Aldori Fagundes, que tanto desejou me ver formada.

- Vou costurá-la para você, rapazinho –

falou, embora o menino fosse da mesma altura que ela;

em seguida pegou sua caixa de costura e se preparou

para costurar a sombra no pé de Peter.

– Acho que vai doer um pouco – avisou.

Peter Pan e Wendy, de J.M. Barrie

LISTA DE IMAGENS

Storyboard de Prótese [uma possibilidade de encenação]	09
Imagem 1. Desenho projetivo da Cenografia de Prótese I	17
Imagem 2. Desenho projetivo da Cenografia de Prótese II	18
Imagem 3. Foto da senha entregue a Rubens Lunge antes de uma das apresentações de Prótese	20
Imagem 4. Sombristas formam o corpo de Gregor Samsa e depois desmontam-no.....	27
Imagem 5. Desenho ilustrativo sobre ponto cego da cena.....	33

SUMÁRIO

<u>Introdução.....</u>	<u>07</u>
<u>Capítulo I</u>	
<u>Prótese [uma possibilidade de encenação].....</u>	<u>08</u>
<u>Capítulo II</u>	
<u>O salto das sombristas.....</u>	<u>24</u>
<u>Capítulo III</u>	
<u>A sombra como pano de fundo.....</u>	<u>32</u>
<u>Piscadas à primeira vista.....</u>	<u>39</u>
<u>Referências.....</u>	<u>40</u>
<u>Anexos.....</u>	<u>42</u>
<u>Anexo I - Roteiro de Prótese [uma possibilidade de encenação].....</u>	<u>43</u>
<u>Anexo II - Dramaturgia Musical de Prótese [uma possibilidade de encenação].....</u>	<u>47</u>

RESUMO

A presente reflexão parte de uma imagem que, a partir de proposta conceitual de Walter Benjamin, qualifico como dialética, nomeada **O salto das sombristas**. Ela surgiu do experimento cênico em teatro de sombras denominado **Prótese [uma possibilidade de encenação]**, inspirado na obra literária de Franz Kafka, **A Metamorfose**; experimento dirigido por mim e Alyssa Tessari em 2014. A partir dessa imagem, analiso a relação entre luz e sombra, além da expressão teatral da sombra, a partir de uma tomada de posição do olhar. Para isso, realizo uma conversa com Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo **O último a sair apague a luz**, para falar do indivíduo que Kafka aborda em suas obras. Dialogo também com Giorgio Agamben, em seu artigo **O que é o contemporâneo?**, ao tratar da sombra como pano de fundo que se atualiza num modo contemporâneo de viver e lidar com nosso tempo próprio. A **Teoria das Cores**, de Johann W. Goethe, é texto de referência para a reflexão sobre os efeitos sensíveis e morais que as cores que envolvem a sombra podem nos provocar. As reflexões operam de modo dialético: não visam respostas definitivas, e sim observar os movimentos que esses questionamentos podem provocar.

Palavras-chave: Prótese, Teatro de Sombras, Imagem Dialética.

RESUMEN

La presente reflexión parte de una imagen, que cualifico como dialéctica (Walter Benjamin), llamada **O salto das sombristas**. Ella surgió del experimento escénico en teatro de sombras, **Prótese [uma possibilidade de encenação]**, inspirado en la obra de Franz Kafka, **La Metamorfose**; experimento dirigido por mí y Alyssa Tessari en 2014. A partir de ese imagen, analiso también la relación entre luz y sombra; y la expresión teatral de la sombra en relación a nuestra mirada. Para eso, realizo una conversación con Márcio Seligmann-Silva, en su artículo **O último a sair apague a luz**, para hablar del individuo que Kafka aborda en sus obras. Dialogo también con Giorgio Agamben, en su artículo **O que é o contemporâneo?**, al tratar la sombra como el pano de fundo en que el contemporáneo vive y lida con su tiempo. La **Teoria das Cores**, de Johann W. Goethe, es texto de referencia a la reflexión sobre los efectos sensible y morales que los colores que envuelven la sombra pueden provocarnos. Las reflexiones operan de modo dialéctico: no visan respuestas definitivas, todavía observar los movimientos que esos cuestionamientos pueden provocar.

Palabras-llave: Prótese, Teatro de Sombras, Imagen Dialéctica.

Parte do conteúdo deste trabalho está em sua forma. Nosso pensamento não é retilíneo e evolucionista, pois ele já não abarca e/ou explica as experiências (ou a falta delas) contemporâneas. Sendo assim, me proponho a escrever de maneira anacrônica e conjuntural. Em outras palavras, escrevo de maneira não cronológica e analisando as relações estruturais, formais e sociais que envolvem o estudo em questão.

Neste trabalho, analiso imagética e dialeticamente a relação entre luz e sombra dentro de uma concepção artística específica: o teatro de sombras. Por um lado, acredito que a análise não é suficientemente aprofundada dada a sua complexidade e os limites de uma monografia de TCC¹. Por outro lado, esses apontamentos são, para mim, de considerável importância para o levantamento de questões, reflexões e futuras pesquisas, sejam elas acadêmicas ou não.

Saliento que esta análise não aborda especificamente as questões técnicas do teatro de sombras e nem entra nos pormenores de seus elementos formais. Trato aqui de uma análise que parte de uma obra teatral e se dirige a um contexto paradoxalmente mais específico e mais amplo, falando da sombra como imagem e daquilo que essa imagem pode remeter, esteticamente falando.

Para que o conteúdo teórico não nos conduza a uma visão romântica e/ou utópica – risco inerente a este tipo de pesquisa –, coloco como exemplo empírico para a discussão uma imagem de **Prótese [uma possibilidade de encenação]**, experimento dirigido por mim e Alyssa Tessari, no ano de 2014, como parte das disciplinas de Prática de Direção I e II, ministradas pelo Profº Dr. José Ronaldo Faleiro e com monitoria do estudante Carlos Longo, do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

¹ Trata-se de um Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura e Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Prótese*pró.te.se***2 Cir:** *Substituição de um órgão ou parte do corpo por uma peça artificial*².

Prótese [uma possibilidade de encenação] é o nome da experimentação cênica dirigida por mim e Alyssa Tessari³. Nosso grupo também foi composto pelas sombristas⁴ Fernanda Sombrio, Priscila Costa e Tassiana Leivas Bastos, além de Julio Victor Neves, responsável pela criação de nossa dramaturgia musical.

Esse experimento partiu da obra literária de Franz Kafka, **A Metamorfose**, publicada pela primeira vez em 1915. Escolhemos essa obra por tratar dos conflitos de um indivíduo e de sua família após um trauma: em um dia qualquer, Gregor Samsa acorda transformado num inseto. Buscamos recriar teatralmente as sensações e reflexões que o livro nos suscitou, através do plano das sombras.

Para fornecer ao leitor uma imagem descritiva do que foi o experimento, apresento a seguir o *storyboard*⁵ do desenvolvimento cênico de **Prótese**.

² Disponível em: www.michaelis.uol.com.br. Acesso em 19 de maio de 2015, às 15h27.

³ Esse experimento surgiu no ano de 2014, como parte das disciplinas de Prática de Direção I e II, do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Elas foram ministradas pelo Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e com monitoria do estudante Carlos Longo. **Prótese** foi apresentado em junho e novembro do mesmo ano.

⁴ Conceito de Alexandre Fávero originariamente escrito para a ABRIC - Associação Brasileira de Iluminação Cênica, para encaminhamento ao Ministério do Trabalho e ao SATED Nacional para possível aprovação nas categorias profissionais de técnicos em iluminação. “São profissionais que pesquisam, criam, idealizam, projetam, constroem, montam, atuam, operam e elaboram cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Lidam com diferentes matérias-primas e tecnologias, exigindo conhecimentos e habilidades manuais para a criação de objetos cênicos e na elaboração de soluções técnicas para o seu funcionamento na cena. [...] É uma função de alta capacitação artística por estar relacionada com as mais diferentes áreas das artes, exigindo conhecimentos de artes cênicas, gráficas, plásticas, cinematográficas, fotográficas, e conhecimentos técnicos nas áreas da elétrica, ótica, cenografia, dentre outros aspectos de interesse artístico.” (Ver OLIVEIRA, 2011, Anexos: CONCEITO DE SOMBRISTA – por Alexandre Fávero, p.187)

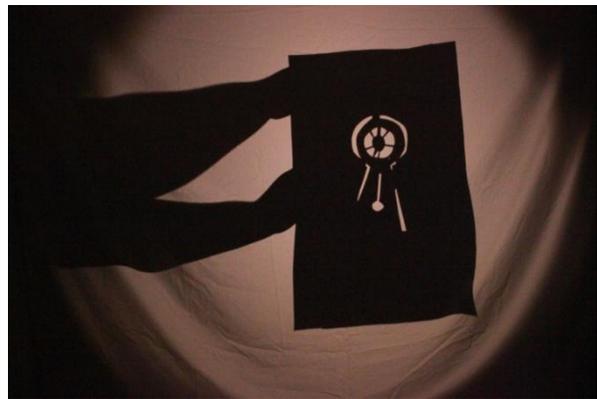
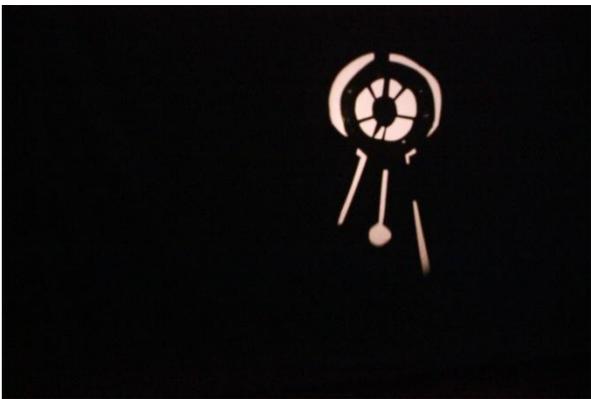
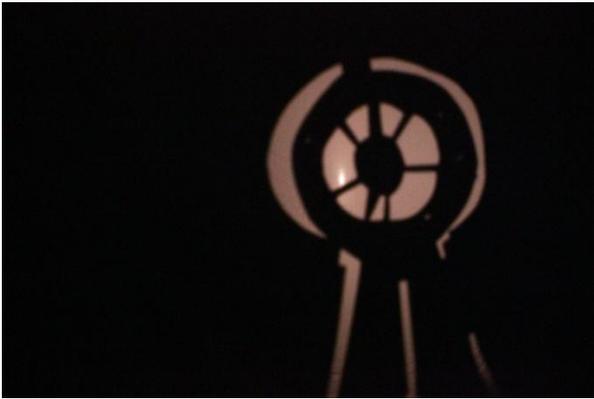
⁵ Sequência de imagens que circunscrevem várias cenas de uma obra. Embora seja mais utilizada no cinema, trata-se de uma ferramenta útil para apresentar o experimento teatral em questão.

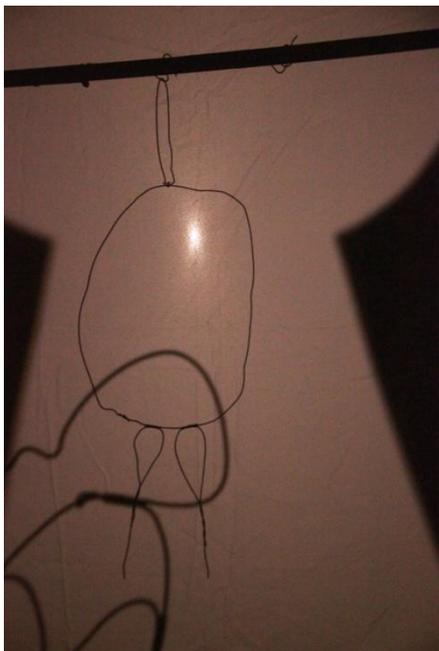
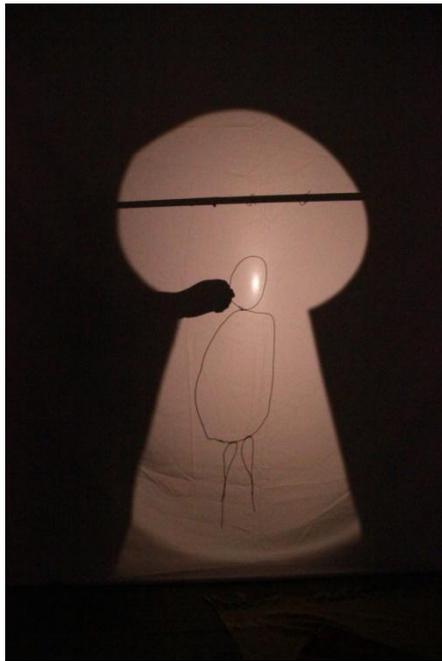
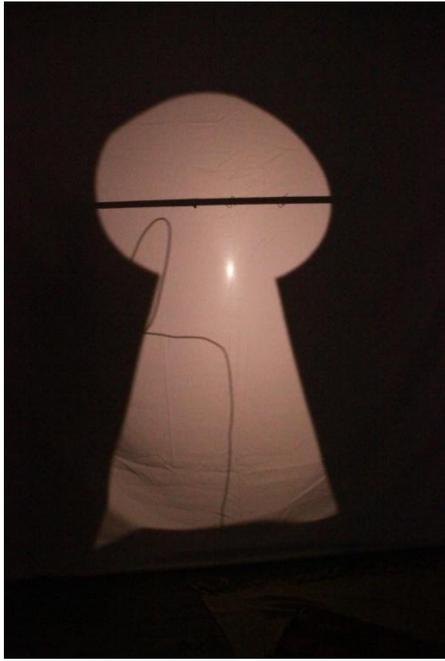
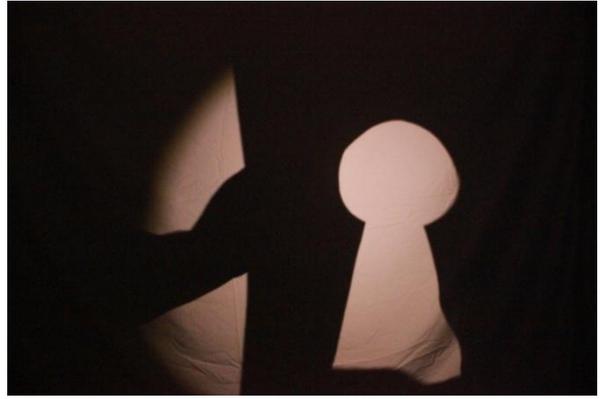
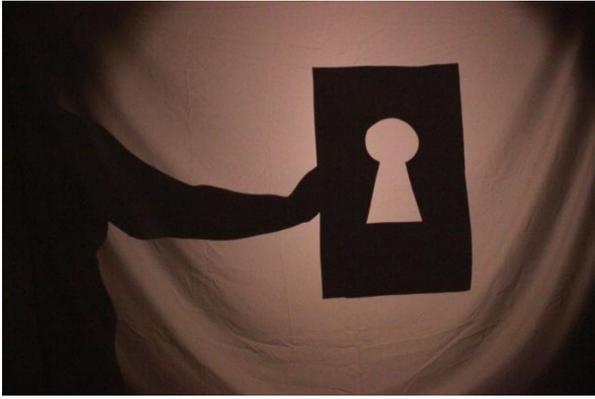
Storyboard de Prótese [uma possibilidade de encenação]

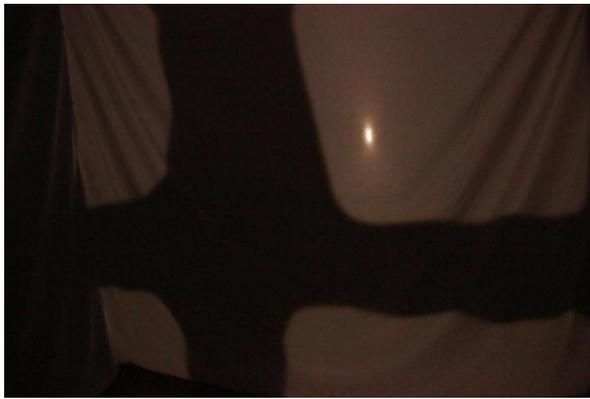
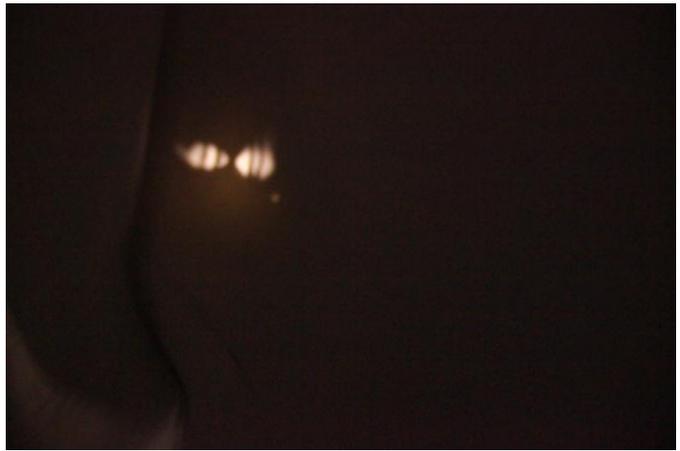
(Fonte: Fotografia de Clara Meirelles)

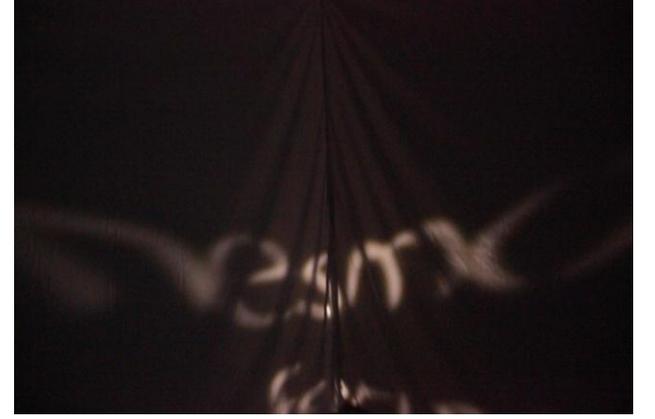
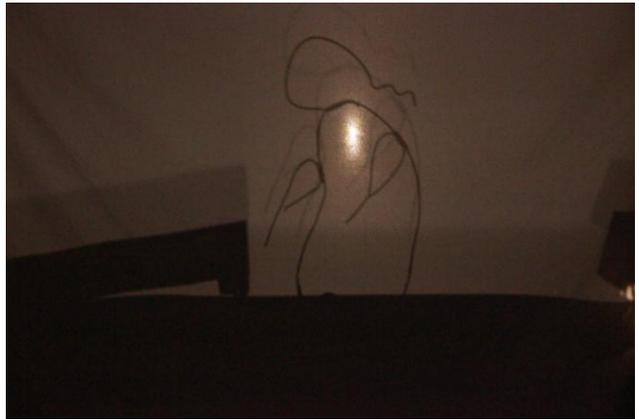
















Também com o mesmo intuito de proporcionar uma melhor compreensão de **Prótese**, descreverei alguns de seus elementos formais, a começar pela cenografia.⁶

A principal parte dela foi composta por uma espécie de cubo, formado por quatro telas brancas (3x3m cada), onde as sombras eram projetadas. O público (a peça recebe, a cada vez, aproximadamente 20 pessoas) se encontrava no meio dele, assistindo a cenas que aconteciam em uma ou mais telas, conforme imagens abaixo.

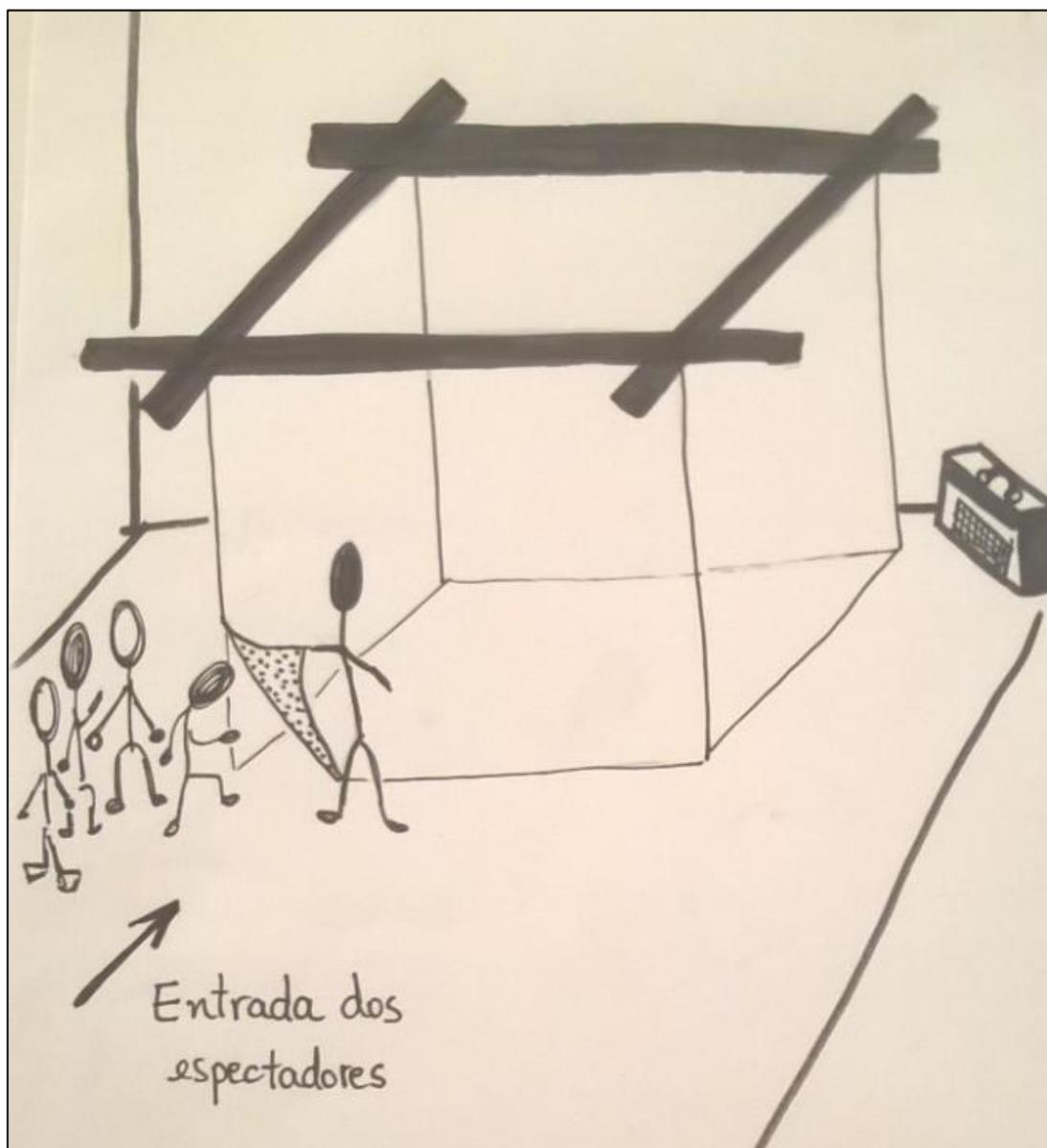


Imagem 1. Desenho projetivo da cenografia de **Prótese I**⁷

⁶ A parte técnica do experimento está em segundo plano nesta análise, sendo descrita apenas para contextualizar o leitor.

⁷ Fonte: Desenho da diretora da peça e autora deste TCC.



Imagem 2. Desenho projetivo da cenografia de **Prótese II**⁸

A materialidade das telas, feitas em tecido Oxford branco, também foi utilizada como elemento cênico. Sua movimentação e textura contribuíam com as nuances de tensões de acordo com cada cena. Isso porque, mantivemos a textura da tela durante as apresentações, com vincos e pequenas manchas formados devido aos ensaios ou mesmo pela forma como eram armazenadas. Em determinadas cenas, balançávamos as quatro telas ao mesmo tempo, fazendo com que o tecido chegasse a tocar nos espectadores, além da movimentação de ar que

⁸ Fonte: Desenho da diretora da peça e autora deste TCC.

o gesto gerava, fazendo com que aquele chegasse de maneira mais agressiva na pele do público. Os próprios grampos, que mantinham as arestas do cubo unidas, saltavam, provocando mais um ruído à cena.

A sequência das cenas buscou quebrar uma possível ordem sequencial de apresentação das sombras nas telas – em sentido horário ou anti-horário, por exemplo – o que contribuía com a imprevisibilidade dos acontecimentos da história. Essa configuração pretendia criar um efeito de permanente claustrofobia: literalmente os espectadores estavam cercados por todos os lados por telas e amontoados em um pequeno ambiente.

A dramaturgia musical⁹ foi concebida tendo como mote conduzir o ritmo geral da peça. Executada ao vivo com uma guitarra elétrica, a música de **Prótese** operava também como uma espécie de personagem, interagindo e revelando determinados aspectos. O som reverberava no espaço e nas cenas, além de reforçar o efeito de claustrofobia. As caixas de som, posicionadas nas diagonais do cubo formado pelas telas (ver Imagem 1), faziam com que a música preenchesse boa parte do espaço interno, ocupado pelos espectadores. Tanto visual quanto musicalmente, o espectador se deparava com a ausência de nuances, marcada por cortes secos e frios, sem tempo para uma digestão prazerosa daquilo que estava acontecendo ao seu redor.

Quanto à recepção individual, ela é obviamente subjetiva. Todavia, nas conversas após as apresentações, percebemos que muito do que esperávamos produzir sensorialmente suscitou efeitos concretos e comuns ao coletivo dos espectadores. A única crítica escrita que recebemos foi de Rubens Lunge, leitor assíduo das obras de Franz Kafka. Esse foi um grande teste para nós, pois através de seu retorno tivemos uma noção mais precisa acerca do que foi apresentado. Possuidor de uma verdadeira paixão kafkiana, feliz surpresa foi a nossa quando lemos que o que ele havia percebido era muito próximo do que procuramos construir:

A ousadia resultou em experiência surreal, espasmódica, sensorial. Saí atordoado da UDESC/Fpolis nesta segunda-feira à noite. Não foi por pouca coisa. Ocupei o 12º dos dezoito lugares disponíveis em uma tenda branca para rever Kafka em metamorfose a partir de Prótese, atmosfera do plano das sombras em que coubemos no quarto do inusitado e trágico percurso do Homem aquém dele mesmo. A peça vem da disciplina de Prática de Direção Teatral. Os 15 minutos passaram como um segundo. Em raríssimos momentos percebi a respiração dos outros 17 que compartilhavam o chão e as sombras e o mesmo ar da tenda. A guitarra atordoava, enfiando-nos em nossos poços, para as vozes e as sombras puxarem de volta, para uma latitude cerebral. Com direção de Alyssa Tessari e Tuany Fagundes, e com

⁹ Ouvir Dramaturgia Musical em Anexo II.

as sombristas Alyssa Tessari, Fernanda Sombrio, Priscila Costa e Tuany Fagundes, Júlio Victor Neves, o dramaturgo musical, foi virtuoso. Só havia 18 lugares, e o espetáculo não será repetido. [...] Prótese é impróprio para menores de 12 anos e não recomendando para claustrofóbicos. (LUNGE, 2014)¹⁰

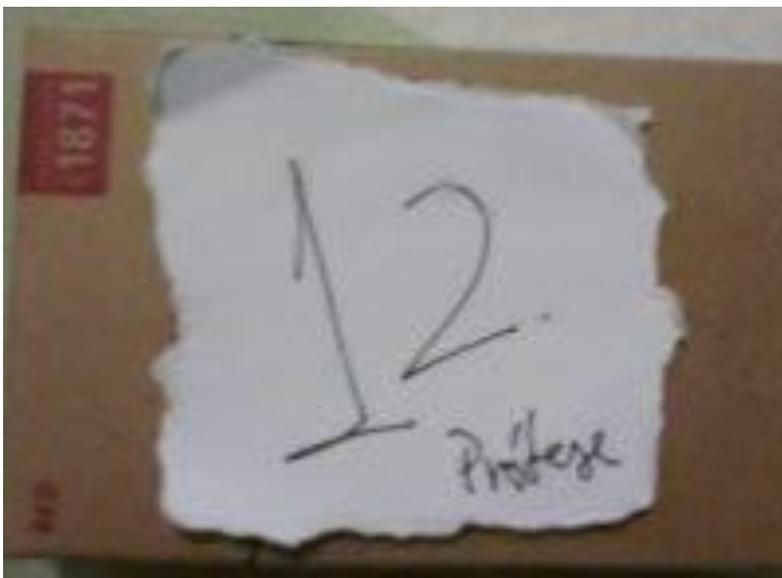


Imagem 3.
Foto da senha entregue a Rubens Lunge antes de uma das apresentações de **Prótese**¹¹

As personagens de **Prótese** são o pai, a mãe e a irmã, além do protagonista, Gregor Samsa. O enredo segue o argumento do livro de Kafka: um dia, Gregor acorda transformado num inseto. A partir daí, decorrem os fatos. Em nossa peça, os acontecimentos e reações são mais abstratos, menos empíricos, por assim dizer, do que lemos em Kafka. Nem tudo o que acontece no livro é retratado, pois optamos reforçar, em nossa dramaturgia, os conflitos que envolvem a “burocracia familiar” evocada por Kafka em sua obra.

As silhuetas que dão forma às sombras projetadas nas telas foram construídas em arame. Suas sombras¹² eram finas linhas. Devido à dificuldade de manipulação, que deveria evitar que as sombras das sombristas também aparecessem em cena, decidimos criar as cenas de modo que estas aparecessem manipulando as personagens. No final, a intenção foi de que as sombristas formassem com seus próprios corpos o corpo em ruínas de Gregor Samsa, aderindo ao conceito visual da peça e recriando-o.

¹⁰ Crítica publicada em 24 de novembro de 2014, em sua página do *Facebook*.

¹¹ Fonte: Fotografia de Rubens Lunge e publicada, juntamente com sua crítica, em 24 de novembro de 2014, em sua página do *Facebook*

¹² Quando falo de teatro de sombras, a sombra a que me refiro é no sentido de “reprodução, numa superfície mais clara, do contorno duma figura que se interpõe entre esta e o foco luminoso”. Ver em **MiniAurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2005.

Conceito este que buscava evidenciar a fragilidade das sombras formadas pelas figuras de arame em contraponto com a influência que elas tinham sobre o protagonista – personificado num par de olhos que aparecia em quase todas as cenas. Olhos inexistentes nas outras personagens, assim como a ausência de expressão facial. A experiência¹³ nos mostra que, geralmente, ao trabalhar-se com bonecos ou máscaras, o nariz indica onde a personagem está olhando ou quer ir; já os olhos mostram a alma da personagem. Ironicamente, apesar dos integrantes da família possuírem corpos, não possuíam olhos nem nariz, ao passo que até o final da peça, o único indício da existência de Gregor, que aparecia ao público, era seus olhos.

Desse “defeito que virou efeito¹⁴”, surgiu a “imagem dialética” **O salto das sombristas**¹⁵. Imagem dialética” é um conceito cunhado por Walter Benjamin. Embora pensado no contexto da análise histórica, faremos dela um uso desviado na abordagem de uma imagem de sombra como “uma imagem que salta.” (BENJAMIN, 2007, p. 504).

Mas antes de adentrarmos em seus pormenores, chamo a atenção para camadas metafóricas e semânticas que permeiam as obras kafkianas e que compõem nossa proposta dramaturgic e estética em **Prótese**. Desenvolvemos, a seguir, essa ideia, com Márcio Seligmann-Silva, e seu artigo, **O último a sair apague a luz**. (SELIGMANN-SILVA, 2014)

Seligman-Silva escreve nesse artigo sobre o indivíduo indissociável do coletivo, que Kafka expõe em suas obras. Em seu texto, mostra que Kafka “pensou sobre nosso sentimento de não pertença ao mundo no qual o trabalho se tornou um meio de exploração que não nos realiza mais”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26)

Pode-se pensar esse indivíduo a partir da noção de mal estar, remetendo ao conceito de *Unbehagen*, que Freud desenvolveu em **Mal estar na cultura**, de 1930. Para o psicanalista, esse mal estar está ligado a um “desabrigo fundamental, um mal-estar no mundo”. (FREUD *apud* SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26). Essa expressão chama a atenção, pois é dialética em sua forma, ao conter sua própria negatividade: *Behagen* é algo como “sentir-se protegido” e é negado pelo prefixo *Un*, remetendo a uma fragilidade, a um desabrigo. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.26)

Podemos perceber esse desconforto, essa sensação de “não familiar” no corpo das sombristas. A presença de suas próprias sombras em cena manipulando os membros da

¹³ Faço essa afirmação com base em oficinas que fiz com os grupos teatrais Caixa do Elefante (RS) e Lumbra Cia de Teatro de Sombras (RS), em 2012 e 2014, respectivamente.

¹⁴ Expressão comumente usada por Paulo Balardim, Profº Drº do curso de licenciatura e bacharelado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

¹⁵ Título de autoria da autora deste TCC.

família e, posteriormente, construindo o corpo de inseto de Gregor pode ser considerado como o *unbehaglich*, ou seja, “o que provoca mal-estar”. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 26). Tanto em termos técnicos - comumente não aparece quem manipula as silhuetas em cena – quanto em termos dramáticos.

Corpos que não se encaixam. Corpos em busca de um lar. Corpo rejeitado que resiste a todas as adversidades e violências impostas a ele na esperança de um lugar que o abrigue ou de um dia em que milagrosamente tome outra forma. Forma atual de aprisionamento, e, espera-se, temporária.

Seligmann-Silva aponta essa busca de abrigo numa perspectiva que apresenta quatro becos em que as saídas tornam-se ainda mais estreitas. Levam a uma luz no fim do túnel que provavelmente não vai iluminar novos caminhos:

O homem desabrigado, alienado e esvaziado, que se sente como um cão magro abandonado (Investigações de um cão), tem como paraíso a imagem de um lar, de uma “casa” que possa finalmente abrigá-lo e protegê-lo das peias do existir. Mas esse espaço familiar também é assombrado, na obra de Kafka (A Metamorfose), sobretudo pela figura do “pai” (Carta ao pai), ou seja, de uma entidade castradora, discípula daquela que nos faz deixar o Elísio, que lhe tolhe a existência. O “eu” que vai buscar um abrigo fora de casa, defronta-se aí novamente com uma continuidade dessa figura castradora, seja sob a forma de um deus violento (O brasão da cidade), de um imperador ou de um porteiro da lei (Diante da Lei). O “eu”, no caso de Kafka, muita vezes um personagem chamado sintomaticamente de K., sempre está sob a sombra desse “Outro” dominador.

Encurralado, o eu-kafkiano busca abrigo dentro de seu corpo. Mas aí também ele encontra um espaço estreito e incômodo no qual não pode se sentir bem. (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 27)

É a constante busca de um lar, de abrigar-se em. O lar se torna um recipiente que limita negativamente, revelando-se uma entidade castradora. A busca fora de casa, uma primeira tentativa de fuga nos leva a outro ser que ao invés de proteger, aponta seu dedo a fim de nos esmagar. Como insetos desprotegidos numa selva de predadores, vemo-nos numa jornada interna que nos enclausura num local desconhecido e sem perspectiva de sobrevivência. É a partir desse olhar de “estar sob a sombra do ‘Outro’” que **Prótese** se solidifica. E, a partir daí se desenvolve, tomando forma inconveniente, indefinida e mutável.

Diante desse caminho que se constrói a cada passo, quem assiste à peça se depara com uma possibilidade de encenação de uma pequena parcela daquilo que trata **A Metamorfose**. Modesto Carone, conceituado tradutor brasileiro das obras kafkianas, revela:

Para mim, Kafka é um autor realista que criou uma nova forma para dar conta de uma nova realidade, pois o mundo havia se tornado tão obscuro, tão insolúvel, que ele deveria fazer uma construção literária para dar conta literariamente daquilo. Então ele inventou um narrador que não sabe, e esse narrador somos nós. (CARONE, 2014, p. 48)

Nós também somos os narradores não oniscientes da história e das histórias narradas em diferentes línguas, com diferentes traduções de distintas linguagens. Elas implicam perdas inevitáveis, seja de um idioma para outro ou mesmo da obra literária para a obra teatral. Segundo Carone, **A Metamorfose** em alemão possui termos “sem paralelo de significação em língua portuguesa”. (CARONE, 2014, p.48).

Assim, os leitores latinos não podem deparar-se à primeira vista com o “intranquilo” em *unruhig*, o “monstruoso” em *ungeheuer* ou mesmo o “inseto daninho que ataca pessoas” em *ungeziefer*. (CARONE, 2014, p.48)

Estando dentro do cubo de telas, o espectador de **Prótese** não pode ver todas as cenas do mesmo modo. Retorcer-se para ver a sombra que está atrás é uma constante. A busca do “abrigo” em um melhor ângulo de visão torna-se inútil à medida que o espectador se dá conta de que o desconforto da posição em que se encontra é a tônica da peça.

Haja vista essas considerações, podemos agora adentrar em nosso objeto de estudo: a análise da imagem dialética **O salto das sombristas**.

Reformem-o.

*Reformem-o,
é o mesmo fator.
E se formatem,
Mas formem o afeto
O amor está morto, sem a fé
Te amo se for sorte*

amém e sofro.

Ana Claudia Dal Zot (2014)

Diante desse indivíduo kafkiano que Seligmann-Silva nos apresentou, percebemos que nosso corpo também pode ser uma espécie de prisão. Tendo em vista esse corpo que não se conforta e que ao mesmo tempo aprisiona, ou ainda pode tornar-se instrumento de libertação, podemos olhar pelo buraco da fechadura e observarmos **O salto das sombristas**. Não se trata de uma cena ou de uma imagem estática, bidimensional. Desejamos observá-la na qualidade de uma “imagem dialética”, um conceito benjaminiano precisamente analisado por Katia Muricy:

A noção de imagem dialética é a grande novidade da epistemologia exposta no livro das *Passagens*. Ela constituiu-se pela articulação temporal que Benjamin encontrara nas alegorias de Baudelaire – o encontro do antigo e do moderno. A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica, ou onírica, em conhecimento. Na imagem dialética a relação entre o passado e o presente é arrancada da continuidade temporal. Não há um desenrolar dialético, mas um salto que se imobiliza. É a produção de um conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente, por sua vez, nessa imobilização. O espaço desta imobilização é a linguagem – o médium das imagens dialéticas. (MURICY, 2009, p. 237)

No caso de **Prótese** e do **salto das sombristas**, o médium dessa relação dialética que faz a imagem saltar e imobilizar-se é o teatro de sombras como linguagem. Para o entendermos dessa maneira, primeiro precisamos saber o que define este conceito.

Para Walter Benjamin, linguagem estende-se a absolutamente tudo:

Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida com uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos. [...] Nesse contexto, língua, ou linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião. (BENJAMIN, 2011, p. 49 e 50)

Dessa maneira, “toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem”. (BENJAMIN, 2011, p. 51) Importante salientar que o que se comunica na linguagem não é, em absoluto, todo o espírito¹⁶.

A linguagem comunica tudo que é comunicável pelo “espírito”. Dessa forma, o que não se expressa na essência linguística não é conhecido pelo homem. Em outras palavras, a linguagem limita-se a si mesma. Uma possível “totalidade” da essência espiritual não pode ser expressa através da linguagem, visto que esta é limitada por si mesma. Ou seja: nem tudo pode ser expresso pela linguagem e nossa expressão limita-se, em sua maior parte, a ela.

Em seus escritos, Benjamin mostra a imagem de uma lâmpada. A linguagem da lâmpada comunica sua essência espiritual, não a própria lâmpada, mas sim a lâmpada-linguagem, a lâmpada na comunicação, a lâmpada na expressão. (BENJAMIN, 2011, p. 53)

O mesmo se pode aplicar à sombra¹⁷. Ela tem sua própria essência espiritual, independente do teatro. Logo, o teatro de sombras torna-se a fusão de duas linguagens – a do teatro em geral e a da sombra - para tornar-se outra, sem excluir ambas, mas configurando-se de maneira a comunicar para o espectador as potencialidades desta união. Nela, propõe-se sombra enquanto linguagem, a sombra na comunicação, a sombra na expressão artística.

Essa fusão é demasiado complexa, pois a sombra é uma linguagem factual¹⁸ e o teatro é uma linguagem dos homens. Torna-se necessária uma “tradução”. Nesse sentido, Benjamin aponta que:

Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte –

¹⁶ Consideremos aqui, espírito como mente, racional e irracional, consciente e inconsciente – independente de crenças religiosas.

¹⁷ A partir de agora, nesta discussão, ao tratar da sombra, ou das sombras, como detentora de linguagem própria, amplio o uso de seu significado semântico – além do já descrito na nota de rodapé nº 12. A considerarei também como: “espaço menos iluminado, onde não bate luz direta; escuro, obscuridade, ausência de luz; escuridão, ausência de conhecimentos, cultura, instrução, liberdade, justiça; obscurantismo, ignorância, despotismo; parte mais escura de um desenho, gravura ou pintura, que reproduz os efeitos da ausência de luz na natureza e que dá relevo ao que está representado; algo que obscurece ou mancha a biografia ou a reputação de alguém; mácula, nódoa, senão forma escura produzida na superfície de um objeto pela interposição de outro objeto entre aquele e uma fonte de luz; coisa que parece impalpável, imaterial; vulto, espírito desencarnado; alma, fantasma, o que entristece, preocupa, amedronta.” (HOUAISS (2001). Ver OLIVEIRA, 2011, p. 21)

¹⁸ Com “factual” vamos nos referir a algo que diz respeito à materialidade e a realidade presente e imediata de alguma coisa. (BENJAMIN, 2009, p 11-15).

na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação. (BENJAMIN, 2011, p. 71)

Conforme exposto, podemos ter uma noção do quanto a linguagem do teatro de sombras é profunda e instigante. Prossegue Benjamin:

Para o conhecimento das formas artísticas, vale tentar concebê-las todas como linguagens e buscar sua correlação com as linguagens da natureza. Um exemplo que se oferece de imediato, por pertencer à esfera acústica, é o parentesco do canto com a linguagem dos pássaros. Por outro lado, é certo que a linguagem da arte só pode ser compreendida em estreita conexão com a doutrina dos signos. Sem ela, toda e qualquer filosofia da linguagem permanece inteiramente fragmentária, pois a relação entre linguagem e signo (da qual a relação entre língua humana e escrita constitui apenas um exemplo muito particular) é originária e fundamental. (BENJAMIN, 2011, p. 72)

Dito isso, como negar a estreita relação entre a linguagem artística do teatro e a linguagem da natureza das sombras? Por um lado, o teatro faz-se persistente e necessário há séculos. Por outro lado, nossas sombras, mesmo que diluídas, reduzidas e não percebidas em nosso dia-a-dia, insistem em nos acompanhar. Na união de uma linguagem humana secular e poderosa - alguns dizem até sagrada - com uma linguagem natural e comumente dita obscura, eu pude perceber o teatro de sombras como uma linguagem paradoxalmente contemporânea. Isso porque a íntima relação entre arte e vida – suas interdependências, positivas e negativas - é justamente o que o teatro atual busca perceber, criar e apresentar aos seus contemporâneos.

Definidos os conceitos para nossa análise, descrevamos a imagem **O salto das sombristas**. As sombras das sombristas aparecem na maioria das cenas, manipulando as silhuetas dos personagens: o pai, a mãe e a irmã (Grete), figuras que oprimem todo o tempo o personagem principal, Gregor Samsa. Na última cena Gregor aparece, formado parte por parte, pelas sombras das sombristas (ver Imagem 4). Desse modo, as manipuladoras tornam-se manipuladas, as protagonistas da ação se tornam partes constituintes do oprimido ou ainda, o próprio oprimido. Após o último suspiro de Samsa, as sombristas desmontam a figura e voltam a ser meras sombras de sombristas, não mais personagens ou alegorias.

Imagem 4. Sombristas formam o corpo de Gregor Samsa e depois desmontam-no.

(Fonte: Fotografia de Clara Meirelles)





As sombristas, independentemente de quais papéis possuíssem durante as cenas, não demonstravam parcialidade nem julgamento de valor. Cabia ao público analisar e refletir sobre o que assistiam. Quanto ao espectador que se depara com essa imagem em movimento e não legendada, ele pode exercer função similar a do historiador materialista histórico. Segundo Benjamin, é tarefa desse tipo de historiador pensar. Entretanto, segundo o filósofo,

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 1987, p. 231)

Sob esse ponto de vista e tendo **O salto das sombristas** como exemplo empírico, consideraremos a sombra como essa cristalização de um passado oprimido. A reflexão crítica, a entendemos como uma sombra que pode nos mostrar outra perspectiva. Como se a partir do momento que nos conscientizamos da existência de nossa sombra, passássemos a perceber além de suas delimitações. Como e o quanto podemos enxergar a partir dela?

Assim como numa escuridão extrema, o excesso de luz pode cegar. Pode imobilizar-nos de maneira que nossas ações sejam restringidas a uma letargia que mal consegue suportar tal situação. Vivemos em tempos – e ousa dizer que a maior parte de nossa história foi e é assim – de luzes faiscantes e aparentemente bonitas, encantadoras. São como fogos de artifício¹⁹ que nos dispersam e nos alienam de nosso estado crítico, de nossa percepção e da possibilidade de autoconhecimento. A sombra, nesse sentido, vem para nos fazer enxergar além da luz que nos limita. As penumbras passam a ampliar horizontes e a traçar novos caminhos. Na estrada de tijolos dourados, caminhamos pelo acostamento.

Nesse caminho, há a imagem de Gregor, morto depois de ser excluído do sistema familiar em que nasceu. No início, foi bem tratado pela irmã, Grete, mas logo foi rechaçado pelo desespero da mãe que não suportava vê-lo. Também foi alvo pelo ódio do pai, que tentou matá-lo a “maçãzadas”, negando-o como filho. E presenciou a desistência da irmã, que via em sua morte um alívio desesperadamente desejado, sempre na esperança de dias melhores.

¹⁹ Expressão de Stephan Baumgartel, transladada por mim a este trabalho. Stephan Baumgartel é Prof^o Dr^o do curso de licenciatura e bacharelado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Na última cena, Gregor desaparece logo após seu último suspiro. Sua carcaça mostra-se formada pelas sombras que o manipularam: seus alçózes, sua própria família. Sombras alheias formam seu corpo.

Seu cadáver é uma ideia: a ideia de um ser que inusitadamente se transformou em algo completamente desconhecido para si mesmo. A ideia de um ser que é abandonado por quem o concebeu e formou. A ideia de alguém que foi massacrado por não adequar-se ao corpo que lhe impuseram. Por alimentar o que lhe mantinha conectado até quando pudesse, e depois foi descartado. A ideia de um incompreendido. A ideia de algo incompreensível. Uma ideia, dentre tantas, que pode convocar os fatos para uma “construção liberadora da história”, como reflete Muricy:

Em “A vida dos estudantes”, ele [Benjamin] criticara essa compreensão da história como acúmulo de fatos, na sucessão progressiva de um tempo eterno [...]. A esta concepção, Benjamin opõe uma história focal, construída por “*imagens utópicas dos pensadores*”, arrancadas de um tempo infinito, em função de uma articulação filosófica: “*a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores*”. A “*imagem utópica*” já é aqui – como o será a noção de *imagem dialética* dos últimos ensaios – uma ideia. São as ideias que podem convocar os fatos para uma construção liberadora da história. (MURICY, 2009, p. 236).

Essa ideia é personificada num Gregor em ruínas. Os escombros de seu corpo se desmancham facilmente num sibilar de sombras. É um corpo extremamente sensível por não estar em seu *habitat* natural, por nem mesmo saber qual é. Ele é formado por fissuras, cicatrizes de um quarto onde não se pode mais dormir. Onde o que não é mais desejado na casa é despejado: ele, Gregor Samsa.

Na família Samsa há necessidades de próteses para suprir o que falta. Nesse caso, o que importa não é a pessoa de Gregor que não existe mais, mas a ausência de seus serviços prestados. É isso o que realmente causa consequências drásticas na família. Não é a ausência de sua voz, mas a falta do tiritar das moedas que trazia para casa que faz chorar. São necessárias próteses para substituí-lo. A mãe passa a costurar para fora. O pai volta à vida comercial, saindo do eterno sofá. A irmã deixa de ser o bibelô da família. Somente a morte de Gregor poderia fazer superar essa terrível situação. Foi sua existência no quarto de despejo que fez sangrar os corações sofridos de uma família devastada por um movimento desconhecido. Uma verdadeira paisagem de guerra!

Porém, a última imagem de Gregor é uma imagem pós-guerra. Ele nada mais é do que um cadáver que se esqueceu de enterrar. Não há mudas²⁰ suficientes que o façam crescer o quanto ele realmente deveria ou poderia. Sua carcaça foi bombardeada e fraturada. Nada mais lhe cabe nesse latifúndio – se é que um dia lhe coube.

Como os exoesqueletos são rígidos, os insetos e aranhas precisam mudá-lo à medida que crescem (por um maior), e, se eles fossem do nosso tamanho, se tornariam verdadeiras refeições apetitosas para os famintos de plantão. “Quanto maior você fica, mais você se torna um pacote saboroso e vulnerável”²¹.

²⁰ Muda: 12. Fase de metamorfose dos insetos. Disponível em: www.michaelis.uol.com.br. Acesso em 19 de maio de 2015, às 16h21.

²¹ Disponível em: <http://180graus.com/entretenimento/por-que-insetos-aranhas-e-escorpioes-gigantes-nao-existem>. Acesso em: 03 de junho de 2015, às 16h25min.

Imagem-clichê nos obriga a ver as coisas como devemos vê-las e não como poderíamos vê-las.
Giles Deleuze²²

Sendo a perspectiva proposta neste trabalho enxergar a partir das sombras e não do que a luz supostamente mostra, é relevante trazer Giorgio Agamben à discussão. Em seu ensaio **O que é o contemporâneo?**, o autor apresenta imagens e exemplos práticos para responder a pergunta que o intitula. É no terceiro ponto, dentre as análises que o autor enumera, que se apresenta uma imagem onde encontramos o “xis da questão”:

Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Pensando em analogia com o teatro, imaginemos um palco à italiana em que será apresentada uma cena em teatro de sombras. Parte-se do pressuposto de que os sombristas já ensaiaram e testaram os pontos em que estariam ou não em cena, assim como o posicionamento de outros elementos como refletores e silhuetas a serem utilizadas, por exemplo.

Dentre possíveis elementos técnicos necessários para a existência desta cena²³, podemos apontar: um foco de luz (X), uma tela de tecido como anteparo (A), e nosso próprio corpo como obstáculo (T) para que nossa sombra (Z) esteja em cena (ver Imagem 5).

²² DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Tradução de Estella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

²³ O espaço que descrevo a seguir é para fins ilustrativos e passíveis de analogias para as reflexões que seguem. De maneira nenhuma ele tenta abarcar todos os elementos possíveis de estarem presentes num espetáculo de teatro de sombras, e muito menos reduzir as complexidades que surgem tanto na criação, processo e apresentação do mesmo.

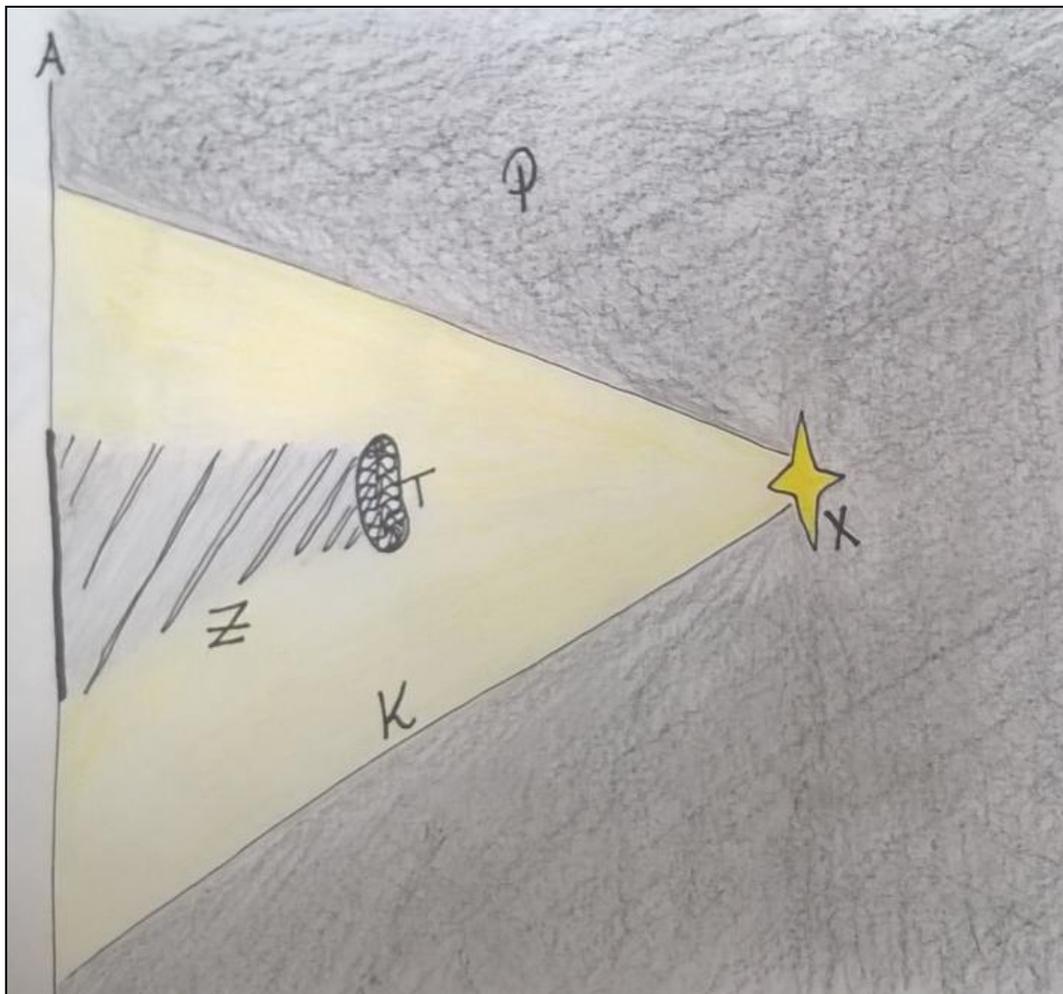


Imagem 5. Desenho ilustrativo acerca do ponto cego da cena²⁴

Dois pontos ainda não foram citados: o ponto K, a área iluminada; e o ponto P, que considero aqui como sombra²⁵.

Quando estamos na parte escura - antes ou depois de entrarmos em cena, ou seja, antes de estarmos em um local específico²⁶ diante do foco de luz – estamos fora de cena. É o equivalente a uma coxia, se comparado a um palco italiano.

Pode ser considerado como um momento em não estamos no centro das atenções, mas que exige igual atenção do sombrista. Isso porque é exatamente nesse lugar, nesse ponto cego²⁷, que conseguimos melhor observar a cena (apesar de muitas vezes não vê-la como um

²⁴ Fonte: Desenho feito pela autora deste TCC.

²⁵ O ponto P, a rigor, possuiria um pouco de visibilidade quando o foco de luz estivesse ligado, sendo considerado penumbra (Ver OLIVEIRA, 2011, p. 116). Entretanto, utilizarei aqui os termos “sombra” e “escuro” para toda área em que não há luz direta e que pode receber, indiretamente, certa luminosidade.

²⁶ Previamente testado nos ensaios.

²⁷ O ponto cego, neste caso, é o ponto em que o público não consegue nos ver em cena. Para Oliveira (2011), o ponto cego é a ampla zona delimitada por essa linha tênue que separa a área iluminada (K) da parte escura (P). Isso faz com que, em determinadas situações, mesmo quando estamos em partes mais periféricas da área iluminada, não apareçamos em cena. Além disso, esse termo está presente também em nosso cotidiano. No trânsito, a experiência nos mostra que o ponto onde o motorista não vê o que está atrás ou do seu lado, devido aos limites dos espelhos do retrovisor, também é chamado assim – sendo até considerado fator de risco e causa de acidentes. Biologicamente, também não escapamos dele. Nossos olhos possuem naturalmente pontos cegos,

todo). O sombrista pode calcular o melhor ângulo para se posicionar ante o foco de luz e o melhor momento para entrar em cena. Pode conferir se a silhueta que será usada (mesmo sendo o próprio corpo) está em boas condições, assim como perceber qual seu próprio posicionamento.

É dessa obscuridade, como coloca Agamben, ou desse ponto cego, como cito acima, que nosso olhar deve se dirigir. Todavia, nessa relação dialética, a sombra não existe sem a luz e nem esta, sem aquela. Não podemos dissociá-las. Cabe ao contemporâneo conscientizar-se que uma faz parte da outra e sua tarefa é ativar seu olhar a uma maneira diferente de percepção: é similar às *off cells*, células que fazem o olhar se adaptar à escuridão promovendo uma “espécie particular de visão”:

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p.63)

De maneira muito sensível, Agamben revela que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm de seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 64) O contemporâneo devolve ao século seu “sorriso demente” (AGAMBEN, 2009, p. 62) com outro sorriso, não de alegria ou conformismo, mas como aquele que reconhece o caminho que deve seguir, mesmo não sabendo ao certo aonde irá chegar e se terá solução para os enigmas que aparecerão nesta jornada.

E de que tudo isso nos importa?

Acredito que, desde nosso nascimento, a única herança que recebemos é o tempo em que estamos. O uso dessa herança conduz à tentativa de sermos contemporâneos ao nosso tempo, construir uma “singular relação” com ele, “através de uma dissociação e um anacronismo”: estar dentro sem deixar de ver-se de fora. Mesmo odiando “nosso” tempo, devemos ter consciência de que não podemos fugir dele. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

devido “a uma pequena parte da retina, ligada ao nervo óptico, que não consegue detectar a luz que forma a imagem. É o lugar no campo visual que corresponde à falta de células fotorreceptoras no disco óptico da retina. Como não há células fotorreceptoras nesta área, não percebemos parte do campo visual, mas o cérebro preenche esse ponto com informações sobre imagens periféricas e com percepções do olho contralateral, por isso não percebemos o ponto cego.” Disponível em: <http://www.cerpo.com.br/ponto-cego/> Acesso em: 26 de maio, 19h58min.

O espectador do teatro de sombras recebe, pois, mais uma tarefa: a de ser um espectador contemporâneo ao que está assistindo. Perceber as sombras que iluminam a cena sem esquecer-se das luzes que podem ofuscar suas cores.

Considerando as discussões acerca da sombra que fizemos até aqui, ousou trazer reflexões acerca de uma obra contemporânea de Isaac Newton, cuja teoria das cores venceu, por assim dizer, a que vamos seguir em nossa reflexão.²⁸ É justamente a relação aparentemente antagônica, mas íntima, entre sombras e cores, que chama nossa atenção para essa obra goethiana.

Sobre a natureza cromática, Goethe escreve em sua **Teoria das Cores** que a cor é a Natureza governada por leis que se relacionam com o sentido da visão:

Sob o feitiço de nossa imaginação, podemos produzir na escuridão as mais claras imagens. Nos sonhos, os objetos se mostram como em pleno dia. E no estado de vigília, reagimos imediatamente à menor sensação luminosa que vem de fora; mas ainda quando o órgão da visão experimenta uma excitação mecânica, produz por si mesmo luz e cores. (GOETHE, 1963, p. 443)²⁹

Como vemos, Goethe descreve o escuro de nossa imaginação como fonte criativa de ideias e imagens. Para ele, essa origem cromática vai além do plano poético. Cores se produzem com a contribuição das sombras:

para que se produza a cor, são necessárias luz e sombra, claridade e escuridão, ou se preferis uma fórmula mais generalizada, luz e ausência de luz. A luz engendra a partir de si uma cor que chamamos amarelo, e a sombra, outra que denominamos azul. (GOETHE, 1963, p. 444)³⁰

Goethe almeja que sua exposição e a nomenclatura utilizada consigam reabilitar e fortalecer a convicção de que o que cresce e se desenvolve, o fluido e o mutável, podem revelar os processos mais entranháveis da Natureza (GOETHE, 1963, p. 445). Além disso, ressalta que sua obra tem importante função para os pintores, visto que contribui para explicar

²⁸ Em “Teoría de los Colores”, Johann W. Goethe explana sua paixão por essa pesquisa e narra experimentos físicos e químicos que realizou para tentar enumerar e classificar os fenômenos cromáticos – como fizeram Teosfrato (374 – 287 a.C), Roberto Boyle (1626 – 1691) e Isaac Newton (1642-1727). (GOETHE, 1963, p. 442)

²⁹ Tradução livre da autora deste TCC. Esta e as próximas citações da mesma obra. Em espanhol: “Al conjuro de nuestra imaginación podemos producir en la oscuridad las más claras imágenes. Em el sueño se nos muestran los objetos como em pleno dia. Y en el estado de vigília, reaccionamos inmediatamente a la menor sensación luminosa que nos viene de fuera; más todavía cuando el órgano de la vista experimenta una excitación mecânica, produce por si luz y colores.” (GOETHE, 1963, p. 443)

³⁰ Em espanhol: “para que el color se produzca, son necesarias luz y sombra, claridad y oscuridad, o si preferis una fórmula más general, luz y ausencia de luz. La luz engendra de suyo um color que llamamos amarillo, y la sombra, outro que denominamos azul.” (GOETHE, 1963, p. 444)

os efeitos sensíveis e morais da cor, facilitando sua aplicação no domínio da arte (GOETHE, 1963, p. 446).

pode-se afirmar que as diferentes impressões cromáticas não podem confundir-se; que operam em forma específica e necessariamente criam estados específicos no órgão vivo. E também na alma. A experiência nos ensina que as diferentes cores determinam estados de ânimo bem definidos. (GOETHE, 1963, p. 563)³¹

Diante disso, me pergunto: quais seriam os efeitos das cores presentes em obras de teatros de sombras em artistas e espectadores? Proponho guiar uma possível resposta focando em duas cores principais, da luz e da sombra.

Segundo experimentos de Goethe, para essa percepção da influência cromática em nosso estado de espírito precisamos estar rodeados por uma mesma cor. Como, por exemplo, num quarto pintado com todas as paredes iguais ou mesmo vendo uma paisagem através de um vidro colorido. (GOETHE, 1963, p. 537)

O amarelo é a cor que mais se aproxima do que conhecemos como luz. Consequentemente, possui a natureza do claro, iluminado e ativo, denotando algo alegre. Para Goethe, a experiência revela que o amarelo “faz uma impressão marcadamente grata e confortável”. (GOETHE, 1963, p. 537)

Pensando nessa parte no teatro de sombras, como a cor “iluminada e cômoda”, podemos perceber o quanto ela é influente em cena. Mais do que possibilitar enxergar o que está em nossa frente, ela pode trazer um abrigo em meio ao desconhecido das cenas. Como se, com a luz acesa, estivéssemos em segurança. Como se tivéssemos um meio de fuga, uma possibilidade de abrigo caso algo inesperado aconteça. Nesse sentido, a sombra seria um estado de exceção, de fuga para a opressão das regras de um espaço cênico (considerando tanto palco como plateia) considerado território seguro ou mesmo previsível.

Assim como o amarelo está para a luz, o azul está para a sombra. Sabendo que este deriva do preto, Goethe alega que essa cor é como uma energia negativa. Coloca seu efeito como uma “mescla de excitação e serenidade.” (GOETHE, 1963, p. 538) Curiosamente, o azul aparece como se se afastasse de nós. Isso faz com que sejamos receptivos a essa cor, por proporcionar a sensação de distanciamento ao nosso olhar. Em contraponto, o autor cita a

³¹ Em espanhol: “se puede inferir que las distintas impresiones cromáticas no pueden confundirse; que obran en forma específica y necesariamente crean estados específicos en el órgano vivo. 762. Y también en el alma. La experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados de ánimo bien definidos.” (GOETHE, 1963, p. 563)

imagem de um quarto azul, que embora pareça amplo, é vazio e gélido. Logo nota-se uma dialética da “cor da sombra”, contextualizada pela situação em que o filósofo apresenta.

No teatro de sombras nos deparamos com essa situação: O que fazer num espaço onde sua maior parte é “colorida” pelo escuro? Quando literalmente se está num grande quarto vazio? O que fazer quando uma espécie de estado de exceção das cores se torna regra? Como compreender física e psicologicamente essa inversão?

Essas respostas não são exatas. Sei que a sombra, por si só, demanda tempo fenomenológico. Tempo para aquietar-nos e abrirmos a possibilidade de ver de outra forma, que possui outro plano de fundo oposto ao comum em nossa vida. Deixar-se entrar nesse infinito azul, quase invisível, que nos mostra outro horizonte: trata-se de uma inversão dialética. Invertendo o plano de fundo, surgem outros protagonistas, outras consequências de atos que se reconfiguram em um novo cenário.

Esse tipo de pensamento nos desafia a inverter inclusive nosso *status* como espectador, e/ou ainda, como sujeito. Vermo-nos em posição diferente da que estamos acostumados leva a ver também a posição do outro. Como sombristas, se não andarmos com calma, podemos pisar em um fio ou num refletor, correndo o risco de levar um choque. Se como espectador eu só procurar a fonte de luz para achar a saída ao banheiro, como poderei ver a cadeira e/ou colega que está em minha frente sem neles tropeçar?

Esses choques e tropeços não se restringem apenas aos espaços teatrais. Quantos deles já não experimentamos, para somente depois da experiência, dar-mo-nos conta de que não estávamos realmente prestando a atenção de onde nosso corpo estava em relação ao espaço? Corpo tanto físico quanto mental, espaço como rua tanto quanto de relação, estado de espírito, espaço também como corpo (físico e mental) do outro.

Já sabemos o que comumente nos dá a sensação de conforto ou de vazio. Até agora já sabíamos que a luz nos permite ver, e a sombra oculta. Nosso plano de fundo já existe desde que nascemos. Já nascemos num cenário construído, numa engrenagem que, apesar de apodrecer a cada giro, continua funcionando e fazendo mover nossas relações produtivas e também pessoais. Podemos considerar essa engrenagem em analogia ao sistema capitalista, às inúmeras fobias que se desenvolveram em nossa sociedade ou mesmo a um problema pessoal. Ela não precisa ter uma forma única e definida para cada um e para todos. Não foco meu olhar na peça da engrenagem, mas no movimento que ela faz. De onde veio, onde está e para onde vai.

“O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29) Para Didi-Huberman, esse paradoxo existe à medida que nossa “visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. [...] objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30) Quando o objeto é fornecido ao nosso pensamento, não podemos ignorar que o que é pensado só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos, como uma mão passaria através de uma grade. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29)

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo macio à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. [...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (MERLEAU-PONTY apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31)

Da mesma maneira, enfatizo a importância de observarmos a sombra com esse movimento de inversão para enxergarmos o que deveria estar oculto e revermos o que aparentemente já sabíamos estar ali o tempo todo. Conscientizar-nos da grade onde o que nos olha passa para podermos vê-lo de volta. O que está na nossa frente que não conseguimos ver?

Sugiro fechar os olhos.

Fazendo uma retrospectiva do que foi feito até aqui: a partir de uma obra literária – **A Metamorfose**, de Franz Kafka -, buscamos transcrever sensações que ela nos suscitou numa versão teatral, mais especificamente no plano das sombras e através da linguagem do teatro de sombras. Essa escolha foi feita tanto por questões técnicas, em busca de maior experiência e conhecimento acerca dos mecanismos, quanto por questões estéticas: por acreditarmos haver uma íntima ligação entre a obra literária e a linguagem teatral que utilizamos. Esse vínculo foi discutido a partir de uma imagem - **O salto das sombristas** – presente em **Prótese [uma possibilidade de encenação]**, uma peça dirigida pela autora deste trabalho e por Alyssa Tessari. Uma imagem tomada em suspensão, em relação às outras, imagem que se construiu a partir das relações entre as sombras das sombristas e as das demais personagens.

Essa análise imagética estendeu-se além do experimento cênico, buscando ampliar nossa perspectiva para a relação entre luz e sombra tanto no âmbito teatral quanto no âmbito subjetivo, acerca da visão do sujeito perante seu tempo. O sujeito, como espectador passa a ter tarefas, além de contemplar. Ele passa também a ter uma responsabilidade ética em relação à história e à contemporaneidade.

Pensando dialeticamente, o teatro de sombras foi analisado também de outra forma. Não só como uma parte da linguagem teatral, mas também como espaço em que, paradoxalmente, podemos ver no escuro. Tendo como ponto de partida não a luz, mas a sombra e vendo a partir de um ponto cego, chegamos a refletir como as cores podem influenciar nosso estado de espírito e, conseqüentemente, nosso modo de ver.

As reflexões que aqui faço procuram levantar questões, mais que obter respostas. Minhas colocações são de uma pessoa que acabou de apagar a luz. Ainda há vultos e contornos que não reconheço. A única certeza que tenho é a possibilidade de, estando nesse estado, ficar atenta e em prontidão. Não só para os perigos que ele revela, mas também para tranquilizar-me, ter calma e esperar a vista se acostumar a essas outras figuras que não estou habituada a ver. Para ver nessa situação, precisamos ter coragem para enxergar o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998) e sabedoria para saber como mover-se a partir daí.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** (p. 55 a 73) Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARRIE, James Matthew. **Peter Pan e Wendy.** Ilustrações de Michel Foreman. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das Letrinhas, 1999.

BENJAMIN, Walter. _____. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe.** Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora, 34, 2009.

_____. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens.** Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora da UFMG/IOESP, 2007.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens. (p. 49 a 73) in Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921).* Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición.** Tradução: Inés Bértolo. Espanha: A. Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GOETHE, Johann W. **Teoria de los Colores.** Madrid, ES: Aguilar S. A. Ediciones, 1963.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose.** Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo: Abril, 2010.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Nau, 2009.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um corpo em sombras: O ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação.** Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso de Pós – Graduação em Teatro. Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Júnior. Florianópolis, UDESC, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O último a sair apague a luz in Revista CULT. Dossiê Kafka.** Ano 17, nº 194. Setembro de 2014.

MiniAurélio: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2005.

Sites da internet:

www.michaelis.uol.com.br

<http://180graus.com/entretenimento/por-que-insetos-aranhas-e-escorpiones-gigantes-nao-existem>. Acesso em: 03 de junho de 2015, às 16h25min.

<http://www.cerpo.com.br/ponto-cego/> Acesso em: 26 de maio, 19h58min.

ANEXOS

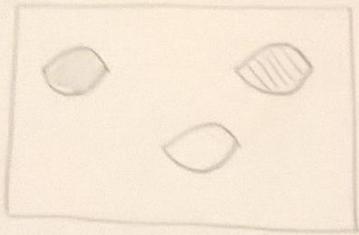
REFORMEM-O

STORY BOARD ④

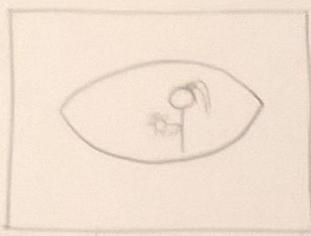
PRÓLOGO / CAPÍTULO 1 / CAPÍTULO 2 / CAPÍTULOS 3 / EPÍLOGO

PRÓLOGO

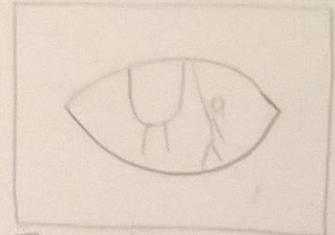
(Apresentação personagens)



olhos acendendo e apagando (2 telas paralelas)

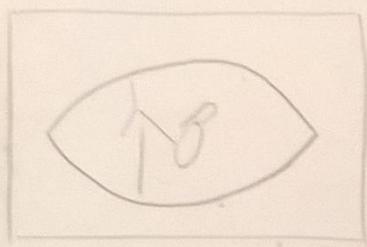


Priscila e apresentação de Gretc

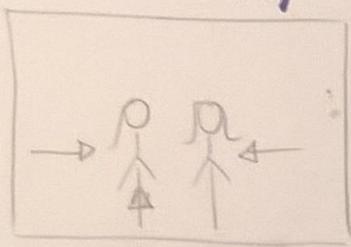


Ferranda e apresentação do Pai

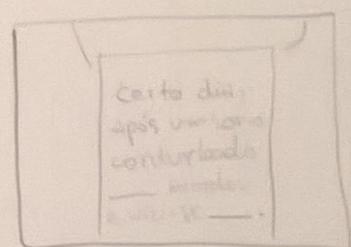
(Parte escrita)



Tassi e apresentação da Mãe

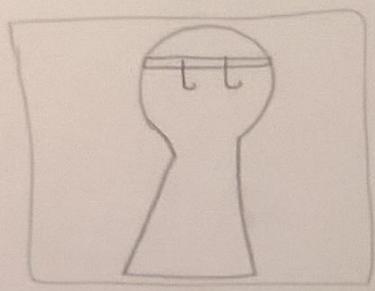
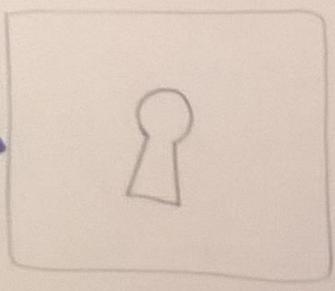


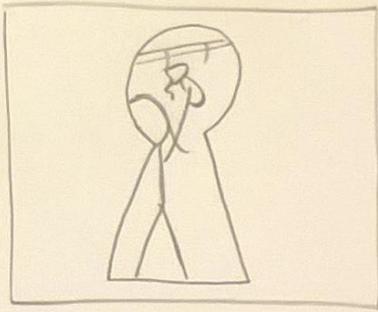
Encontro 2 meninas ida "a" tableta:
*elisabetana



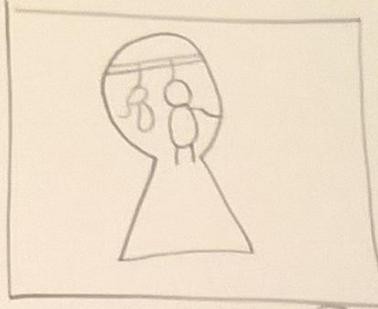
Certo dia,
após um longo
conturbado
—
—
—

CAPÍTULO 1





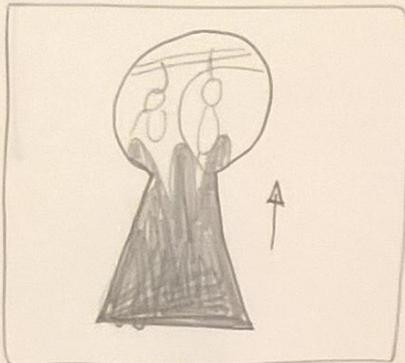
Sombuista e Grete



Sombuista e Pai



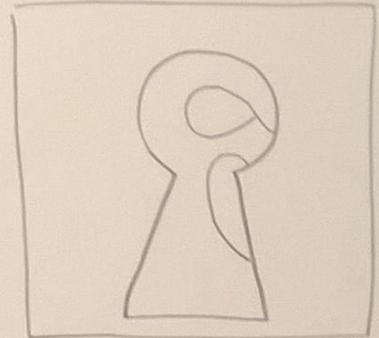
chegada da mãe



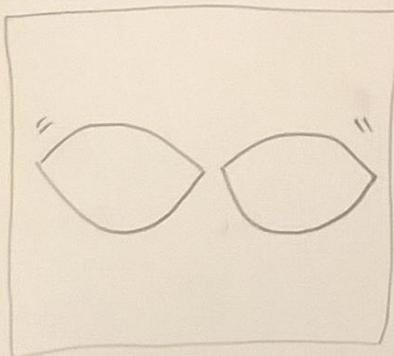
Mãos de Greger
cobrindo-os



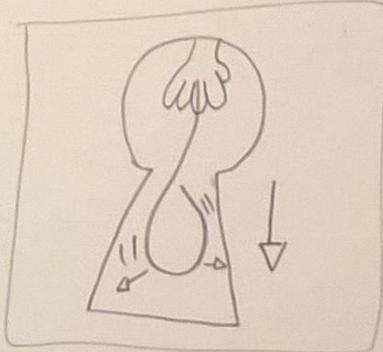
Mão cobre toda
a fechadura



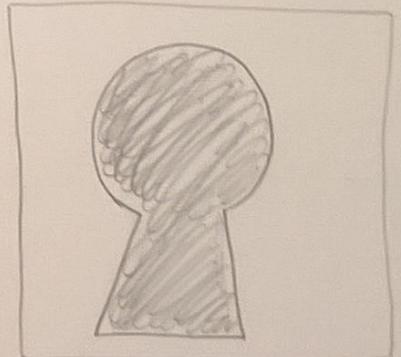
Fica só a mãe
(encora o filho)



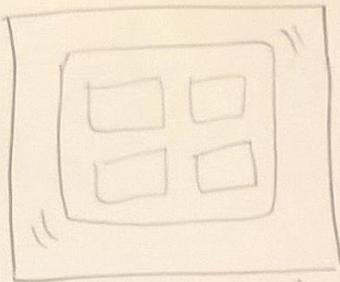
olhos de Greger
(paralelos)



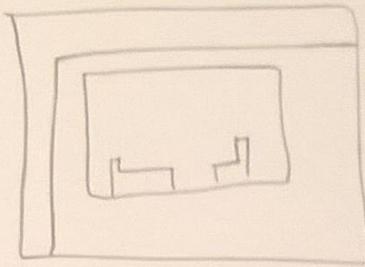
cabeca da mãe
desce "quicondo"



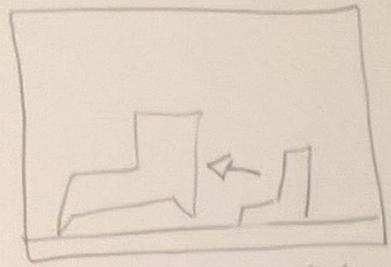
Escurece a
fechadura



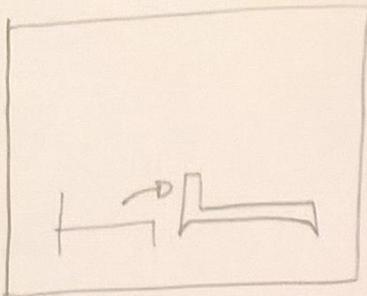
Aparece janela em movimento



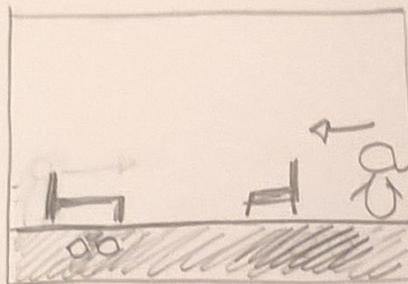
Foco num dos "vidros"



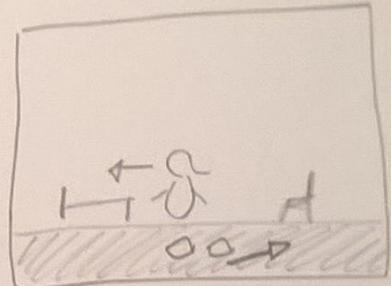
Foco no sofá (luz o percorre)



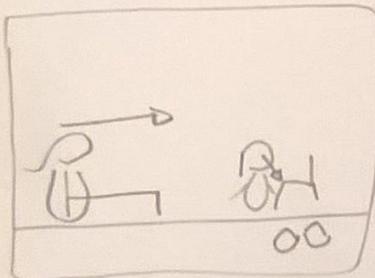
Foco na coroa (luz a percorre)



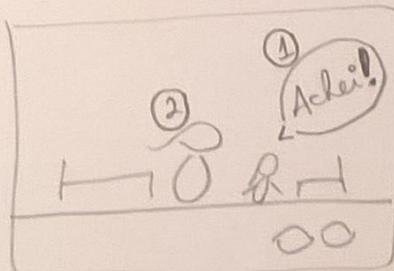
- > Abre para quarto todo
- > Entrada de Grete (canção)
- > Grete embaixo da coroa



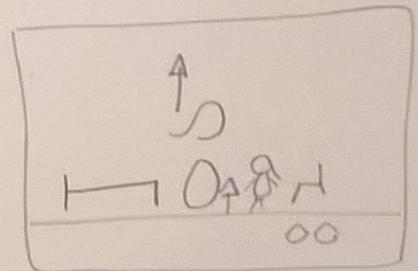
Direções abertas cl canção



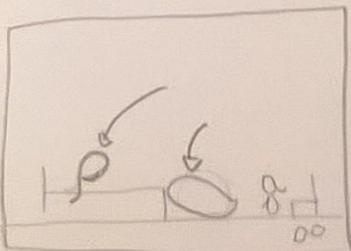
- > Mãe entra
- > Grete à ponto de achá-los



- 1 Grete o encontra
- 2 mãe tb o vê: Grito



Com grito, corpo e cabeça da mãe se separam pluma. Grete vira-se p/ ela



Corpo e cabeça caem. Esta na coroa e aquele no chão.

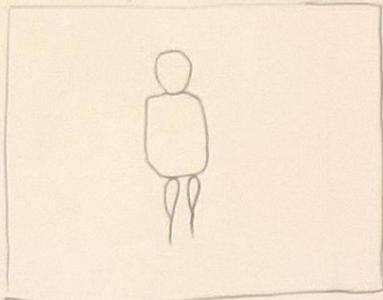


Poema "Reformem-a"

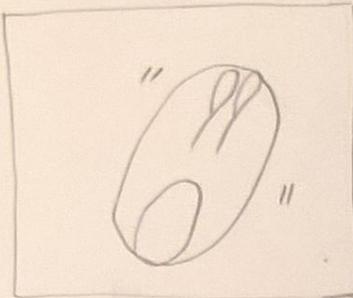
Capítulo III

Após poema "Reformem-o."

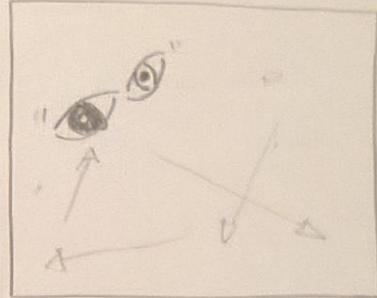
Enquadrado
isso...



> Aparece pai por inteiro.
> Música ascendente assim como movimento das telas.



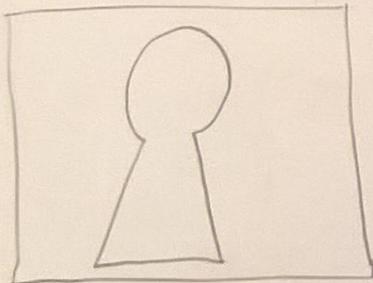
> Metamorfose do pai
> Apice música e telas tremendo
GRITO: SOCOS
NO GREGOR!



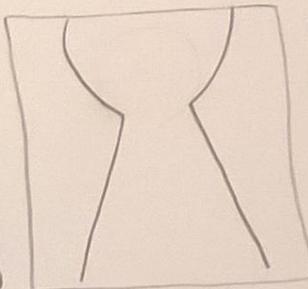
↑ Tela paralela do pai, Gregor tentando fugir tremendo e acado.

BLACK OUT

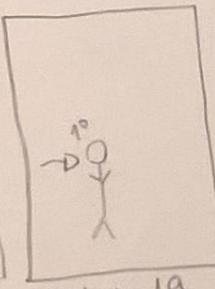
Grito ainda ressoando!



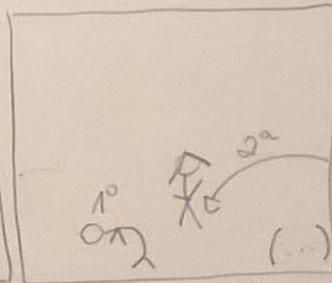
Aparece fechadura



Zom dentro de la



Entra 1ª sombista e se posiciona.
Para.



Entram 2ª e 3ª sombistas

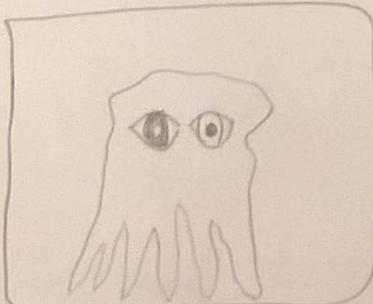
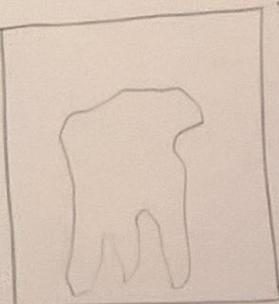
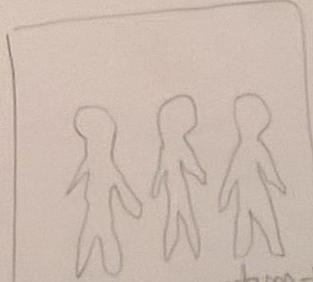


Figura de Gregor montada. Última piscada.

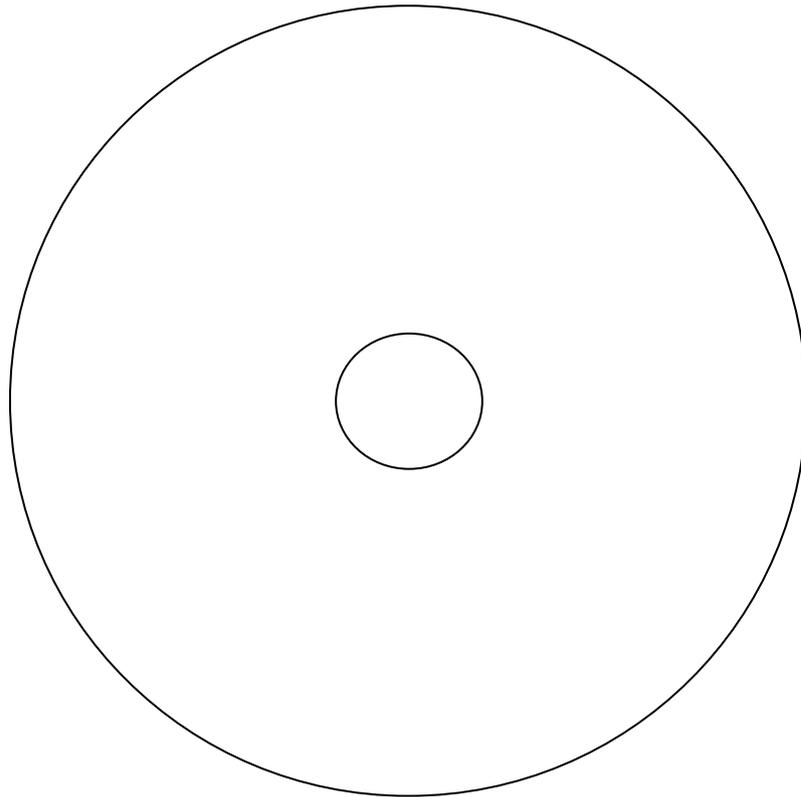
PRÓLOGO



Olhos somem.



Sombistas demonstram-se e colocam-se 'neutras' em cena. (Poema "Cova" em Cova)



.prólogo

2.poema

3.relógio

4. da janela

5. barata song

(com Priscila Costa)

Letra: autor desconhecido)

6. pai e morte

Julio Victor Neves: dramaturgo musical