

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

**DA PRÁTICA PEDAGÓGICA À ATUAÇÃO NO TEATRO DE
SOMBRAS: UM CAMINHO NA BUSCA DO CORPO-SOMBRA**

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTE – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

DA PRÁTICA PEDAGÓGICA À ATUAÇÃO NO TEATRO DE
SOMBRAS: UM CAMINHO NA BUSCA DO CORPO-SOMBRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito para obtenção do título de Doutora em Teatro.
Linha de pesquisa: Linguagens cênicas, corpo e subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Jr.

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

FABIANA LAZZARI DE OLVEIRA

**DA PRÁTICA PEDAGÓGICA À ATUAÇÃO NO TEATRO DE
SOMBRA: UM CAMINHO NA BUSCA DO CORPO-SOMBRA**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para obtenção do grau de Doutora em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas do Teatro, Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: _____
Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Jr.
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro: _____
Profª Drª Izabela Costa Brochado
Universidade de Brasília (UnB)

Membro: _____
Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Membro: _____
Prof. Dr. Paulo Cesar Balardim Borges
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Florianópolis, 28 de fevereiro de 2018.

Ficha de Identificação da Obra elaborada pelo(a) autor(a), com
auxílio do programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC

Lazzari de Oliveira, Fabiana
DA PRÁTICA PEDAGÓGICA À ATUAÇÃO NO TEATRO DE
SOMBRAS: UM CAMINHO NA BUSCA DO CORPO-SOMBRA /
Fabiana Lazzari de Oliveira. - Florianópolis , 2018.
308 p.

Orientador: Milton de Andrade Leal Jr.
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação
em Teatro, Florianópolis, 2018.

1. Teatro de sombras. 2. Atriz-sombrista. 3.
Corpo-sombra. I. de Andrade Leal Jr., Milton. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação. III. Título.

À minha filha Sofia.

À todas mulheres atrizes, bonequeiras, sombristas, produtoras, artistas, arte-educadoras, professoras de ontem e de hoje que, assim como eu, estão sempre em busca do seu caminho e lutando pela arte e cultura.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por apoiar e entender que o conhecimento é de fundamental necessidade. À minha filha *Sofia Lazzari de Oliveira Vieira*, minha razão primeira de viver. Ao meu marido *Guilherme Ferreira Vieira*, pelo incentivo e carinho durante todo o processo acadêmico. Aos meus pais *Ivo Gomes de Oliveira* e *Maria Ignês de Oliveira* por proporcionar-me a VIDA e todo amor e luz que me concedem nesta passagem terrena. Peço desculpas pelas ausências, agradeço o apoio e a compreensão. O meu amor por vocês é incondicional, assim como a arte é para o desenvolvimento da humanidade.

Aos queridos orientadores, pela oportunidade da convivência nesses cinco anos e pelos valiosos ensinamentos. Ao meu Mestre, *Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame*, por apresentar-me o teatro de sombras, por acreditar e apoiar meus estudos e pelo companheirismo nas idas e vindas do teatro de animação. Ao *Prof. Dr. Milton de Andrade*, pela orientação precisa e generosidade durante esses três últimos anos de minha pesquisa.

Aos professores que aceitaram o convite para a validação deste trabalho, por todas as contribuições dadas. À *Prof.^a Dr.^a Izabela Brochado*, pelos momentos especiais compartilhados em nossos encontros em seminários e festivais e por estar novamente em minha banca acreditando na potencialidade do trabalho. Ao *Prof. Dr. Mário Piragibe*, pelos caminhos indicados e reflexões sobre a linguagem estudada. Ao *Prof. Dr. Paulo Balardim*, por acreditar nas contribuições do ensino de teatro de sombras, pelos momentos significativos que compartilhamos, pela força e aprendizado como amigo e colega profissional. Ao *Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro*, pela gentileza e carinho, pela atenção no dia-a-dia acadêmico e generosidade de ter aceito, mesmo sem ter participado do exame de qualificação, analisar o texto final.

Aos amigos e colegas da Itália. Ao Teatro Gioco Vita, *Fabrizio Montecchi*, *Helena Tirén*, *Federica Ferrari* e *Nicoletta Garioni*, e todo o grupo, que me acolheram e generosamente compartilharam seus conhecimentos. Ao casal *Allan Roberto* e *Eloá Pellizon* e suas filhas *Bianca* e *Luiza*, pela recepção e amabilidade nos lindos momentos em que estive em Piacenza.

Aos eternos amigos, pela verdade e companheirismo em todos os momentos vividos e que ainda virão. A linda amiga/irmã/profissional/silhuetista/sombrista *Tuany Fagundes*, pelo companheirismo, por encarar todas as loucuras e criações neste caminho profissional, por todas as conversas, choros, alegrias, sonhos, desde 2014, com a fundação da entreAberta Cia Teatral. Ao amigo/irmão/colega *Alex de Souza*, por estar sempre junto nesta caminhada da vida

profissional, por compartilhar momentos de alegrias e de tristezas, e por ser tão pontual e rigoroso em suas reflexões. À amiga *Susan Mariot*, por tantas conversas, consolos, sugestões e pela espera para atuarmos no nosso SKIA, Espaço da Sombra. À terna *Carolina Garcia*, pela cumplicidade, amor, confiança e trocas de experiências. À dedicada *Gisele Knutez*, pelo companheirismo nos trabalhos de produção e pela amizade que hoje desfrutamos lindamente. À atenciosa *Rúbia Fagundes*, pela leitura dessa investigação, assim como sua disponibilidade e generosidade. À carinhosa *Heloisa Marina*, pela força, paciência e amorosidade partilhadas nesta jornada. À admirável amiga *Bárbara Biscaro* e ao talentoso amigo *Roberto Gorgati*, pelo acompanhamento e amizade em momentos especiais da minha estada na Itália.

Às duas equipes dos espetáculos *UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA* e *BRUX-*, pela parceria e credibilidade em nosso trabalho da entreAberta Cia Teatral. À equipe da *Cia Caixa do Elefante* pelos cinco anos em que trabalhamos juntos e com eles acumulamos muitos conhecimentos nas produções e viagens.

Aos colegas e amigos sombristas *Marcelo dos Santos*, *Thiago Bresani*, *Soledad Garcia*, *Ronaldo Robles*, *Sílvia Godoy*, *Roger Montchy*, *Fabiana Bigarella*, *Valter Valverde* e *Jerson Fontana* pelo *feedback* nas entrevistas e ensinamentos durante os muitos momentos em que estivemos juntos. E em especial ao diretor e amigo, *Alexandre Fávero*, por acreditar, confiar, e aceitar a parceria no projeto *BRUX-*, pelos ensinamentos, pelo intercâmbio de experiências, pelas broncas, por estrondar o *devagar*, por me fazer ser ainda mais persistente em meu trabalho sombrístico. A *todos participantes* que estiveram nos cursos e oficinas ministrados por mim e aos *meus alunos* deste primeiro ano como professora do curso de Teatro da UDESC que me propiciaram o compartilhamento e a troca de experiências.

Aos professores, alunos e profissionais do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, em especial aos *meus colegas do doutorado* por parcerias e encontros de acolhimento psicológico e físico durante este vasto processo desta etapa acadêmica, às secretárias do PPGT, *Mila*, *Francini* e *Sandra* (in memoriam) e na sequência o secretário *Antônio (Toni)* por tanto carinho e cuidado com os compromissos e datas a serem cumpridas. Assim como, às professoras *Vera Collaço*, *Fátima Lima* e *Maria Brígida Miranda* que coordenaram o Programa com maestria. À *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES*, pela concessão da bolsa de estudos sem a qual seria menos viável o desenvolvimento do estudo.

Às minhas *Deusas*, *Guardiãs*, *Bruxas* que me orientam em todas as minhas etapas terrenas, espirituais, pessoais e profissionais.

RESUMO

Como a atriz-sombrista trabalha no espaço do “entre”, entre a fonte de luz e o suporte de projeção (na qual se fisicaliza a sombra), entre o público e o suporte de projeção, entre a luz e o escuro, no teatro de sombras contemporâneo? Esta é uma das perguntas que norteiam esta tese, cuja pesquisa é de natureza exploratória qualitativa e aborda três formas de procedimentos: pesquisa bibliográfica, estudo de campo e investigação experimental com o objetivo principal de averiguar o trabalho do corpo-sombra da atriz-sombrista para a criação, por meio da experiência vivida e da propriocepção. O estudo foi desenvolvido a partir das experiências teórico-práticas da autora, assim como de derivações dos pensamentos do diretor Fabrizio Montecchi, do grupo *Teatro Gioco Vita*, de Piacenza, Itália, e da pesquisa com os atores e atrizes das companhias de teatro do Brasil que trabalham especificamente com a linguagem do teatro de sombras, principalmente: *Companhia Karagoswk*, de Curitiba (PR); *Companhia Teatro Lumbra de Animação*, de Porto Alegre (RS); *Companhia Quase Cinema*, de São Paulo (SP), *Companhia Lumiato*, de Brasília (DF) e *EntreAberta Companhia Teatral*, de Florianópolis (SC). A autora, a partir das práticas como educadora teatral, educadora física e atriz, idealiza a expressão *corpo-sombra*: estado de atenção na corporeidade e na dançabilidade no espaço-tempo de atuação.

Palavras-chave: Teatro de sombras. Atriz-sombrista. Corpo-sombra.

ABSTRACT

As the shadow theater actress works in the space of "between", between the light source and the projection support (in which the shadow gets physicality), between the public and the projection support, between light and dark, in the contemporary shadows theater? This is one of the questions that guides this thesis, whose qualitative research has an exploratory nature and addresses three forms of procedures: bibliographical research, field study and experimental research with the main objective of ascertaining the creative work of the shadow-body of the shadow theater actress, through lived experience and proprioception. The study was developed from the theoretical-practical experiences of the author, as well as derivations from the thoughts of the director Fabrizio Montecchi, from the Teatro Gioco Vita group in Piacenza, Italy, and from the research with actors and actresses from Brazilian theater companies that work specifically with the language of the theater of shadows, mainly: *Companhia Karagoswk*, from Curitiba (PR); *Companhia Teatro Lumbra de Animação* from Porto Alegre (RS); *Companhia Quase Cinema*, São Paulo (SP), *Companhia Lumiato*, from Brasília (DF) and *EntreAberta Companhia Teatral*, from Florianópolis (SC). The author, based on practices as a theatrical educator, physical educator and actress, idealizes the expression body-shadow: state of attention in corporeity and danceability in space-time acting.

Keywords: Shadow-theater. Shadow theater actress. Body-shadow.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Deus Vishnu.....	36
Figura 2 - Metodologia para o ensino-aprendizagem do teatro de sombras.....	42
Figura 3 - A sombra de uma árvore.....	47
Figura 4 - Folhas - sombras projetadas e sombras próprias	48
Figura 5 - Suporte de projeção - Caça Sombras	48
Figura 6 - Apresentando a sombra.....	50
Figura 7 - Experimentando e descobrindo o espaço de criação para projeção da imagem da sombra Sombras grandes e pequenas.....	50
Figura 8 - As fontes luminosas	53
Figura 9 - Fonte de Luz pontiforme.....	54
Figura 10- Fonte de Luz filiforme	55
Figura 11 - Jogos com fontes de luz.....	58
Figura 12 - Efeito de luz - corpo no ponto cego de duas fontes de luz emparelhadas	58
Figura 13 - Suporte de Projeção espetáculo Iara, o encanto das águas (2013) da Cia Lumiato, Brasília - Acervo Cia Lumiato.....	61
Figura 14 - Suporte de Projeção espetáculo Iara, o encanto das águas (2013) da Cia Lumiato, Brasília - Acervo Cia Lumiato.....	61
Figura 15 - Suportes de projeção do espetáculo Albertinho, o menino voador (2006) da Cia Luzes e Lendas, São Paulo	62
Figura 16 - Suporte de projeção (parede lateral da Igreja Matriz de Taubaté) do espetáculo Barra Vento - A Tempestade (2013) da Cia Quase Cinema, São Paulo.....	62
Figura 17 - ombromania com acessórios - Valeria Guglietti - Sombras Chinas – Espanha....	64
Figura 18 - ombromania com acessórios - Valeria Guglietti - Sombras Chinas – Espanha....	64
Figura 19 - Máscaras – Grupo Shadowlight, dos Estados Unidos	65

Figura 20 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália.....	66
Figura 21 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália.....	67
Figura 22 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália.....	69
Figura 23 - Exercício para confecção silhueta/figura - Oficina ATRÁS DAS SOMBRAS	71
Figura 24 - O Simulacro da sombra	71
Figura 25 - Silhueta-figura com empunhadura vertical e técnica do fio - Teatro Gioco Vita, Itália	76
Figura 26 - Silhueta-figura com empunhadura vertical, técnica da vareta e técnica do fio - Teatro Gioco Vita, Itália – Foto: Fabiana Lazzari	77
Figura 27 - Silhueta-figura com empunhadura horizontal, técnica da vareta - Teatro de Sombras Chinês - Fonte: http://portuguese.cri.cn/561/2011/11/28/1s142900.htm	77
Figura 28 - Deus Rakshasa - personagem/sombra narrador do espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis - Direção Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto: Jucca Rodrigues	88
Figura 29 – Espaço cênico criado para uma das cenas do espetáculo La Tempesta (2014) – Direção: Fabrizio Montecchi e Claudio Autelli – Itália	91
Figura 30 - Atriz-sombrista oculta manipulando a silhueta e o foco de luz, espetáculo Odisseia (2011), Florianópolis - Direção: Paulo Balardim - Foto: Nina Medeiros.....	93
Figura 31 - Atriz-sombrista aparente por meio da sua sombra projetada (bastidores), espetáculo Odisseia (2011), Florianópolis – Direção: Paulo Balardim - Foto: Nina Medeiros.	93
Figura 32 - Atriz-sombrista aparente por meio da sua sombra projetada (visão do público), espetáculo Odisseia (2011), Florianópolis - Direção Paulo Balardim - Foto Nina Medeiros.	94
Figura 33 - Atriz-sombrista aparente, espetáculo Odisseia (2011), Florianópolis – Direção: Paulo Balardim - Foto: Fabiana Lazzari.	94
Figura 34 - Ator iluminando outro ator para a cena, espetáculo Sacy Perere - a Lenda da Meia-noite (2002), Porto Alegre - Direção Alexandre Fávero	96
Figura 35 - Atriz iluminando o ator para a cena, espetáculo Iara, o encanto das águas (2014), Brasília - Direção: Alexandre Fávero	97
Figura 36 – Atriz se iluminando na cena com uma lanterna de LED, espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes.....	98
Figura 37 - Atriz interpretando Ariel e manipulando o foco de luz e a silhueta/barco à vista do público, espetáculo La Tempesta (2014), Itália – Direção: Fabrizio Montecchi – Foto: Fabiana Lazzari.....	99

Figura 38 - Atriz-sombrista manipula a fonte de luz para iluminar as silhuetas-bonecos, no espetáculo BRUX- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero – Foto: Gisele Knutez	100
Figura 39 - Atriz-sombrista manipula a fonte de luz e as silhuetas-figuras para projetar a imagem da sombra no espetáculo BRUX- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Gisele Knutez	101
Figura 40 - Transformações do suporte de projeção em Odisseia (2011), Florianópolis - Direção Paulo Balardim - Foto 1: Poseidon/boneco Foto 2: ventos uivantes Foto 3: figurino da deusa Circe Foto 4: mar - Fotos: Acervo Fabiana Lazzari.	103
Figura 41 - Telas do espetáculo La Tempesta (2014), Itália - Direção Fabrizio Montecchi..	104
Figura 42 - Cenário concreto ou cenografia utilitária, espetáculo Sacy Perere – A Lenda da Meia Noite (2002), Porto Alegre - Direção: Alexandre Fávero – Foto: acervo Cia Teatro Lumbra de animação	105
Figura 43 - Cenário projetado do espetáculo Sacy Pererê- A Lenda da Meia-Noite (2002), Porto Alegre – Direção: Alexandre Fávero - Foto: acervo Cia Teatro Lumbra de Animação...	106
Figura 44 - Cenário Concreto ou utilitário, espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral	107
Figura 45 - Cenário projetado: jardim do Palácio do espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis - Direção Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto acervo EntreAberta Cia Teatral.	107
Figura 46 - Cenário projetado: floresta no espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes – Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral.	108
Figura 47 - Cenário projetado: figueira no espetáculo Um Encanto em Nagalândia (2015), Florianópolis - Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes – Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral.	108
Figura 48 - Cenografia, acessórios cênicos e silhuetas-figuras do espetáculo BRUX- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Fabiana Lazzari.....	109
Figura 49 - Cenário projetado com atuação de silhuetas-figuras do espetáculo BRUX- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Mhirley Lopes.....	110
Figura 50 - Fabrizio Montecchi mostra sua mão e a sombra de sua mão na parede - I Seminário sobre Teatro de Sombras - Taubaté (SP), 2014 - Foto: Thiago Bresani.....	113
Figura 51 - Espaço de projeção da sombra. Desenho: Fabiana Lazzari	115

Figura 52 – Vista superior do espaço de projeção da sombra com corpo inteiro no espaço luminoso. Desenho: Fabiana Lazzari.....	115
Figura 53 - Trajetórias paralelas – Desenho: Fabiana Lazzari.	116
Figura 54 - Trajetórias Oblíquas – Desenho: Fabiana Lazzari.....	116
Figura 55 - Trajetórias diagonais – Desenho: Fabiana Lazzari.	116
Figura 56 - Utilização do espaço pela atriz e suas dimensões na sombra	118
Figura 57 – Atriz e ator-sombristas ocultos no espetáculo Iara, O Encanto das Águas (2014), Brasília Direção: Alexandre Fávero – Foto: Diego Bresani.	146
Figura 58 - Atriz-sombrista aparente, visível ao público, à frente da tela e fora da direção dos feixes de luz no espetáculo Iara, O Encanto das Águas (2014), Brasília - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Layza Vasconcelos.....	147
Figura 59 - Atores sombristas em cena no espetáculo Iara, o encanto das águas (2014), Brasília Direção: Alexandre Fávero – Foto: Diego Bresani	153
Figura 60 - Divulgação espetáculo Profissão de Fé (1987), Grupo Kaleydoscópio, Rio de Janeiro	194
Figura 61 - Escolha de frases sobre a sombra nas silhuetas de fita crepe.	202
Figura 62 - Cartazes com impressões escritas sobre a sombra natural e a sombra cultural ...	203
Figura 63 - Sombra em frente a silhueta feita no chão com fita crepe –	204
Figura 64 - Jogo de improvisação em duplas	205
Figura 65 - Disposição para desenhar o perfil do colega a partir da sombra	206
Figura 66 - Experimentações com as silhuetas.....	206
Figura 67 - Silhueta do meu perfil e silhueta transformada	208
Figura 68 - Esquete em imagens de Fabiana Lazzari	209
Figura 69 - Fabrizio explicando sobre luz e cor	211
Figura 70 - Máscaras criadas pelo grupo Teatro Gioco Vita.....	212
Figura 71 - Pintura em policarbonato - Foto Fabiana Lazzari.....	217
Figura 72 - Trabalho de mesa em equipe para estudo da dramaturgia do espetáculo La Tempesta Foto Fabiana Lazzari.	218
Figura 73 - Nicoleta fotografando silhueta com caracterização para o processo de criação dos personagens do espetáculo La Tempesta - Foto Fabiana Lazzari.....	222
Figura 74 - Etapas de criação do personagem Ferdinando a partir das fotos de silhuetas com caracterização para o espetáculo La Tempesta - Foto Fabiana Lazzari.	223
Figura 75 - Cena de Próspero com Caliban no espetáculo La Tempesta – Direção Fabrizio Montecchi Foto Fabiana Lazzari.	223

Figura 76 - Ator interpretando Caliban por meio da sombra corporal - Foto Fabiana Lazzari.	224
Figura 77 - Ator interpretando Caliban à vista do público - Foto Fabiana Lazzari.....	225
Figura 78 - Processo de pintura mapa mundi em policarbonato - Foto Fabiana Lazzari.	226
Figura 79 - Cena de utilização da silhueta com o mapa mundi - navegação até Cartagena - Foto Bonnie Kim - Hawai	226
Figura 80 - Agradecimentos após o espetáculo La Tempesta - Foto Alan.....	228
Figura 81 - Recepção e acolhimento do público antes, durante e depois do espetáculo La Tempesta (2014) - Direção Fabrizio Montecchi - Foto Fabiana Lazzari.	229
Figura 82 - Nicoleta - Fabrizio - Fabiana - Federica - Foto Bonnie Kim.....	229
Figura 83 - Fabrizio Montecchi no I Seminário sobre Teatro de Sombras	288

LISTA DE ABREVIATURAS

ABTB	Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
APTB	Associação Paranaense de Teatro de Bonecos
ARTB	Associação Rio de Teatro de Bonecos
CEART	Centro de Artes
CENOTEC	Centro de Estudos Cenográficos e Tecnológicas da Cena
ECA	Escola de Comunicação e Artes
ESNAM	<i>École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette</i>
EXPLUM	Experiências Luminosas
FENATIB	Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau
FIS	Festival Internacional de Teatro de Sombras
FITA	Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis
IFSC	Instituto Federal de Santa Catarina
ISZ	<i>The International Shadow Theatre Centre</i>
LED	<i>Light Emissor Diode</i>
MDF	<i>Medium Density Fiberboard</i>
MST	Movimento sem Terra
P.P.N.E.	Pessoa Portadora de Necessidades Especiais
RCNEI	Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil
SE LUZ	Seminário sobre Luz e Iluminação Cênica

UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UnB	Universidade de Brasília
UNIMA	<i>Union Internationale de la Marionnette</i>
UNSAM	<i>Universidad Nacional de San Martin</i>
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. ATRÁS DAS SOMBRAS	33
1.1 ALUMIAR - UMA FORMAÇÃO EM FLUXO	40
1.1.1 A SENSIBILIZAÇÃO	43
1.1.2 FUNDAMENTOS TÉCNICOS	51
1.1.2.1 A FONTE DE LUZ	52
1.1.2.2 O SUPORTE DE PROJEÇÃO	59
1.1.2.3 O CORPO - HUMANO /OBJETO/ BONECO	63
1.1.3 POSSIBILIDADES PARA A CRIAÇÃO CÊNICA – PROCESSO DE <i>POIÉISIS</i>	78
2 ESCURIDÕES E DESLUMBRAMENTOS – PROCESSOS CRIATIVOS NA FORMAÇÃO DO TRABALHO DA ATRIZ POR MEIO DO TEATRO DE SOMBRAS.....	81
2.1 DRAMATURGIA, ILUMINAÇÃO, CENOGRAFIA E ESPAÇO NO TEATRO DE SOMBRAS.....	84
2.2 A ATRIZ NO TEATRO DE SOMBRAS	119
3 PERCEPÇÕES E ALUMBRAMENTOS	135
3.1 O CORPO-SOMBRA	137
3.2 VALÊNCIAS E PRINCÍPIOS PARA O TRABALHO DA ATRIZ NO TEATRO DE SOMBRAS	145
3.1.1 PERCEPÇÃO	147
3.2.2 PROPRIOCEPÇÃO.....	150
3.2.3 HABILIDADES MOTORAS E HABILIDADES PSICOMOTORAS	152
CONCLUSÃO: <i>IN CORPUS CONTINUUM</i>	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
APÊNDICES	176

1	VIAGEM PELO REINO DA SOMBRA – UM BREVE HISTÓRICO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS EUROPEU E BRASILEIRO	177
	INFLUÊNCIAS EUROPEIAS	181
	BRASIL SOMBRÍSTICO	185
2	DIÁRIO DE BORDO - TEATRO GIOCO VITA: UMA EXPERIÊNCIA ALÉM DA TÉCNICA.....	201
3	QUESTIONÁRIOS COM ATORES- SOMBRISTAS – O TEATRO DE SOMBRAS EM SUA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL	230
3.1	MARCELLO DOS SANTOS – CIA KARAGOSWK	230
3.2	THIAGO BRESANI – CIA LUMIATO	235
3.3	SOLEDAD GARCIA– CIA LUMIATO	239
3.4	TUANY FAGUNDES – ENTREABERTA CIA TEATRAL.....	247
3.5	JERSON FONTANA – A TURMA DO DIONÍSIO.....	256
3.6	VALTER VALVERDE – CIA LUZES E LENDAS	268
3.7	ALEXANDRE FÁVERO - CIA TEATRO LUMBRA.....	273
4	ROTEIRO ESPETÁCULO BRUX-	282
5	DVD ESPETÁCULOS <i>UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA / BRUX-</i> E CLIPAGEM MATÉRIAS SOBRE TEATRO DE SOMBRAS DAS REVISTAS ABTB UNIMA BRASIL E MAMULENGO.....	283
	ANEXOS	284
1	PALESTRA FABRIZIO MONTECCHI – 1º SEMINÁRIO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS	285
2	FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO <i>UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA</i>	290
3	FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO <i>BRUX-</i>	291
4	DEPOIMENTOS/CRÍTICAS ESPETÁCULO <i>UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA</i>	292
5	TEXTO: <i>UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA</i>	295

INTRODUÇÃO

O teatro de sombras, linguagem que faz parte do teatro de animação, vem ganhando reconhecimento no mundo artístico e muitas companhias estão investindo em pesquisa e experimentação. Várias vertentes e uma diversidade de formas ganham espaço no fazer teatral ocidental. Jean Pierre Lescot¹ alerta que “o teatro de sombras tem uma grande importância no mundo atual. Ele deve ter um papel de *médium*, deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente” (2005, p. 13). Para Lescot, o teatro de sombras é um modo de expressão contemporânea que tem sua linguagem específica. Afirma que “em relação aos teatros de sombras orientais e extremo-orientais, que chegaram a uma maturidade, é necessário reconhecer com humildade que o teatro de sombras ocidental está em gestação” (LESCOT, 2005, p. 15).

As percepções decorrentes dos últimos estudos e de práticas ocidentais nos mostram um avanço e crescimento do número de companhias que trabalham com a linguagem, porém no Ocidente não temos a tradição do Oriente, na qual se aprende a técnica na tenra idade, por isso concordo com Lescot que o nosso teatro está em gestação.

No Brasil, não temos ainda quarenta anos de companhias que trabalham especificamente com esta arte e que dão continuidade às pesquisas, diferentemente do teatro de sombras oriental, em que existem grupos com mais de trezentos anos de trabalho. Constato que, desde o início de meus estudos, em 2005, passando pela minha pesquisa de Mestrado, em 2011, o número de companhias que estudam e praticam o teatro de sombras no Brasil cresceu. Isso demonstra que a linguagem vem ganhando força e chamando atenção de mais pesquisadores e artistas².

As características atuais continuam se modificando devido ao grande avanço da tecnologia, trazendo assim as mais variadas formas de trabalhar com teatro de sombras. No Brasil, já temos núcleos teatrais de referência com seus trabalhos que pesquisam

¹ Em entrevista dada a Michel Gladyszewski, publicada na *Revista Mamulengo*, Rio de Janeiro, nº 14, 1989 e publicada no *Livro Teatro de Sombras: técnica e linguagem*, Florianópolis, UDESC, 2005.

² Poder-se-ia citar outras companhias de teatro de animação e que utilizam a linguagem do teatro de sombras e seus espetáculos de repertório, porém a intenção nesta pesquisa é estudar as Cias que são exclusivas na pesquisa e no fazer desta linguagem.

especificamente a linguagem do teatro de sombras contemporâneo e que já possuem suas micropoéticas: *Cia. Karagözwk* (1985), do Paraná; *Cia Luzes e Lendas* (1999), de São Paulo; *Cia Teatro Lumbra de Animação* (2000), do Rio Grande do Sul; *Cia Quase Cinema* (2004), de São Paulo - assim como temos companhias mais recentes que têm suas pesquisas, que estão se consolidando, mas ainda não é possível afirmar que tenham uma micropoética: a *Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas* (2008), de Brasília; e a *entreAberta Cia Teatral* (2015), de Santa Catarina são duas delas.

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

Entre as companhias brasileiras, a mais antiga é a *Cia Karagözwk*, fundada por Marcello dos Santos, em 1985, na cidade de Lages (SC) e hoje com sede em Curitiba (PR), conta com mais de quinze espetáculos em seu currículo, ganhou vários prêmios em festivais e Santos ministra oficinas de formação a leigos e profissionais. Marcello teve seu primeiro contato com o teatro de sombras em 1982, quando Valmor Beltrame, colega do grupo teatral *Gralha Azul*, de Lages (SC), voltou da Espanha após um curso com Jean-Pierre Lescot, trazendo novidades. Sucessivamente, numa turnê, no Festival de Títeres, em Mendonza, Argentina, quando ainda era músico do mesmo grupo teatral, teve a oportunidade de assistir a um casal manipulando silhuetas de sombras e ficou impressionado com a técnica. Ao voltar para Lages (SC), montou seu atelier e assim surgiu sua primeira experiência com a linguagem: o espetáculo *Janeiro*, já comentado anteriormente e considerado por ele uma obra experimental. Fundou a sua Cia. quando necessitou de um registro profissional para participar do Festival de Teatro Estudantil de Lages e do Festival de Teatro Amador de Joinville, ambos catarinenses, em 1985. Logo após, teve a oportunidade de participar do curso com o teatrólogo e mestre francês Jean Pierre Lescot, no *Instituto del Teatro de Sevilla*, em Sevilha, Espanha, por meio da concessão de uma bolsa de estudos da UNIMA, com quem aprendeu a técnica, a estética e a história sobre o teatro de *karagöz*, do qual originou o nome de seu grupo. Até hoje muitos artistas passaram pela companhia, mas é Marcelo que segue administrando-a, assim como continua dirigindo os espetáculos e atuando neles. Sempre que necessário, ele convida colegas para atuarem em suas montagens. Os processos criativos das encenações variam desde encomendas de temas, textos dramaturgicos e até a partir de uma trilha sonora, sem textos. Marcello considera que a trilha

sonora é muito importante para os espetáculos, pois contribui para a criação do clima dramático. Entre as encenações que se destacam, além do primeiro espetáculo que deu origem à companhia, Marcello cita: *História da Música* (1988), por sua importância na arte-educação; *Show Rock na Praia* (1988), com a Banda Barão Vermelho; *O Rei que ficou cego* (2000), primeiro projeto com incentivo cultural; *Buanga* (2011), Prêmio Gralha Azul Melhor Direção e Trilha Sonora e *As Lendas do Fogo e da Lua* (2013), a equipe perfeita (tão almejada) e trilha original.

A *Companhia Luzes e Lendas*, sediada em São Paulo (SP), formou-se em 1999 com o encontro entre Valter Valverde e Lourenço Amaral Júnior. Desde seu início desenvolve um trabalho na área de teatro de animação, dedicando-se um pouco mais ao teatro de sombras. A formação inicial da companhia contou também com Regina Pessoa e Zhé Gomes. A partir de 2006, Regina Pessoa e Zhé Gomes deixaram o grupo e neste mesmo ano Cristhian Macedo Lins passou a integrá-lo. Tem em seu repertório quatro espetáculos de teatro e apresenta também um variado número de narração de histórias, em que utiliza o teatro de sombras. Quanto à parte técnica do teatro de sombras trabalhada pela companhia, percebe-se uma mudança de formas na criação dos espetáculos. O primeiro espetáculo foi *Em Rios e Florestas*, com a compilação de quatro histórias: *O Pescador*, *Os Três Porquinhos*, *A Lenda dos diamantes* e destaca-se *A Ponte Quebrada*, aquele clássico do teatro de sombras já citado anteriormente com o solista Bradshaw, da Austrália. Os dois próximos espetáculos foram criados como miniteatros, aos quais apenas duas pessoas eram convidadas a assistirem: *Brinquedos de nenê*, e *O Circo*, neste último as pessoas eram convidadas a entrar numa pequena tenda para fruir o espetáculo. Montaram ainda um espetáculo natalino *Luz em Dezembro*, com o teatro de sombras de forma tradicional, isto é, utilizando a manipulação das silhuetas próximas à tela. Em 2006, com a orientação de Henrique Sitchin, do Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação, montaram o espetáculo *Albertinho, o Menino Voador*, no qual contam a história de Santos Dumont, utilizando o teatro de sombras de forma diferenciada, isto é, com técnicas e aparatos do teatro de sombras contemporâneo: as telas para projeção das sombras são montadas e desmontadas à vista do público e não existe a preocupação em ocultar do público a manipulação e os bonecos de sombras. No espetáculo *Luas e Luas* (2010), os bonecos eram projetados com auxílio de um retroprojetor, neste mesmo ano utilizaram-se da sombra para montar a instalação *Teatro Demolido*, para o SESC Araraquara (SP), onde a luz incidia em montes de entulhos que revelava, em sombras, a fachada de um antigo teatro da cidade. E em *Histórias de Assombrar*, espetáculo de teatro de sombras ainda em repertório, criado para o projeto “Bonecos nas Ruas”,

coordenado pela Companhia Truks (SP), as pessoas entram numa tenda preta para assistir ao espetáculo, dando a possibilidade da Cia apresentá-lo à luz do dia, na rua das cidades.

No ano de 2000, foi fundada a Companhia Teatro Lumbra de Animação, sediada em Porto Alegre (RS). É coordenada pelo pesquisador, cenógrafo e ator-sombrista Alexandre Fávero, que desenvolve permanentemente a pesquisa e a experimentação da dramaturgia do teatro de animação. Tem um repertório de espetáculos específicos na linguagem do teatro de sombras: *Sacy Pererê: a Lenda da Meia-Noite* (2002), *Auto de Natal* (2002) e *Salamanca do Jarau* (2003). O resultado dessas atividades teatrais promovidas e desenvolvidas pela Companhia Teatro Lumbra, nas inúmeras temporadas e participações em festivais do gênero, tem possibilitado uma abrangência cada vez maior e mais expressiva de público e também nos mais diferentes meios de comunicação e mídias. A equipe da Cia Teatro Lumbra, na medida em que avança em direção a novas descobertas, está construindo e colaborando com a existência da arte no país, projetando a nossa riqueza cultural para o mundo e tornando o trabalho diário uma ação dinâmica, permanente e genuinamente brasileira. Além dos espetáculos, a Cia faz um trabalho de formação por todo o País, ministrando oficinas, já tendo alguns seguidores de sua micropoética, que possui algumas peculiaridades fortes, como a forma pelo qual trabalha com a edição das imagens da sombra, a utilização do dimmer nas fontes de luz para propiciar que o ator-sombrista tenha o controle na atuação com a imagem da sombra, o desenho de suas silhuetas-figuras com um traço característico, as escolhas dramáticas regionalizadas com características do Rio Grande do Sul, a encenação com as narrações textuais gravadas e não proferidas ao vivo pelo ator-sombrista.

Em suas pesquisas existem dois trabalhos performáticos que são a “bolha luminosa” e o “EXPLUM – Experiências Luminosas”, que quando apresentadas ao público, utilizam-se de improvisações com a sombra. Em minha dissertação *Alumbramentos de um corpo em Sombras – o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação* (2011) pode-se ter mais informações específicas sobre o trabalho desta Cia. Após a pesquisa relatada na dissertação, entre 2011 e 2017, Alexandre Fávero continuou seu trabalho investigativo com luzes e sombras, investindo em esquetes para a bolha luminosa, além de dirigir espetáculos da Cia Lumiato de Teatro de Formas Animadas, de Brasília (DF) e da entreAberta Cia Teatral, de Florianópolis (SC).

Em 2004, nasceu a Companhia Quase Cinema, de São Paulo, do encontro de várias linguagens artísticas (artes cênicas, artes plásticas, cinema e dança) com o teatro de sombras como uma linguagem que possibilita a união destas artes.

Formada por Ronaldo Robles e Sílvia Godoy, o foco de trabalho é a pesquisa contemporânea das possibilidades de expressão por meio da luz e da sombra. No repertório de

espetáculos, trabalham com intervenções cênicas, sombras na arquitetura das cidades (espetáculos de rua que projetam as sombras exclusivamente em edifícios e construções mais antigas como templos e casarões), o que concede uma originalidade em sua micropoética, e ministram oficinas para artistas, professores e crianças. Entre os espetáculos estão: *A Princesa de Bambulúá* (2005), *A Polegarzinha* (2006), *Um Maestro Louco por Beethoven* (2007), *Violão, Viola e outras Cordas* (2008), *Circo de Sombras* (2009), *Ubu Rei* (2012), *Sombras na Arquitetura - Muito mais Vida Severina* (2013), *Barravento - A Tempestade de Shakespeare* (2013) e *Urubus no Ar* (2016). Com 11 anos de existência já acumula alguns prêmios em sua trajetória e é realizadora a partir de 2014 do único Festival exclusivo de teatro de sombras no Brasil, o FIS – Festival Internacional de Teatro de Sombras, em Taubaté (SP), assim como, em parceria comigo e com o professor Dr. Valmor Beltrame, é idealizadora do Seminário sobre Teatro de Sombras, Taubaté (SP), que em 2015 teve sua primeira edição.

A Companhia Lumiato de Teatro de Formas Animadas, hoje com sede em Brasília (DF), foi criada no ano de 2008, em Buenos Aires, na Argentina, por Thiago Bresani e Soledad Garcia, durante sua formação como bonequeiros na Universidade de San Martín, onde estudaram várias linguagens do teatro de formas animadas, produzindo e apresentando espetáculos, e oficinas em festivais da América Latina. Naquele país tiveram as primeiras referências com teatro de sombras por meio de Gabriel Von Fernandes³ e Alejandro Szklar⁴. Essa Cia. é considerada a primeira companhia a pesquisar e produzir teatro de sombras na região centro-oeste do Brasil. Utilizou nos primeiros trabalhos técnicas circenses, técnicas de bonecos de luva, de balcão e a partir de 2012 passa a pesquisar e produzir espetáculo de teatro de sombras contemporâneo, tendo a primeira montagem chamada *Iara, O Encanto das Águas* dirigida por Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação. Atualmente estão em processo de criação do novo espetáculo *Dois Mundos*, também dirigido por Fávero, com previsão de estreia neste ano.

Em 2013, em São Paulo (SP), com o objetivo de pesquisar a linguagem do teatro de sombras e suas relações com o gênero do horror é fundada por Daiane Baumgartner a Companhia da Sombra, que contou em seu repertório dois espetáculos: *A casa caiu* e *Memento*

³ Diretor argentino, ator, titiritero, sombrista, poeta, docente e treinador em técnicas de improvisação teatral. De 2001 a 2007 fez parte do grupo pioneiro em teatro de sombras contemporâneo na Argentina *La Ópera Escandilada*. Desde então, investiga, desenvolve e difunde esta arte, produzindo obras, desenvolvendo luzes específicas para a linguagem e organizando seminários e oficinas.

⁴ Diretor e ator-sombrista do *Espacio Umbra*, da Argentina. Desde 2003 dirige o laboratório da sombra no Espaço Umbra, espaço único de investigação do uso da sombra cênica e da palavra.

Mori. Além das apresentações teatrais, a Companhia da Sombra realizou diversas atividades, como oficinas e workshops abertos ao público em geral com a missão de divulgar e fomentar o teatro de animação. A Cia. acabou já em 2016, mas a fundadora continua individualmente a sua pesquisa com teatro de sombras.

No ano de 2014 é fundada por mim e por Tuany Fagundes, a entreAberta Cia Teatral, em Florianópolis (SC). Com o intuito de colocar em prática as pesquisas teóricas, montamos o espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015) e em 2015 iniciamos um novo processo criativo, o do espetáculo *BRUX-* (2017), dirigido por Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação e contemplado com o Prêmio Elisabete Anderle 2014, que teve sua estreia em julho de 2017.

Em minhas investigações, o que acentuo é a pesquisa da atriz do teatro de sombras contemporâneo ocidental e sua atuação segundo princípios que norteiam o trabalho cênico. Em todas as pesquisas e estudos que perpasssei, percebi que a nomenclatura utilizada para o trabalho do/da artista que atua no teatro é a palavra “ator”, generalizando a todos e a todas. Esse emprego se deve ao fato do mesmo motivo que se generaliza chamar de “homem” a todos os indivíduos da espécie humana independentemente do sexo. No entanto, a utilização da palavra “homem” tem sustentações na Grécia Antiga, quando os homens de fato eram tratados como o sexo padrão e superiores, as mulheres eram vistas como “um desvio” da grandiosidade masculina. Considero um hábito que reforça o caráter do sexo masculino como dominante na humanidade. Sendo contrária a este hábito, sempre que for me referir às questões que eu pesquiso e que são de minha autoria, empregarei a palavra “atriz” referindo-me tanto ao sexo feminino como ao sexo masculino, pois considero que não existem diferenças entre os gêneros quando relacionados ao trabalho da *práxis* e da *poiésis* no teatro de sombras. Nas citações e nas referências das pesquisas e estudos já existentes manterei a palavra que cada um dos autores utilizou: “ator”.

Para pensar o teatro de sombras contemporâneo⁵, reflexiona-se sobre o teatro de sombras tradicional e o que acontece com o teatro de sombras na contemporaneidade. Os teatros de sombras tradicionais orientais⁶, de existência milenar, possuem um sistema codificado. Como

⁵ No dicionário *Houaiss de Língua Portuguesa* (2001, p. 817), o contemporâneo é “que ou o que viveu ou existiu na mesma época; na arte contemporânea, que ou o que é do tempo atual; do latim, *contemporaneus*, que é do mesmo tempo”. Nestas significações, o passado já foi contemporâneo, e não se pode ignorá-lo. O contemporâneo só o é porque algo existiu antes. Giorgio Agamben⁵ (2009, p. 62) profere, por outro lado, que “o 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 a contemporaneidade, obscuros”. Por sua vez, “contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, mas ao mesmo tempo toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

⁶ Como por exemplo: Teatro de Sombras Chinês, Teatro de Sombras Indiano, Teatro de Sombras Javanês e o Teatro de Sombras Turco.

o nome já diz, “tradicional” é fundado na tradição, que revelam um conjunto de costumes, comportamentos, memórias, práticas que são transmitidos para uma comunidade e que os seus elementos passam a fazer parte da cultura. Esse teatro continua contemporaneamente a ser olhado e ter uma relação para com os seus códigos. O tradicional não é apenas aquilo que se encontra num passado distante, mas também aquilo que está conosco, dentro, ao lado, e que determina nossa forma de agir no presente, partindo de uma forma desenvolvida numa época anterior e que está relacionado aos meios de produção bio-sócio-psico-político-geográfico. Os teatros de sombras tradicionais, portanto têm muito a nos ensinar e para isso precisamos estar abertos e atentos à entrada do passado em nossos estudos. Devido a isto, em partes deste trabalho, haverá encontros, comparações e trocas com os teatros de sombras tradicionais para entendermos o teatro de sombras que fizemos em nosso contexto.

Com as transformações do teatro de sombras nas últimas décadas, a atriz-sombrista conseguiu romper algumas barreiras, sendo a mais evidente, dentre elas, o fato de deixar de fazer a projeção das silhuetas somente atrás do suporte de projeção e também em poder utilizar o seu próprio corpo para as projeções. Na contemporaneidade, a atriz-sombrista pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ela. Inclusive, a própria presença da atriz aparente constitui-se elemento significativo⁷, propondo jogos metafóricos na concepção dramaturgica. O resultado, consoante Rainer Reusch “(...) é um jogo em vários níveis: as silhuetas na tela são acompanhadas pela tecnologia do jogo, pela atuação e pela narração”⁸ (REUSCH, 2009, tradução nossa). Por conseguinte, hoje, a relação da atriz-sombrista com a luz, com o suporte de projeção, com a silhueta, com o espaço, com o tempo e com a imagem produzida pela sombra, deve ser redefinida:

A revolução nasceu de uma necessidade sentida de renovação da linguagem como um todo, mas aconteceu graças à mudança técnica fundamental: a transformação do tradicional espaço das sombras em um verdadeiro dispositivo de projeção. [...]. Até o início dos anos Oitenta, na prática, todo Teatro de Sombras (tradicional e não) baseava-se, embora com algumas declinações, na sombra obtida pelo contato direto da silhueta com a tela. Afastando a silhueta da tela, pelas características da fonte luminosa usada, a sombra perdia nitidez até não ser mais vista como a forma da figura

⁷ Significante é o elemento tangível, perceptível, material do signo. Um signo é um significado + significante, sendo que o significado corresponde ao conteúdo e o significante à expressão, segundo o esquema saussuriano, que consta no livro *Semiologia do teatro*, 2003. Portanto, a atriz no caso do teatro de sombras contemporâneo, constitui um elemento significativo, pois tornando visíveis ao público seus movimentos, expressará um significado que será significativo para a encenação. Porém, é importante salientar que, segundo Maria Helena Pires Martins (2003, p. 255), não é possível uma classificação dos significantes, pois “só é justificável quando tiver por objetivo a descrição exaustiva das possibilidades do corpo”. Além de que os gestos não são rigidamente codificados e os significantes estabelecidos para determinada grupo numa época são diferentes dos estabelecidos por outro grupo em outra época.

⁸ “The result is a play on various levels: the silhouettes on the screen are accompanied by the technology of the play, by acting and by narration” (REUSCH, Rainer).
In: <http://www.schattentheater.de/files/english/geschichte/geschichte.php>.

que se desejava representar. Assim, o manipulador tinha sempre que agir próximo à tela. (MONTECCHI, 2009, p. 27).

Outra transformação relevante no teatro de sombras contemporâneo é a fonte de luz⁹. Nas formas de expressão tradicional do teatro de sombras em países como Indonésia (Ilha de Java), China, Índia, Tailândia, predominava, historicamente, o uso da lamparina à base de azeite de coco ou outros vegetais. Porém, essas fontes luminosas não eram capazes de projetar as sombras e sim apenas mostrar a sombra natural das silhuetas/bonecos na tela e por isso os movimentos dos atores-animadores eram restritos. Estudos de Jô Humphrey¹⁰ (1986) detectam um crescente abandono desse recurso em substituição às lâmpadas comuns, industrializadas. Porém, segundo Michael Meschke¹¹ (1985, p. 87), ainda hoje, o *Dalang*, ator-animador do teatro de sombras da Indonésia, conserva a utilização da lâmpada de azeite à luz elétrica, “porque responde melhor à necessidade de magia do teatro de *Wayang-Kulit*, teatro dos tempos remotos da humanidade quando a vida e a morte, a realidade e a ilusão, o homem e o espírito, os deuses e os demônios, viviam numa luz vacilante e incerta”. Contrariando a afirmação de Meschke, Jô Humphrey (1986, p. 73-91) relata que, conforme sua experiência de pesquisar e de praticar teatro chinês, atualmente utiliza, sim, a luz fluorescente: “nós usamos um tubo fluorescente porque difunde os raios da luz, criando menos sombras provenientes das varas e das mãos dos performers”. Roger Long¹² (1986, p. 93), outro pesquisador da área, por sua vez, comenta a modernização do teatro de sombras javanês reafirmando a mudança da tradicional lâmpada de óleo para a lâmpada elétrica e a sua subsequente evolução. Ele relata mudanças como o uso do microfone e amplificador eletrônico e a aquisição massificada de toca-fitas e os seus impactos socioeconômicos no *wayang* resultantes dos seus usos, por exemplo¹³. O avanço tecnológico está mudando os teatros de sombras tradicionais agregando aspectos positivos e negativos.

⁹ Fonte de luz é todo corpo capaz de emitir luz. O sol, por exemplo, fornece luz desde os primórdios e é uma fonte de luz natural. Ele possui luz suficiente para gerar sombras e até criar narrativas de acordo com o posicionamento dos corpos (animais, plantas, seres humanos), porém não conseguimos controlá-lo, sendo preciso adequar-se ao que ele nos oferece. Nos teatros de sombras tradicionais, há indícios de que se utilizava a luz do sol para contar histórias, posicionando a tela em locais estratégicos. O homem pré-histórico poderia usufruir da luz da fogueira para projetar sombras nas paredes das cavernas e contar ao grupo suas caçadas, e neste caso, o controle seria apenas acender e apagar a fonte de luz. Com o passar do tempo, novos recursos foram criados e continuam evoluindo.

¹⁰ Jô Humphrey é responsável pelo teatro de sombras Yueh Lung, que concentra sua pesquisa na tradição do teatro de sombras chinês, conhecido como a Tradição Luanchou. Até o começo do século XX, este era um dos mais populares entretenimentos na China.

¹¹ Diretor, dramaturgo, diretor e fundador do *Marionette Theater* e *Marionette Museum*, de Estocolmo, professor e marionetista sueco.

¹² Pesquisador de Teatro de Sombras Tradicional.

¹³ Mais informações sobre este assunto no artigo *A luz – Elemento primordial no teatro de sombras*, publicado na Revista Urdimento, nº 23, 2014, escrito juntamente com o prof. Dr. Valmor Nini Beltrame.

No teatro de sombras contemporâneo, utilizamos a luz artificial, como a eletricidade, por exemplo, pois conseguimos monitorar a intensidade, a qualidade e a quantidade de luz. A possibilidade da utilização de fontes luminosas móveis e não somente fixas gerou maiores potencialidades para os movimentos da atriz-sombrista no espaço cênico e isso constitui uma mudança fundamental porque põe em questionamento o virtuosismo do confeccionador e da atriz-sombrista. Os mecanismos de articulação e a destreza na animação são relativizados, pois quem se utiliza desse recurso geralmente não tem necessidade que as silhuetas tenham muitas articulações e a destreza e a *praxis* da atriz-sombrista se dão de forma diferenciada. Enquanto antes ela precisava ter uma grande motricidade fina, habilidades das mãos, para manipular diversas varetas e fios, hoje ela precisa dominar, com o corpo todo, a tridimensionalidade do espaço cênico. A formação da atriz no teatro de sombras é modificada de modo que não mais se ensinará teatro de sombras como antes se ensinava.

Na citação de Montecchi, apresentada anteriormente, o local onde se projeta a imagem da sombra é designado como “tela”. Em seu novo livro *Más allá de la pantalla* (2016), ele a denomina “superfície de projeção”, convencionando-a para o teatro de sombras também como “tela” (2016, p. 105). É uma denominação que me fez questionar a melhor forma de convencioná-la na atualidade, pois este local pode ser a parede, o chão, tecidos transparentes ou inclusive o próprio corpo da atriz-sombrista. Paulo Balardim¹⁴, em suas aulas de teatro de sombras, no curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, propõe a utilização da palavra “anteparo”, porém em função do seu significado: “ação ou efeito de anteparar-se, parada antecipada, interrupção, suspensão, parada repentina, impedimento na realização de algo, qualquer objeto ou peça que se coloca diante de alguém, ou de algo para resguardo ou proteção”. Não considero que seja uma boa designação para o local de fisicalização da sombra (projeção da imagem da sombra), já que esta será vista na superfície do suporte de projeção e não será interrompida totalmente. Vejam que falei em superfície e suporte. Isso significa que minha escolha são essas duas denominações para quando trabalhamos com teatro de sombras, levando em consideração os conceitos que Jacques Derrida¹⁵ expõe e sobre os quais reflexiona no livro *Pensar em não ver; escritos sobre a arte do visual* (2012). O

¹⁴ Ator, diretor, pesquisador de teatro de animação, professor doutor do curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

¹⁵ Filósofo franco-argelino do pós-estruturalismo e pós-modernismo, professor convidado das mais prestigiadas universidades europeias e norte-americanas (Berlim, San Sebastián, Johns Hopkins, Yale, Irvine, New School for Social Research, Cardozo Law School, Cornell, New York University, entre muitas outras), Doutor *Honoris Causa* por diversas universidades como a Universidade de Cambridge, Universidade de Columbia, The New School for Social Research, Universidade de Essex, Universidade de Leuven, Williams College, Universidade de Silesia, Universidade de Coimbra entre mais de uma outra dezena delas e foi ainda membro fundador do Collège International de Philosophie de Paris, sendo o seu primeiro director eleito.

suporte, segundo ele, designa o que se encontra debaixo, o que põe, coloca, dispõe, sob um desenho, uma pintura, uma escrita (o papel, o papiro, a pele, o pergaminho, a tela, a madeira, ou qualquer outro material). A palavra “debaixo” foi utilizada pelo tradutor para designar o termo *les dessous* que no léxico francês¹⁶ tem inúmeros usos: pode significar parte inferior de algo, a primeira camada de tinta de uma tela; no teatro, os planos superpostos sob o palco onde ficam os acessórios e maquinários, porém ele diz que Derrida irá utilizá-lo explorando “sobretudo a dimensão topológica geral que metaforiza sempre o baixo, o oculto, o invisível, e especialmente, o erótico, uma vez que remete diretamente ao sentido de “roupas de baixo” (N.T. apud DERRIDA, 2012, p. 280). Derrida, adverte que com a palavra “debaixo” não tem como não nos sentirmos atraídos, como se “algum labirinto subterrâneo se abrisse sob nossos passos para nos levar para uma cripta ou ainda como se alguma nudez a ser desvelada suscitasse em nós alguma impaciência tremente” (DERRIDA, 2012, p. 283). Ele diz que, em ambos os casos,

Debaixo significa ao mesmo tempo, o *esconderijo* do que está escondido e do que está escondendo, de um lado, do que permanece escondido no fundo, ou mesmo no sem-fundo ou no *bas - fond* (escondido embaixo, enfiado debaixo, guardado, salvo ou inumado debaixo de um subsolo, de um envasamento, ou de um jazido), e, *de outro lado*, do que se esconde, não na profundidade de um fundo, ou de um afundamento, mas na superfície da superfície. (DERRIDA, 2012, p. 283).

Portanto, no teatro de sombras, temos esse suporte que significa o debaixo: a tela de tecido translúcido, a tela de tecido transparente, a parede, o chão, o corpo da atriz-sombrista, que fisicalizará a sombra na sua superfície, onde se tornará visível ao público. No caso do tecido, utilizamos os dois lados: um lado como suporte, o outro como superfície; já na parede, que não deixa a sombra ultrapassá-la por sua materialidade bruta, o suporte e a superfície coincidem do mesmo lado e aí sim podemos chamá-la de anteparo. A obra de arte, em nosso caso, o espetáculo de teatro de sombras, não se reduzirá “à superfície ou ao em cima visível ou legível da forma ou da representação” (DERRIDA, 2012, p. 287). Isto é, não será somente o que é visível ao público, e sim todo o *dessous* pertencente ao teatro de sombras. E o mais interessante nesta reflexão de Derrida para o nosso trabalho artístico e de criação é o que ele considera a unicidade absoluta da obra de arte que está ligada à indissociabilidade de qualquer que seja a matéria. O corpo do suporte é parte indissociável da obra:

Não podemos nos separar daquilo que no corpo de uma obra não tolera separação, não podemos e não devemos nos separar do que mantém e retém como inseparáveis dois corpos que são, de um lado, a substância do suporte ou do subjétil (palavras que dizem bastante bem a subjacência do que está debaixo) e, de outro lado, o por cima da forma: a superfície, o volume, a representação, o traço, a cor, etc. (DERRIDA, 2012, p. 288).

¹⁶ In: <http://www.cnrtl.fr/definition/dessous/substantif>, citado pelo tradutor do livro.

A imagem da sombra precisa de um suporte de projeção para ser fisicalizada e se tornar visível na superfície para o espectador. Ambos são indissociáveis para acontecer o teatro de sombras.

Com a introdução da fonte luminosa com um filamento puntiforme¹⁷, como por exemplo a luz halógena¹⁸, permitiu-se que as sombras se tornassem nítidas, mesmo com as silhuetas afastadas do suporte de projeção, assim “a cena, transformou-se em um dispositivo de projeção que permitiu ao manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas” (MONTECCHI, 2009, p. 28).

Com isso modificaram-se as formas de utilizações dos elementos técnicos, ocorreram muitas transformações e surgiram diversas possibilidades poéticas de acordo com as escolhas artísticas de cada um: variedades de opções para o suporte de projeção, muitos tipos de fontes luminosas com a possibilidade de escolha do grau de nitidez que se quer dar à sombra, utilização de diferentes tipos de silhuetas incluindo máscaras e figurinos no corpo da atriz. Essa multiplicidade de opções numa mesma linguagem me interessou para pesquisar, principalmente, como a atriz se insere no espaço cênico permeado pela sombra, que relação se estabelece com os elementos que coabitam a cena e de que modo constrói sua poética?

Em minha dissertação *Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação*, apresentada em 2011, comecei a estudar as relações da atriz-sombrista com os elementos da linguagem do teatro de sombras. Essas relações, fundamentadas no trabalho do ator da Companhia em questão, vêm a partir do corpo, pois é o corpo do ator que tem relação direta com a cenografia, com o espaço e com a iluminação. Por meio dele o ator consegue ter as percepções necessárias para exercer seu ofício. Na Companhia Teatro Lumbra de Animação, o ator-sombrista ora manipula (como por exemplo, os focos de luz e as silhuetas/cenários), ora interpreta (com o corpo, com silhuetas/figuras/objetos ou com silhuetas/corpo). Em todos os momentos exige-se uma atenção muito grande ao corpo do ator.

Numa de minhas comunicações de artigos, no Seminário SELUZ, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UDESC, em 2012, quando falava sobre essa atuação e a atuação da luz no teatro de sombras, o professor Dr. Sávio Araújo, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), coordenador do Laboratório de Estudos

¹⁷ Explicação detalhada na parte dois do trabalho, quando falo das fontes de luz para o teatro de sombras.

¹⁸ São como as lâmpadas incandescentes, porém, elas são mais elaboradas, têm uma luz mais brilhante, que possibilita realçar as cores e objetos com maior eficiência que as incandescentes comuns, têm uma vida útil de duas vezes uma incandescente, possuem menores dimensões e proporcionam vários efeitos de iluminação diferentes.

Cenográficos e Tecnológicas da Cena (CENOTEC), perguntou se eu já tinha pensado no que era o espaço entre o corpo e a projeção da imagem no suporte: aquela zona espacial que não contém os raios luminosos e que na sequência deles acaba por gerar a imagem da sombra no suporte de projeção. E aí percebi que já havia falado, mas nunca refletido sobre o assunto. Então me perguntei: o que é esse espaço, esse “entre”? Esse “entre” é a sombra na sua forma tridimensional que será projetada no suporte gerando uma imagem, no qual será o resultado do trabalho para que o espectador contemple, será a representação, a síntese da sombra na superfície, na sua forma bidimensional. Portanto, a sombra é mais ampla, é tridimensional e está contida no espaço “entre”.

Com as vivências em cursos e oficinas, com a prática em alguns espetáculos e reflexões com colegas atrizes e atores-sombristas percebi que o trabalho da atriz no espaço está contido não somente na região do “entre”, mas em todo espaço cênico ativo, aquele espaço utilizado pela atriz para dar vida aos personagens e ao espetáculo. A atriz, tendo percepção e consciência corporal, saberá definir as distâncias necessárias para trabalhar com a sombra e a imagem projetada da sombra e poderá ter liberdade para criar. Porém, como conseguir, da melhor forma, trabalhar com essa sombra? O que é necessário? Como tornar o corpo da atriz disponível para trabalhar com a sombra e conseguir um bom resultado artístico?

Surgiu então a expressão por mim utilizada: *corpo-sombra*. O *corpo-sombra*, em princípio, é o prolongamento dos movimentos, deslocamentos e ações do corpo da atriz para a projeção da imagem da sombra. Essas ações devem ser conscientes no teatro de sombras. A atriz deve criar esse estado de atenção para a representação ou a interpretação no espaço da atuação, mas como a atriz cria este estado propício para a atuação no teatro de sombras? É o mesmo utilizado para a silhueta/corpo, silhueta /objeto e silhueta/boneco?

Esta relação corpo/elemento da encenação é perceptível por meio da fisicalidade, e dessa fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espaço e tudo o que corresponde à parte mecânica da ação física (FERRACINI, 2003).

Para falarmos sobre o corpo, o espaço e as suas imbricações no teatro de sombras, é necessário refletir sobre alguns tópicos desta linguagem contemporânea, que é o recorte desta pesquisa. Levo em consideração o que Montecchi (2012, p. 30-37) descreve como pontos importantes que podem nos mostrar características do teatro de sombras de hoje: não pensar o teatro de sombras como “tela-imagem” (isto é, não ter uma obsessão pela imagem); é necessário ir “além da tela” e se considerar toda a complexidade das ações que acontecem na cena; o teatro de sombras é também teatro da palavra e não só de imagens em movimento; tudo aquilo que acontece ao redor da tela é teatro de sombras, é teatro; o teatro de sombras faz-se intérprete de

vários tipos de textualidades, de escritas, de dramaturgias e sabe fazer-se expressão de múltiplos conteúdos; o teatro de sombras contemporâneo tem uma permeabilidade das formas, isto é, “demonstra-se propenso a se abrir e se comunicar não somente com outras disciplinas da cena, mas também com os multimeios e as artes em geral”; o teatro de sombras tem natureza transnacional, isto é “hoje temos experiências que podemos relacionar em todos os lugares, do Japão ao Canadá, do Brasil à Indonésia, e que demonstram como o teatro de sombras contemporâneo utiliza uma linguagem reconhecida e compartilhada em todo o mundo” (MONTECCHI, 2012, p. 30-37).

Percebe-se que a linguagem é reconhecida em todo o mundo em função dos seus próprios elementos e características, mas quando se fala em escolhas poéticas, cada grupo possui características próprias que surgem de suas experimentações, gerando micropoéticas específicas.

Este trabalho dará ênfase às relações e experimentações que ligam a atriz à silhueta, à sombra de seu corpo, à sua voz, ao seu corpo, porém a questão principal é: como a atriz-sombrista conhece e trabalha o *corpo-sombra*, que também está no “entre”, entre a fonte luminosa e o suporte (no qual se materializa a imagem da sombra), “entre” a manipulação dos elementos cênicos (fontes luminosas, suportes de projeção, corpo/boneco/objeto)?

Portanto, o objetivo geral desta tese é pesquisar o trabalho da atriz para chegar ao *corpo-sombra* no espaço de atuação. Os objetivos específicos baseiam-se em conceituar o estado de atenção que a atriz adquire para a atuação, para a manipulação e para a representação no teatro de sombras: o *corpo-sombra*; conceituar o espaço “entre” a fonte luminosa e o suporte de projeção na qual a imagem da sombra se materializa; relacionar o tempo e o ritmo da sombra com a atuação do corpo da atriz; detectar quais são os fatores determinantes para o ato de criação da atriz-sombrista dentre os aspectos externos: espaço, tempo, iluminação e cenário; e estudar quais são os princípios e fundamentos necessários para que a atriz trabalhe no espaço cênico.

Esta é a primeira tese sobre teatro de sombras no Brasil, por conseguinte houve a necessidade da contextualização de como a linguagem do teatro de sombras contemporâneo surgiu e como se movimentou em nosso país. Entre as pesquisas brasileiras, além da minha dissertação já comentada e do meu trabalho de conclusão de curso, *A pré-expressividade no trabalho do ator no Teatro de Sombras* (2012), é importante citar as dissertações de Emerson Cardoso Nascimento, *A (re)descoberta da sombra: experiência realizada com educadores na cidade de Imbituba* – UDESC (2011); Guilherme Francisco de Oliveira, *A Materialidade no Teatro de Animação* – UnB (2009) e Cássia Macieira, *Sombras Projetadas* - UFMG (2001). Assim como os trabalhos de conclusão de curso: *Teatro de Sombras: Uma estratégia para o*

Desenvolvimento Artístico e Formação de Plateia na Educação Infantil - UFRN (2014), de Elizangela Martins da Silva Santos; *Teatro de Sombras: uma vivência lúdica para uma prática teatral* – UnB (2013); *Arte no Processo de Ensino e Aprendizagem Infantil: o Teatro de Sombras em Foco*, UFRN - (2012), de Maria da Luz M. Pinheiro de Lima; *O Processo de Transcrição no Teatro de Sombras* - UDESC (2010), de Kátia de Arruda; *Teatro de Sombras na Escola: Possibilidades e Limites* - UDESC (2005), de Emerson Cardoso Nascimento; *Teatro de sombras: o percurso dos grupos brasileiros - Karagözwk e Lumbra* - UDESC (2009), de Fernanda de Souza Figueiredo.

Vale ressaltar a tese de Nayde Solange Garcia Fonseca, defendida em 2014, na Universidade do Minho, em Portugal: *O ensino de teatro de animação: contribuições para construção de novos saberes e fazeres acerca da cultura de ensinar e aprender teatro*, no qual a autora relata sucintamente a história do teatro de sombras no capítulo três, e descreve e analisa experiências práticas em sala de aula. Além dos livros publicados no Brasil sobre a temática: *Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem* – UDESC (2005), organizado pelo prof. Dr. Valmor Beltrame e a *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, nº 9, UDESC (2012), edição que trouxe o tema Teatro de Sombras em onze artigos de renomados pesquisadores nacionais e internacionais.

Este trabalho é dividido em três partes.

A primeira parte desta tese, ATRÁS DAS SOMBRAS, expõe o descobrimento de elementos para a construção de uma pedagogia para o ensino-aprendizagem do teatro de sombras, no qual descrevo e analiso uma forma de transmitir os conhecimentos, de modo transversal e experimental.

Na segunda parte ESCURIDÕES E DESLUMBRAMENTOS – PROCESSOS CRIATIVOS NA FORMAÇÃO DO TRABALHO DA ATRIZ POR MEIO DO TEATRO DE SOMBRAS analiso as minhas experiências nos últimos sete anos de trabalho como atriz-sombrista, incluindo os cursos de aperfeiçoamento, os cursos ministrados e a participação como atriz nos espetáculos *Odisseia* (2011), *La Tempesta* (2014), *Um Encanto em Nagalândia* (2015) e *BRUX-* (2017). Investigo as relações da atriz com a dramaturgia, iluminação, cenografia e espaço no teatro de sombras e procuro entender quem é a atriz do teatro de sombras na atualidade: por meio de estudos sobre diretoras, diretores, atrizes e atores que trabalham com a linguagem destaque dados que detalham as identidades, as características e os diversos princípios técnicos utilizados por tais artistas no teatro de sombras contemporâneo. São contrastadas algumas pesquisas bibliográficas com minhas experiências corporais em cena bem como a experiência de atrizes/atores-sombristas das companhias de teatro de sombras: Cia Karagowsk, Cia Teatro Lumbra de Animação, Cia Quase Cinema, Cia Lumiato e EntreAberta Cia Teatral. No corpo teórico deste capítulo, destaque também as argumentações de pesquisadores tais como:

Ana Maria Amaral, Eugênio Barba, Fabrízio Montecchi, Felisberto Costa, Jacques Aumont, José Gil, José Parente, Marize Badiou, Paulo Balardim, Renato Ferracini, Rudolf Arnheim, Valmor Beltrame, entre outros. Desta forma, procuro responder algumas questões a partir da prática: como fazer um trabalho para aprimoramento da percepção da atriz? Que exercícios podem ser trabalhados para se ter mais percepção espacial? Onde se encontra o *corpo-sombra* nesta percepção da atriz? O que é necessário para adquirir essa percepção específica para o trabalho da atriz no teatro de sombras?

E, por fim, a terceira parte da tese, PERCEPÇÕES E ALUMBRAMENTOS, no qual conceituo o *corpo-sombra* e discorro sobre o corpo da atriz, as valências e princípios necessários para o trabalho no teatro de sombras a partir do uso das possibilidades no espaço cênico, quanto à visibilidade e à atuação, e no qual dou ainda sequência a uma reflexão e análise dos tipos de percepção, dos conceitos e subdivisões das principais percepções (espacial, visual, temporal) interligando-os com os princípios técnicos do teatro de sombras contemporâneo já argumentados anteriormente. As principais referências bibliográficas do capítulo, além dos já citados nos outros capítulos, são: Howard Gardner, Julian Hochberg, Antônio Gomes Penna, Maurice-Merleau Ponty, Robert Sternberg, Francisco Varela, José Gil e Carl G. Jung, além de depoimentos de artistas envolvidos nos espetáculos.

1. ATRÁS DAS SOMBRAS

Do pensamento arcaico ao nascimento da filosofia, o problema referente à natureza da realidade tem estado até o dia de hoje, no centro das preocupações do ser humano. Podemos imaginar o assombro do homem pré-histórico quando, com o fim de aquecer-se na escuridão da noite invernal, aproximou as mãos da fogueira e descobriu sua sombra sobre a parede da caverna. Imaginemos sua surpresa ao ver como aquela parte tangível de seu corpo fazia aparecer sua réplica intangível sobre os efeitos da luz que desprendia do fogo.

Maryse Badiou

A elaboração e evolução conceitual do meu trabalho no teatro de sombras surgem das minhas experiências teórico-práticas como aluna de Artes Cênicas, atriz, ministrante de oficinas e professora. Uma das primeiras pesquisas teóricas foi entender mais sobre a palavra “sombra”. Ela possui diferentes conceitos, significados e percepções na psicologia, filosofia, arte, física e nas diversas culturas, religiões e sociedades em que está inserida.

A sombra foi objeto de culto e investigação por filósofos e artistas desde Platão no Séc. V a.C. com o “*Mito da Caverna*”. A sombra foi instrumento de descobertas na ciência. Para Kepler, “todas as observações celestes são feitas por meio da luz e da sombra” (apud CASATI, 2001, p. 292). E, em todos os tempos e em culturas muito diferentes, encontramos histórias, tabus e mitos da sombra.

Na Índia, “se a sombra de um intocável tocar o corpo de um brâmane, o brâmane deverá purificar-se” (CASATI, 2001, p. 35); na Ilha de Wetar (Indonésia), deve-se cuidar da própria sombra, um golpe nela desferido pode adoentá-los; na Austrália, a sombra da sogra, que pode tocá-lo enquanto você dorme sem que você saiba, faz com que você caia gravemente enfermo, na Ilha Banks (Canadá), não se deve permitir que a sombra incida em certos rochedos agourentos, pois será em seguida tragada por eles, e mais:

Em Anboyna e em Uliase, duas ilhas localizadas perto do Equador, não se sai de casa ao meio dia porque, nessa hora, há perigo de (como não há projeção de sombra) se perder a alma. A sombra sendo reflexo da alma, também a expõe ao perigo. Em Nova Caledônia, uma ilha do Pacífico, na tribo dos Basutos, acredita-se que os crocodilos têm o poder de levar as almas dos homens, por isso sempre é preciso cuidado ao atravessar rios, para que as sombras das pessoas não sejam projetadas em locais onde existem crocodilos. Na China, nos funerais antigos, momentos antes de se fechar o caixão, os presentes tomavam cuidado de se afastar para que a sua sombra não estivesse dentro do caixão e fosse assim encerrada e levada com o morto. (AMARAL, 1996, p. 84).

A lenda do guerreiro Tukaitawa, narrada pelos mangaianos (Nova Zelândia), dizia que “a sua força ‘crescia e diminuía com o comprimento da sombra’, de modo que bastou o seu adversário esperar o meio-dia, o momento em que a sombra é mais curta, para desafiá-lo e liquidá-lo”. A sombra nessas histórias deve ser protegida, pois ela é parte vital do corpo assim como o coração. Os Zulus (África) temem que ao se encurtar a sombra a morte se aproxime, como é provado pela dimensão insignificante da sombra de um cadáver (CASATI, 2001, p. 37-38).

No Brasil, podemos citar na mitologia dos indígenas do alto do Rio Negro, dos índios do mato, os Maku, o sistema etnomédico fundamentado numa cosmologia que divide o universo no “mundo das sombras” (de onde vem todos os monstros, como escorpiões e cobras venenosas e de onde vieram os brancos), a floresta (o mundo em que vivemos) e o “mundo da luz” (onde vivem os ancestrais e o Criador). “Luz e sombra são as duas substâncias básicas de que se compõem todos os seres, em proporções diversas. Luz é a fonte de vida. Sombra é a fonte de morte” (POZZOBON)¹⁹.

Pode-se perceber que na maioria destes casos a sombra possui um significado obscuro, traz o medo, é associada com as forças negativas, com o mal. No Cristianismo, por exemplo, Deus é a luz, e o Diabo é o filho da escuridão. Isto é, a luz é o lado do bem e o obscuro é o lado do mal.

Nos tempos atuais, existem estudos mais aprofundados da mente que nos trazem outros significados além dos já comentados. Assim, Roberto Casati argumenta:

A mente tem uma relação difícil com a sombra. O cérebro usa as sombras continuamente de um modo muito astucioso para saber como são feitos os objetos e onde estão situados no ambiente. No entanto o cérebro não consegue focalizar direito as sombras. São objetos estranhos, que nos deixam perplexos. Como se explica essa ambigüidade do conhecimento da sombra? Devemos distinguir entre um uso automático e não consciente das sombras e um uso consciente, que requer alguma noção delas. (CASATI, 2001, p. 281).

Piazza e Montecchi dizem que “o mundo de nosso conhecimento se encontra imerso na luz: esse mundo onde a relação entre causa e efeito parece inalterável, em que o espaço está controlado e a definição do contorno do real é uma coisa certa. A ideia de um mundo ‘sem sombras’ é tão profundamente tranquilizadora como irreal” (1987, p. 10). Luz e escuridão são fenômenos indissolivelmente unidos, tanto nas emoções sugeridas que evocam, como no fenômeno concretamente perceptível que determinam: as imagens.

Casati expõe que *a sombra faz coisas estranhas*:

¹⁹ In: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/hupda/1910>

A sombra é uma imagem do corpo e permite reconhecer os traços do seu dono. Depende do corpo, está firmemente presa a ele. Mas é uma imagem abstrata e imaterial: a sombra não tem cor, é plana (talvez seja o único objeto não abstrato verdadeiramente bidimensional). A sombra cresce e decresce, desaparece e reaparece, é presa ao corpo e, no entanto, não se deixa capturar. (CASATI, 2001, p. 45).

Quando se trata de estudos na área da psicologia, podemos citar Carl Gustav Jung (1875 - 1961) que considera a *sombra* o centro do inconsciente pessoal, o núcleo do material que foi reprimido da consciência: “*Sombra é para mim a parte ‘negativa’ da personalidade, isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos inconsciente pessoal*” (JUNG, 1980, p. 60). Para Jung, o inconsciente pessoal contém lembranças perdidas, reprimidas (propositalmente esquecidas), evocações dolorosas, percepções que, por assim dizer, não ultrapassaram o limiar da consciência (subliminais), isto é, percepções dos sentidos que por falta de intensidade não atingiram a consciência e conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência, é a parte subjetiva do psiquismo. Essas percepções de acordo com o autor, correspondem à figura da *sombra*, que frequentemente aparece nos sonhos.

Marie-Louise Von Franz interpreta o pensamento de Jung:

A sombra não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou poucos conhecidos do ego – aspectos que pertencem sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes. Sob certos ângulos a sombra pode também consistir de fatores coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo. (M.-L. VON FRANZ, 2008, p. 222).

A *sombra* inclui aquelas tendências, desejos, memórias e experiências que são rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis com a persona e contrárias aos padrões e ideais sociais. A sombra faz com que a pessoa, quando a vê, fique consciente das tendências e impulsos que nega ver em si mesmo, mas que vê nos outros, como por exemplo: o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas e as tramas, a indiferença e a covardia, o amor excessivo ao dinheiro e aos bens (VON FRANZ, 2008, p. 222). Von Franz exemplifica que se nos enchermos de raiva quando aquele amigo nos aponta um defeito, podemos estar certos de que ali se encontra parte da nossa sombra. E alerta:

A sombra não consiste apenas de omissões. Apresenta-se muitas vezes com um ato impulsivo ou inadvertido. Antes de se ter tempo para pensar, irrompe a observação maldosa, comete-se a má ação, a decisão errada é tomada, e confrontamo-nos com a situação que não tencionávamos criar conscientemente. Além disso a sombra expõe-se, muito mais do que a personalidade consciente, a contágios coletivos. (VON FRANZ, 2008, p. 223).

Isto quer dizer que somos influenciados pelo comportamento dos outros e muitas vezes podemos nos entregar por impulsos que na verdade não nos pertencem. Jung analisa a sombra a partir dos sonhos. A sombra está contida nas imagens, denominadas por Jung (1980, p. 59) de *arquétipos*, que estão adormecidas na camada mais profunda do inconsciente. No livro *O Homem e seus símbolos* de Jung, Von Franz (2008, p. 232) afirma que a sombra tem dois aspectos: um maléfico e outro benéfico. Para exemplificar essa dualidade, ela cita o quadro que retrata o deus hindu Vishnu (vide figura 5), considerado um deus bondoso, aparecendo sob um aspecto demoníaco, despedaçando um homem e; também a escultura do Buda num templo japonês (759 a.C) com os vários braços que seguram símbolos do bem e do mal.



Figura 1 - Deus Vishnu

Fonte: JUNG, Carl. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Nas artes visuais, os pintores estudam a teoria das sombras para subtrair os objetos do efeito da luminosidade do sol, que muda no passar das horas. Fazem efeitos como o de dilatação do espaço, o de profundidade e o de valorização da parte mais iluminada. Variam o significado das imagens, criando efeitos dramáticos, irônicos, grotescos e poéticos.

Domingo Castillo afirma que “a sombra é a imagem obscura que projeta um corpo ou objeto opaco sobre uma superfície, ao colocar-se entre um foco de luz e a dita superfície”²⁰ (2004, p. 51, tradução nossa). Segundo ele, um corpo opaco não deixa passar a luz, portanto, o espaço que ocupa ante a fonte de luz delimita uma zona negra plana (bidimensional). Além dos corpos opacos, existem os translúcidos, que deixam passar parte da luz, e os transparentes, que são atravessados pela luz.

Lescot (2005, p. 9) destaca o caráter mágico da sombra que, conforme se aproxima ou se distancia da tela, pode vibrar, ondular, desaparecer rapidamente, pode ser opaca, translúcida, deformada ou evasiva, ou ao contrário, nítida e contrastante. A natureza da atmosfera flutuante que a ambienta cria uma base de expressão ideal para a linguagem onírica. Casati afirma que “as sombras são maravilhas da mente. Imaginemos ser capazes de dizer tudo o que lhes diz respeito em poucas linhas, mas, se forem examinadas atentamente, olhando direto em seu coração de trevas, elas se revelam infinitamente complexas” (2001, p. 17).

Casati evidencia certas relações entre a sombra e a percepção:

Quando ligamos o sistema visual e o fazemos trabalhar em regime normal, vemos árvore, cadeiras, animais correndo, e não damos atenção para as sombras. Sabemos que em algum ponto do cérebro as informações sobre as sombras são registradas, porque sabemos que, não fossem elas, os objetos pareceriam flutuar e perderiam consistência. Mas temos de prestar explicitamente atenção nas sombras para registrar sua presença. É um dado interessante, já que por si elas são bastante visíveis: há uma brusca alteração da luminosidade no campo visual onde existe uma sombra. As sombras fazem de tudo para chamar nossa atenção. E, no entanto, no fim das contas, só representam um pequeno papel, são quase figurantes da cena perceptiva. A atenção tem de ser explicitamente dirigida às sombras. (CASATI, 2001, p. 282).

A sombra, de tão discreta, passa a impressão de não ser tão essencial para nossos olhos, mas é um elemento fundamental na linguagem visual. Sem sombra não há tridimensionalidade, perde-se o relevo.

De acordo com Rudolf Arnheim, as sombras podem ser próprias ou projetadas: “as sombras próprias acham-se diretamente nos objetos por cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas, as sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre o outro ou de uma parte sobre outra do mesmo objeto” (1996, p. 304). Ambas ocorrem nos lugares do ambiente onde a luz é escassa, portanto são fisicamente da mesma natureza. O maior interesse nesta pesquisa é com a sombra projetada, que é a utilizada no teatro de sombras. “A sombra projetada é uma imposição de um objeto sobre outro, uma interferência na integridade

²⁰ “La sombra es la imagen oscura que proyecta un cuerpo u objeto opaco sobre la superficie, a colocarse entre um foco de luz y dicha superficie”.

do receptor” (ARNHEIM, 1996, p. 304). Ela varia segundo o tipo e a intensidade da fonte de luz, a distância entre esta e o objeto, o ângulo de projeção e a superfície sobre a qual se projeta.

Ana Maria Amaral, verificou que:

A sombra é relativa. Relativa ao espaço, à intensidade da luz e relativa à distância que separa o corpo do foco luminoso. E ainda que o corpo ou objeto emissor da sombra permanecesse o mesmo, na mesma posição e forma, em se variando a distância do foco de luz, a sombra alterava-se completamente. (AMARAL, 1997, p. 117).

Castilho (2004, p. 304) também acredita que a sombra é algo relativo, pois muda de tamanho e forma dependendo dos movimentos feitos com o objeto, da distância da fonte de luz, de como se incide a luz no objeto e de como é o anteparo sobre a qual se projeta a sombra. Um objeto grosso pode dar uma forma fina, as cores aparecem pretas. Um cilindro, por exemplo, pode ser um retângulo; um círculo pode parecer uma superfície quebrada. A sombra tem características próprias do objeto, mas possui outras que não são pertinentes ao mundo físico: possui forma, podemos medi-la, vemo-la mover, mas não podemos tocá-la. Vai embora ou se esvaece com uma simples troca de intensidade na iluminação. E “essa duplicidade realidade-ficção própria das sombras é a responsável pela permanente estimulação da fantasia”²¹ (CASTILHO, 2004, p. 81, tradução nossa).

As sombras “fazem” coisas que nós com o corpo não conseguiríamos fazer e assim mexem com a nossa imaginação:

As sombras se interpenetram: duas sombras, criadas por duas lâmpadas diferentes, podem ocupar a mesma região do espaço sem maiores problemas. Uma sombra também pode dividir-se e permanecer a mesma, ainda que suas partes ocupem regiões do espaço descontínuas: a sombra de uma estátua pode se projetar em parte na mesa em que está colocada, em parte no chão.

Duas sombras distintas podem se unir para dar a impressão de uma sombra unitária e, no entanto, permanecerem distintas: a parte da sombra da estátua no chão se liga à sombra da mesa no chão, mas são duas sombras distintas, mesmo se não há uma linha e separá-la. E se apagarmos a luz e voltarmos a acendê-la, não é certo que encontremos a mesma sombra. (CASATI, 2001, p.64).

Uma casa atravessa a rua e atinge a casa da frente ou ainda uma montanha pode escurecer as vilas no vale, com a imagem de sua própria forma. As sombras projetadas dotam os objetos de um estranho poder de provocar obscuridade (ARNHEIM, 1996, p. 304). Arnheim estabelece que “há duas coisas que os olhos devem entender: primeiro, a sombra não pertence ao objeto

²¹ Esta duplicidad realidad-ficción propia de las sombras es la responsable de la permanente estimulación de la fantasía.

sobre o qual é vista; e segundo, ela na verdade pertence a um outro objeto, que ela não atinge” (1996, p. 304).

A sombra para Montecchi:

É o resultado, o efeito, de uma projeção gerada por uma fonte luminosa, natural ou artificial, em encontro com um corpo opaco. O instrumento capaz de projetar é a fonte luminosa, sem a qual não haveria projeção. Dentro do feixe de luz se coloca o corpo opaco que, bloqueando-o, da origem à sombra; uma zona escura, que por convenção definimos como preto. Variando a posição do corpo com relação a fonte de luz obtemos zonas de sombras diferentes. (MONTECCHI, 2016, p. 43).

A sombra surge da fonte de luz, mas ela aparece apenas no lado escuro do corpo, o lado não iluminado e dali expande-se até encontrar um suporte que irá se fisicalizar. Essa expansão é chamada por Montecchi (2016) de cone de sombra. A sombra é, portanto, um volume que se expande infinitamente no espaço. Ela só irá parar se for interceptada por outro corpo. No caso do teatro de sombras, pelo suporte de projeção escolhido para a obra.

Para que exista a sombra, portanto, são necessários, basicamente, a fonte de luz, um corpo que bloqueie integralmente ou parcialmente a luz e o suporte na qual irá incidir a sombra ou a ausência integral ou parcial da luminosidade. Amaral acredita que “a Sombra é o reflexo de um corpo ou de um objeto (boneco ou não). O corpo/objeto tem concretude e eternidade, mesmo que relativas, a sombra não. [...] A sombra é a parte imaterial da matéria” (1997, p.112). Oponho-me à afirmação de Ana Maria Amaral que a sombra é o reflexo de um corpo, considero que a sombra é um duplo, uma projeção da imagem do corpo que intercepta os raios luminosos. O reflexo é o fenômeno que consiste no fato de a luz voltar a se propagar no meio de origem, após incidir sobre um objeto ou superfície. É o que acontece quando nos olhamos no espelho e vemos-nos refletidos, a sombra está sempre conosco e não é um reflexo de um corpo. A sombra pode ser considerada, também, um simulacro do corpo que intercepta os feixes luminosos quando manipulamos a fonte de luz de forma que a projeção da sombra sofra distorções ou modifica o tamanho do corpo que intercepta os feixes luminosos. Ela tem algumas características, tais como: o tamanho – aumenta ao aproximar o objeto da fonte de luz e diminui ao se afastar dela (uma sombra nunca poderá ser menor que o objeto que a produz); a elasticidade – pode distorcer-se, alterando suas proporções e a sobreposição, quando várias sombras se projetam sobre o mesmo suporte, o resultado final é a mescla delas (as sombras de maior tamanho ocultam as menores) (CASTILHO, 2004, p. 51).

As características intrínsecas à sombra, como um fenômeno observável, tornam o trabalho da atriz-sombrista mais complexo no processo de animação desta sombra, ou, no seu

uso como um objeto de apreciação estética. Atentemos que Fabrizio Montecchi²² destaca dois tipos distintos de sombra: a “natural” e a “cultural” (ou pública). Para ele a “sombra natural” é a sombra íntima, do dia-a-dia, que é projetada em todos os momentos em que estamos com o corpo na luz, que é vista, mas pela qual não temos a intenção de mostrar ao outro algo diferente dela enquanto que a “sombra cultural” é a sombra pública, que não é íntima, aquela que se destaca do ator e que troca informações com o outro, é a sombra que se torna criatura com formas diferentes dando possibilidades de troca imagética com o outro. Devido à multiplicidade dos significados da palavra cultura, opto aqui designar como sombra artística a que Montecchi conceitua como “sombra cultural”.

1.1 ALUMIAR - UMA FORMAÇÃO EM FLUXO

Alumiar significa emanar luz, iluminar, tornar-se iluminado, produzir e/ou passar conhecimento, oferecer e/ou adquirir cultura e é assim que conceituo minha vida como educadora teatral. Aprendendo e ensinando de forma fluída num processo contínuo emanando luzes e sombras. Com experiências teóricas e práticas há doze anos, revelo aqui algumas reflexões e considerações que foram apreendidas sobre uma prática pedagógica para o teatro de sombras contemporâneo, no qual está em constante transformação, pois são experiências suscetíveis a grandes mudanças e que me proporcionaram embasamento para pesquisar e praticar o *corpo-sombra*, do qual voltaremos a falar mais adiante.

A matéria expressiva sobre o qual se funda o teatro de sombras é a sombra. A sombra ganha vida quando é projetada e pode ser transformada, assumir papéis distintos:

As sombras evocam a fragilidade, o cômico da vida, o carinho pelos destinos que podem se quebrar como cascas de ovos. Ao mesmo tempo elas contêm a força da liberdade, do humor, da ironia, do riso. Elas deslizam entre as grades, escapando dos torturadores, dos atormentados. Elas brilham, luzes negras por um mundo diferente! (LESCOT, 2005, p.10).

A sombra é poesia, é descoberta, é conhecimento, é experimentação, é expressão. A grandeza do universo da sombra produz, a cada experimentação, novas possibilidades, e isso faz desta linguagem teatral fundamental para pensarmos a pedagogia da arte e as intersecções com outras linguagens. Acredito que pensar o teatro de sombras, é também pensar lúdico. É um mundo de encantamento visual, produto do jogo da luz e das formas em constante relação com

²² Conceito apresentando verbalmente no Curso *Ombre i altri fantasmi dela scena – La scrittura scenica nel teatro d’ombre contemporaneo*, ministrado em maio e junho de 2014, em Piacenza, na Itália.

o uso de nossa corpo. As sombras são misteriosas e as considero ideal para criar atmosferas de sonhos e poesia.

Entre as minhas experiências práticas como participante de oficinas e residências artísticas, estão as ministradas pelo professor Doutor Nini Beltrame (entre 2005 e 2012), com quem redescobri a minha sombra e iniciei meu percurso como arte-educadora e atriz-sombrista; com Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação (2005, dias atuais), com quem vivenciei os primeiros contatos com um grupo de teatro de sombras profissional e; com Fabrizio Montecchi (2014-2015), com quem tive a oportunidade de estar durante dezenove dias, em Piacenza, na Itália, na sede de seu grupo, o Teatro Gioco Vita, conhecendo o sistema de produção da Cia com mais de quarenta anos de existência e que durante todos esses anos pesquisa e atua com teatro de sombras.

As primeiras oficinas que ministrei e pensei a prática pedagógica do teatro de sombras, foram sob a orientação do prof. Nini, em diversos nichos educacionais e profissionais: com os integrantes do Movimento sem Terra - MST, com alunas de pedagogia da UFSC, com estudantes e artistas do Festival Internacional de Teatro de Animação – FITA FLORIPA. A forma de repassar as técnicas do teatro de sombras era pensada de acordo com os objetivos de cada grupo, pois em cada local, os objetivos e a recepção dos participantes eram distintos. No MST, o objetivo era transmitir os conhecimentos adquiridos para seus integrantes nos locais onde estariam acampados; para as alunas de pedagogia, era uma nova ferramenta que seria utilizada em suas dinâmicas na sala de aula com seus alunos e os estudantes e artistas participantes do Festival, na maioria eram atrizes, atores e diretores, que gostariam de trabalhar com teatro de sombras, isto é, visavam entender como montar espetáculos com esta linguagem. Portanto, é importante, para pensarmos a estrutura de um curso/oficina de teatro de sombras, sabermos a quem iremos transmitir os conhecimentos; sabermos qual será a faixa etária. Sabermos se ministraremos para crianças, para adolescentes ou para adultos. Qual será o foco do conteúdo e qual a dimensão do interesse dos alunos também são questões essenciais para serem refletidas pelo educador: saber se o processo pedagógico da sombra será um fim em si mesmo ou se será um meio para atingir e abordar um conteúdo pertencente a outro campo de conhecimento, como a educação, a psicologia ou a filosofia, por exemplo. Um dado importante e que percebi nestes doze anos é que a maioria dos que procuram as oficinas e cursos de teatro de sombras, não possuem nenhum conhecimento sobre esta arte e muitos não chegaram a assistir nem um espetáculo com esta linguagem.

Após esse aprendizado inicial, outras oficinas despontaram. Para grupos teatrais, para professores, para artistas, para crianças. Todas elas, lançando novos desafios. Entre elas, o curso

de teatro de sombras para noventa professores da rede municipal de Educação Infantil da cidade de Florianópolis (SC), no programa de formação dos mesmos. Trabalhar luzes e sombras com as crianças na educação infantil tem uma relevância grande no desenvolvimento social e psicofísico das crianças. Segundo o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil – RCNEI (1998), “quanto menores forem as crianças, mais as suas representações e noções sobre o mundo estão associadas diretamente aos objetos concretos da realidade conhecida, observada, sentida e vivenciada. O crescente domínio e uso da linguagem, assim como a capacidade de interação, possibilitam, todavia, que seu contato com o mundo se amplie, sendo cada vez mais mediado por representações e por significados construídos culturalmente”. E para as professoras e professores é um curso renovador nas formas de trabalhar pedagogicamente com as luzes e sombras trazendo outras potencialidades nas dinâmicas exercitadas com as crianças.

Segundo Montecchi (2016, p. 162) num projeto pedagógico para o teatro de sombras existem três campos possíveis: o campo de quem tem a ideia e dirige, o campo do criador e construtor de objetos e de silhuetas-figuras da sombra e o campo do intérprete performer-animador. Cada campo terá suas especificações para estudar e experimentar. No Brasil, geralmente, todos os sombristas fazem suas silhuetas-figuras, dirigem e atuam em seus próprios espetáculos.

Todavia, mesmo com objetivos diferentes, considero fundamentais três momentos de instrução nas oficinas e cursos: a sensibilização do escuro, da luz e da sombra; os fundamentos técnicos; e as possibilidades para criação cênica. Após esses momentos, o participante terá conhecido, de forma geral, como trabalhar com teatro de sombras e poderá escolher como quer continuar pesquisando. A seguir, veremos mais detalhadamente sobre cada um desses importantes tópicos.

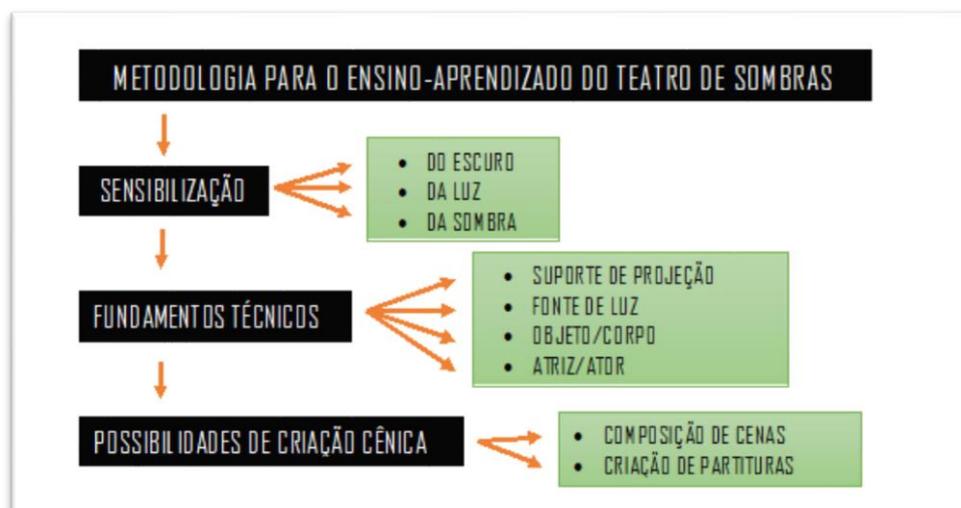


Figura 2 - Metodologia para o ensino-aprendizagem do teatro de sombras

1.1.1 A Sensibilização

A primeira premissa para o início de um trabalho com teatro de sombras é conhecer e entender o que é a sombra, de onde ela vem e o que ela suscita quando a vemos. Acredito que dinâmicas de sensibilização²³ com a sombra, para reencontrá-la²⁴ e reconhecê-la é fundamental no início de um trabalho com teatro de sombras. Sigo e persigo várias formas, e cada oficina vivenciada e ministrada faz surgirem novos exercícios e novas percepções. Estou “em crescimento” constante e a troca de experiências com os participantes é sempre positiva.

A sensibilização envolve o conhecimento filosófico²⁵ e científico²⁶ do que é a sombra. Ajuda a desvendar os seus significados metafóricos e aspectos físicos e psicológicos. É um momento da descoberta da sombra e de entender as diferenças de sombra natural e sombra artística. A sensibilização compõe-se de dinâmicas realizadas primeiramente no escuro, geralmente de olhos vendados, tendo o contato com os outros sentidos corporais que não sejam a visão: o tato, o paladar, o olfato e a audição, utilizando-se de estímulos para cada um deles. Estímulos dados com acompanhamento musical e com orientações para evocar a sensação dos quatro elementos naturais: a terra, o ar, o fogo e a água. A seguir irei descrever o protocolo que desenvolvo para esta etapa de trabalho. Já na sala escura, os participantes são conduzidos por indicações. A cada indicação, os participantes são estimulados a terem contato com obstáculos reais como por exemplo: quando a indicação é sentir a terra, no chão haverá arroz, areia, feijão, pedrinhas, tecidos nos quais irão pisar, com texturas diferentes; com o ar, o vento em diferentes graduações, os cheiros de flores, de protetor solar; com o fogo, acender o fósforo pertinho do ouvido e do nariz, acender uma vela e deixá-la próxima à pele, barulhos de fogo queimando; e para a água, o gelo, a água pingada na pele, o barulho do mar, de uma cachoeira e assim por diante. Aqui vale a criatividade de cada ministrante. Este exercício suscita nos participantes muitas lembranças, principalmente da infância, de sentimentos bons e ruins. Alguns sentem que estão num precipício, outros correm com grande liberdade pelo espaço. Neste exercício, os

²³ Entendo sensibilização como o ato de sensibilizar a si mesmo e/ou a outros envolvidos direta e/ou indiretamente na situação definida previamente, neste caso conhecer a sombra.

²⁴ Reencontrá-la porque desde a infância temos contato com a nossa sombra, porém em muitos casos nem sabemos quem ela é e muito menos percebemos que ela está sempre conosco e reconhece-la porque a vemos, mas não damos valor ao potencial expressivo que ela tem.

²⁵ Reflexão de questões subjetivas sem buscar comprovações, como por exemplo: escutar o que a sombra tem a dizer, falar com ela e perceber o que ela responde. As respostas vêm com conclusões hipotéticas.

²⁶ Testamos e verificamos algumas teorias sobre a sombra comprovando a veracidade ou a falsidade das mesmas como por exemplo a proporção de tamanho que a sombra pode variar. A busca da pedagogia do teatro de sombras constrói um conhecimento científico, e o fato de que a sistematização é uma característica do trabalho teatral com sombras colabora para a criação de uma base teórica e registro de comprovações a partir de experimentações atestando ou não a sua veracidade.

participantes são orientados a sentir o tamanho, o cheiro, o gosto do espaço em que estão inseridos.

Esta prerrogativa de conhecer a sombra e o escuro tem uma grande relevância, pois inspira, no trabalho, o cultivo de questões tais como: Como percebemos o escuro? Com que órgãos sensoriais percebemos o escuro? Como funciona o olho, segundo o parecer de cada um, quando percebemos o escuro? Como age a pele quando percebemos o escuro? Quais sensações sentiríamos se pudéssemos tocar o escuro? Se pudéssemos fabricar o escuro, de que material seria? Que posturas o nosso corpo pode representar o escuro? Se o escuro produzisse sons? Quantos e quais seriam? Se a escuridão tivesse sabor? Qual seria? A escuridão tem forma? Se a escuridão fosse um animal? Qual seria? Quais as cores da escuridão? Existe diferença entre o escuro e a sombra? Essas provocações, estimuladas pelo ministrante, visa despertar novas percepções e propriocepções que expandam a capacidade de prestar atenção ao fenômeno da escuridão. Durante esse processo de descobertas, cada indivíduo trará as suas próprias contribuições, de acordo com as suas vivências culturais, isto é, trazendo o valor simbólico atribuído à escuridão, de acordo com a sua experiência cultural.

Logo após, abrem-se os olhos e percebe-se a diferença de estar no espaço escuro utilizando o sentido da visão. A visão amplia-se e as percepções do espaço dilatam-se. É o trabalho de adaptação à escuridão. É importante lembrar que o nosso olho tem uma margem de sensibilidade muito grande à luminância²⁷ (10^{-6} a 10^7 cd/m²) e quando confrontado em uma variação brutal de luminância, o olho fica “cego” durante certo tempo. Por isso é importante que haja uma adaptação que deve ser lenta e gradual, muito mais lenta do que a adaptação à luz:

Em termos numéricos a adaptação à luz necessita de alguns segundos, enquanto a adaptação à escuridão é um processo lento que só se conclui depois de 35 a 40 minutos (cerca de 10 minutos para que os cones atinjam a sua sensibilidade máxima, e mais 30 minutos, a seguir, para os bastonetes). (AUMONT, 2009, p. 22).

A partir do momento em que os participantes estão adaptados à escuridão, aciona-se uma fonte de luz, e então, eles têm contato com a sua sombra, sombra do próprio corpo, podendo percebê-la deitada no chão, ou em pé, projetada nos suportes/anteparos existentes no espaço. Desta forma, os participantes são estimulados a conhecer o que é a “massa cinzenta²⁸” que vemos projetada e que está sempre conosco, o que é a sombra natural ou “sombra íntima” como

²⁷ É a intensidade luminosa por unidade de superfície aparente do objeto luminoso (AUMONT, 2005, p.15).

²⁸ Massa cinzenta é a sombra projetada visível em algum suporte ou superfície de projeção. Esta expressão é comumente utilizada pelo professor Paulo Balardim em suas aulas de teatro de sombras, e indica que podemos modifica-la dando formas diferenciadas como utilizamos a massa de modelar.

Montecchi a denomina: o que é e quem representa a sombra? Como ela age? É possível tocá-la? E ouvi-la? Será que ela me ouve? Acaricie a sua sombra, contorne-a com suas mãos. Escute a sua sombra, o que ela tem a dizer? Nas oficinas era solicitado aos participantes que acariciassem suas sombras, contornando-as com suas mãos. Nesse momento, eu solicitava para que ouvissem suas sombras e tentassem compreender o que elas tinham a dizer: converse com sua sombra, conte um segredo a ela. Qual é o menor tamanho que ela fica? E o maior? Consigo fazê-la desaparecer? Se desvencilhar do meu corpo? Uma discussão sobre o sentir, o ver e o perceber são temas relevantes nesta etapa de trabalho.

Merleau-Ponty (1999), em sua *Fenomenologia da Percepção*, enuncia que, para compreender a percepção, é fundamental a noção da sensação. A sensação é compreendida em movimento: “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284). A percepção está relacionada à atitude corpórea, e assim como Ponty, acredito que a apreensão dos sentidos se faz pelo corpo: “se se faz um estímulo luminoso crescer pouco a pouco a partir de um valor subliminar, primeiramente se experimenta uma certa disposição do corpo e, repentinamente, a sensação continua e se propaga no domínio visual” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 284). Quem está sentindo “é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência e se sincroniza com ele” (idem, p. 285). As vivências, primeiramente, no escuro e depois com a luz, faz com que o participante rememore a partir do corpo as sensações de experiências vividas no mundo. Aconteceu em oficinas ministradas por mim, de participantes adultos, por exemplo, relembrem seus momentos da infância quando brincavam à luz de vela, quando andavam de bicicleta e passavam por um poste de luz parecia que havia alguém os seguindo, pois viam a sombra em movimento devido à projeção da mesma no chão e, como a bicicleta estava em movimento, a sombra também era vista em movimento. As sombras podem evocar lembranças e opiniões distintas.

Agamben (2009) quando discute sobre o contemporâneo pergunta o que é perceber o escuro e a partir desse questionamento ele relata que os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, as *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos escuro e afirma que o escuro “não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado das *off-cells*, um produto da nossa retina”.

As sensibilizações têm como função, primeira e principal, a percepção do escuro, da luz e da sombra que fazem parte de nosso dia-a-dia e que estarão presentes no teatro de sombras de forma diferenciada da cotidiana. Elas ajudam a ativar a capacidade de prestar atenção ao

fenômeno da escuridão e da luz, assim como provocar os outros sentidos (tato, olfato, paladar, audição) mostrando que eles são tão importantes quanto a visão. Nós estamos imersos na luz e isso nos torna acomodados para com os outros sentidos, muitas vezes deixamos de experimentar uma certa comida, por exemplo, em função da aparência que ela nos mostra.

Nesta etapa da formação, a sensibilização, poder-se-ia trabalhar com a luz do sol, isto é, fora de um espaço fechado escuro e junto à natureza: os participantes seriam solicitados a observar uma árvore ao ar livre (vide figura 3), em condições de boa iluminação solar, por exemplo. Neste caso, mediante o que veriam, explicar-se-ia a sombra própria do objeto e as sombras que o objeto projeta sobre o solo ou o meio que o rodeia, isto poderia ser estimulado por algumas questões, tais como: quantas e quais são as silhuetas de uma árvore? Quantas e quais são as sombras que uma mesma árvore projeta? As sombras são parecidas com a árvore?

Dinâmicas à luz do sol, como essa, ajudam a identificar as relações espaciais que definem o ambiente tridimensional e comprovam a tridimensionalidade da sombra. Não é à toa que falamos: “vou sentar na sombra daquela árvore”. No caso da árvore, as sombras entre uma folha e outra são devidas à sobreposição acima/abaixo, frente/atrás (vide figura 4). Em algumas situações se veem o contorno das sombras das folhas inteiras. Em outras situações, o contorno das folhas inteiras não têm definição devido à sobreposição das sombras das folhas umas sobre as outras. Neste segundo exemplo, nota-se que, mesmo as sombras das folhas inteiras (individualmente) estando ali presentes, percebemos apenas o contorno da soma de todas as sombras das folhas, criando uma única figura.

Exercícios como este, realizados à luz do sol, mostram que a luz e a escuridão são fenômenos indissolúvelmente ligados, tanto nas sugestões emotivas que evocam, como nos fenômenos concretamente perceptíveis que determinam, entre eles, a produção de imagens.

Quando fiz a disciplina de teatro de sombras com o prof. Nini, um dos exercícios mais significativos foi procurar as sombras da natureza utilizando a fonte de luz natural (sol), e um “caça sombras” (vide figura 5), um pequeno suporte de projeção confeccionado com um retângulo bidimensional (50cmx30cm) com as bordas de papelão e o interior forrado com papel manteiga, papel vegetal ou até jornal. Após “caçarmos as sombras²⁹”, fomos para a sala de aula escura e projetamos neste mesmo suporte, os objetos e formas naturais encontrados explorando as possibilidades de projeção da imagem da sombra, com uma fonte de luz artificial, a lanterna. É um exercício que incluo nas minhas oficinas e cursos ministrados, por ser um exercício simples, com materiais que são de fácil acesso, sem muito custo, porém de grande valor para

²⁹ Caçamos sombras, visualizando as sombras dos corpos da natureza e objetos no caça sombras. Assim podemos escolher as sombras que consideramos mais interessantes para a próxima etapa do exercício.

as primeiras descobertas do uso da sombra, uma vez que propõe a passagem da sombra natural para a sombra artística.

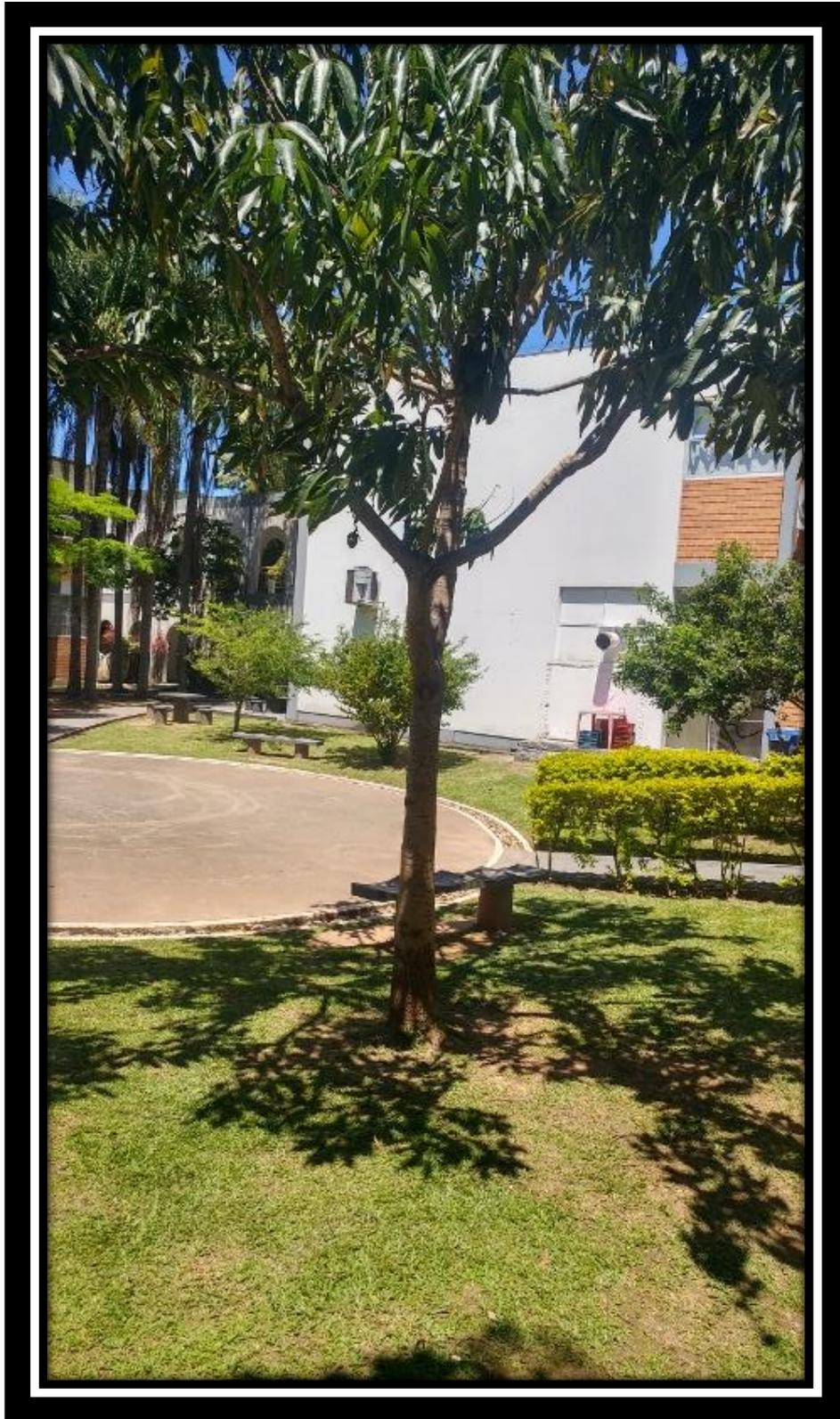


Figura 3 - A sombra de uma árvore
Foto Fabiana Lazzari



Figura 4 - Folhas - sombras projetadas e sombras próprias
Foto Fabiana Lazzari



Figura 5 - Suporte de projeção - Caça Sombras
Foto Fabiana Lazzari

Outra dinâmica interessante é acender uma vela num espaço fechado escuro (sala de aula escura, por exemplo). Movimentá-la no centro do espaço para cima e depois para baixo e refletir: todos os corpos presentes no espaço projetam sombra? A luz se propaga em todas direções do espaço? Quando movimentamos a vela para cima e depois para baixo, o que acontece com as sombras? Mudam de forma? Mudam de dimensão? Desaparecem algumas? Aparecem outras? É o momento de expor que a luz a cada movimento delimita um novo espaço concreto, e reconhecer as margens desse espaço é condição indispensável para compreender e controlar os efeitos da sombra que podem surgir. Identificar que, corpos e objetos, para produzirem sombras devem estar situados dentro da zona iluminada. Com a vela, também, podemos observar como as sombras se estendem no chão, escalam as paredes, alcançam o teto, encostam-se nos móveis dobráveis e os revestem assim como em lugares retilíneos, planos. Se segurarmos uma vela e fizermos uma volta lenta ao redor da mesma, nossa sombra irá deslizar silenciosamente por todas as paredes da sala escura. Assim, já se inicia o processo de entender a sombra como expressão artística teatral.

Nesta fase, de sensibilização, o suporte para projeção das sombras é montado com uma fonte de luz fixa e os exercícios são ministrados para os participantes conhecerem as suas sombras projetadas na vertical e não mais no chão, na horizontal. Os participantes são convidados a caminharem e olharem para as suas sombras, apresentando-se a elas, apresentando-as aos outros participantes, interagindo com as outras sombras. Assim como, a explorar o espaço dos feixes luminosos, o espaço de criação da sombra e o espaço para a projeção da imagem da sombra (suporte). Nestes exercícios, os participantes começam a entender a lógica do movimento do corpo no espaço de criação da sombra, para projeção da imagem da sombra; entender a sombra como instrumento de representação teatral; entender qual é o espaço da sombra, que é tridimensional; qual é o espaço da fisicalidade da sombra, que é bidimensional; qual é a origem da sombra artística, como manipular a sombra e entender qual é o papel da atriz-sombrista nesta manipulação.



Figura 6 - Apresentando a sombra
Foto Fabiana Lazzari



Figura 7 - Experimentando e descobrindo o espaço de criação para projeção da imagem da sombra Sombras grandes e pequenas
Foto Fabiana Lazzari

1.1.2. Fundamentos técnicos³⁰

Após descobrir e conhecer a “matéria expressiva” do teatro de sombras, é preciso conhecer os seus recursos técnicos e entender a lógica do seu funcionamento para praticar com autonomia e conseguir criar composições de imagens com as sombras para as cenas. Por exemplo: eu quero uma sombra que preencha todo o suporte de projeção; sei que o corpo que terá sua sombra projetada deve ficar mais próximo da fonte de luz e afastado do suporte. Para o teatro de sombras acontecer é preciso aprender o funcionamento dos recursos e conseguir a partir desta percepção, desta *práxis*, fazer movimentos que criem composições com a imagem da sombra no suporte de projeção, trabalhando assim com a *poiésis* (próxima etapa).

Esta etapa é também um momento de se conhecer mais sobre a técnica na história do teatro de sombras. Como já vimos anteriormente, não temos como afirmar com exatidão a sua origem, mas é uma linguagem milenar e em cada cultura traz características próprias. Há uma lenda chinesa sobre a origem do teatro de sombras que nos indica os recursos técnicos necessários para que ele aconteça:

O Imperador Wu Ti, da dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando a dançarina morreu, ele, no seu desespero, voltou-se para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar a linda defunta, do país das sombras. Ameaçado de pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça.... Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torna-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela fora. Numa varanda do palácio imperial, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o Imperador e a corte reunida na varanda, e à luz do sol que se infiltrava através da cortina, ele fez evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta e todos ficaram alucinados com a semelhança (Obry, 1956, p. 20).

Os elementos essenciais para a sua existência ali descritos são: um suporte de projeção (a cortina); uma silhueta (de pele de peixe, com os contornos do corpo da bailarina); e a fonte de luz (o sol). Na lenda, o acontecimento foi durante o dia, em função da utilização do sol como fonte de luz, que na época possivelmente era a única existente. Hoje, os recursos técnicos desenvolveram-se e nos proporcionam infinitas possibilidades de uso. Continuam sendo os mesmos relatados na lenda: a fonte de luz, o suporte para a projeção da imagem da sombra e a silhueta/figura/boneco/objeto/corpo, porém é importante atentarmos que, com as grandes invenções e descobertas que aconteceram neste último século, não utilizamos mais o sol como fonte de luz, pois ele nos limita na criação. Hoje, trabalhamos com a escuridão, para

³⁰ Os fundamentos técnicos estão analisados no capítulo 1, da minha dissertação *Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator na Cia Teatro Lumbra de Animação*. Neste subcapítulo, procuro detalhá-los para melhor compreensão na prática pedagógica do teatro de sombras.

controlarmos a fonte de luz. No teatro de sombras, o nível de intensidade de luz irá determinar a qualidade da sombra. Quanto mais escuro for o espaço e a fonte de luz mais pontual, mais definida e escura será a sombra.

Neste subcapítulo abordaremos as fontes luminosas, os suportes de projeção e a silhueta/figura/boneco/objeto/corpo como fundamentos técnicos para o ensino-aprendizagem do teatro de sombras, porém devemos considerar também entre os elementos essenciais: a atriz/o ator, o público e o desejo de compartilhar experiências, histórias, ideias e sentimentos.

1.1.2.1 A fonte de luz³¹

O fenômeno da sombra que podemos observar tem a sua origem na fonte de luz. A fonte de luz serve para iluminar um corpo, um espaço e revelá-lo, ou para desvendar desse corpo diferentes representações da forma através de algo que de outro modo não existiria: a sombra (MONTECCHI, 2016, p. 95). Na atualidade, tem-se uma grande diversidade de fontes de luz disponíveis no mercado. Porém nem sempre foi assim. Na antiguidade, os teatros de sombras dispunham apenas da luz do fogo, eram usadas velas e lâmpadas de azeite, o que restringia os movimentos das silhuetas, sendo sempre trabalhadas “coladas” no suporte (tela). Casati relata que “até o segundo pós-guerra, as lâmpadas usadas para a projeção só podiam ser reduzidas a pontos de luz interpondo-se uma tela furada, a qual, no entanto, as fazia perder a luminosidade; senão, eram fontes luminosas extensas que provocavam, portanto, sombras fora de foco” (2001, p. 32). O autor discorre ainda que para resolver a situação e evitar a sombra difusa, os teatros de sombras tradicionais encostavam as silhuetas diretamente na tela. Com a eletricidade apareceram vários tipos de instrumentos para iluminar até se chegar ao raio laser da atualidade.

A lâmpada de azeite e a vela foram seguidas pela lâmpada elétrica e por fim o uso das luzes halógenas e das leds em todas as suas formas. A sombra, então, se fez mais duradoura e manipulável.

Como a linguagem do teatro de sombras é muito antiga e, de acordo com a sua história, vai se modificando com o passar do tempo, as pesquisas se aprofundam e acompanham o caminho das descobertas técnicas e evoluções da iluminação. A escolha da fonte de luz depende de vários aspectos dentro da poética e estética escolhida. E a melhor escolha é a que se ajusta às características e necessidades do trabalho (sombras corporais, sombras com silhuetas recortadas em cartão ou couro, sombra de objetos, tipos de suportes de projeção ou a mistura de todos esses materiais) coerentes com o projeto inicial proposto para a cena.

³¹ Parte deste texto está no artigo: *A luz elemento primordial no teatro de sombras*, publicado na Revista Urdimento, assinado por mim e pelo Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame.

A luz determina novas percepções no espaço. Para se escolher um ou outro tipo de iluminação, precisam ser considerados alguns fatores, entre eles, a potência, a intensidade da luz e a possibilidade de regulação que influenciará na distância de projeção: a) a abertura do feixe de luz - quanto mais concentrado, mais produz sombras com contorno nítido, isso se obtém com as lâmpadas halógenas, lâmpadas puntiformes (figura 8.b e figura 9); quando o feixe de luz é mais aberto produz sombras com contorno difuso obtidas com lâmpadas de filamento, lâmpadas comuns, tubos fluorescentes, velas (figura 8.a e figura 10); b) a possibilidade de controlar o feixe de luz para delimitar a zona iluminada (projetores, focos); c) a distância necessária entre a fonte de luz e a tela; d) a situação da luz com respeito à tela em função da altura e do ângulo de inclinação; e) a possibilidade de colorir a luz, mediante filtros e gelatinas coloridos transparentes (CASTILHO, 2004, p. 65).

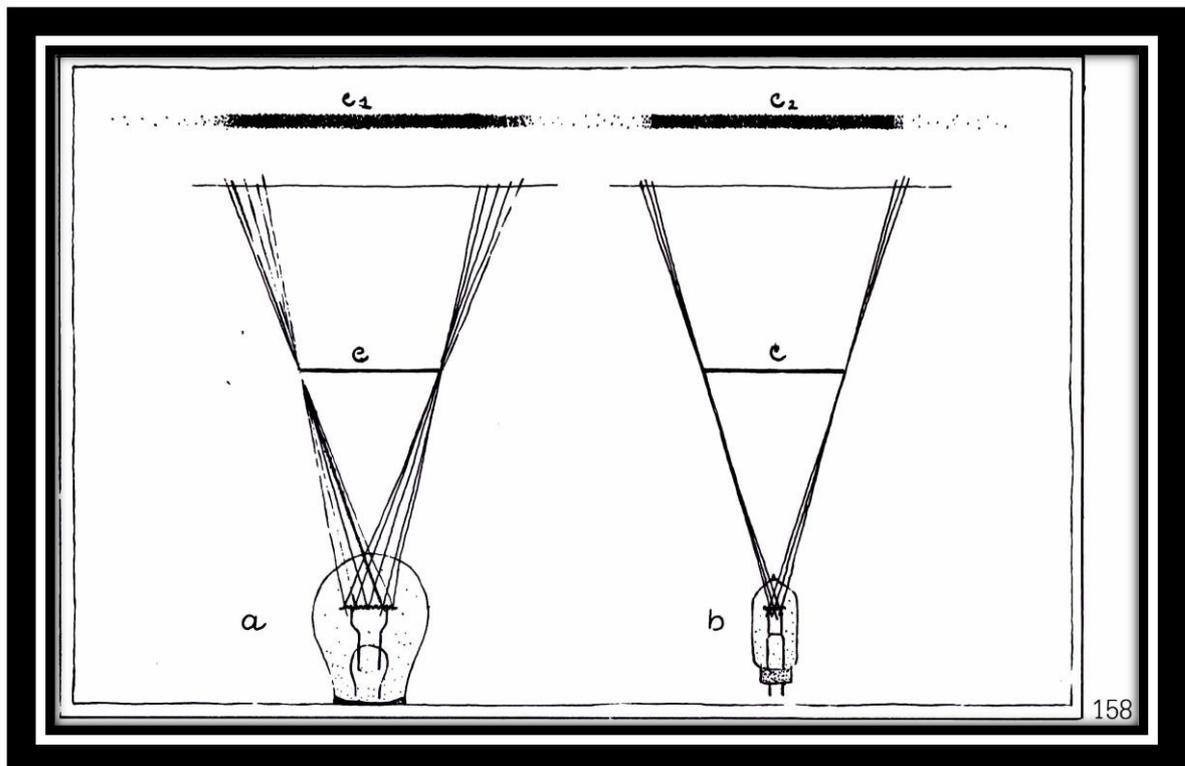


Figura 8 - As fontes luminosas

a) fonte de luz de filamento | b) fonte de luz puntiforme | c) objeto colocado entre a fonte de luz e o suporte | c1) sombra produzida com a fonte de luz “a” | c2) sombra produzida com a fonte de luz “b”.

Fonte bibliográfica: PIAZZA E MONTECCHI, 1987, p. 86.

Feixe de luz ou feixes luminosos são o conjunto de raios de luz. O raio de luz é a reta orientada e está associado à direção e ao sentido da propagação da luz.

Ao se eleger a fonte de luz para o espetáculo de teatro de sombras, precisa-se levar em conta dois aspectos: a qualidade da luz e suas posições no espaço. Quando se fala em qualidade da luz no teatro de sombras, não se refere aos equipamentos como retroprojetores, projetor de vídeo ou projetores, e sim à fonte de luz considerando sua capacidade para criar sombras mais ou menos nítidas e a capacidade de acutância³². É a fonte de luz que determina a qualidade da sombra e a acutância depende da largura do filamento que tem em seu interior (vide figura 8). Quanto mais largo for o filamento (filiforme), mais difusa será a sombra (vide figura 10), e o inverso, quando menor o filamento (puntiforme), mais nítida e definida será a sombra (vide figura 9). Vejam que na figura 9, a imagem da sombra projetada no suporte de projeção é muito semelhante à forma do corpo C, e temos ainda um cone formado entre o corpo C e o suporte de projeção, que é a sombra. Já na figura 10 percebam que, além da imagem da sombra projetada, temos regiões parcialmente iluminadas que se chamam de penumbra e penumbra projetada. Essas regiões fazem com que a imagem da sombra projetada fique com menor acutância.

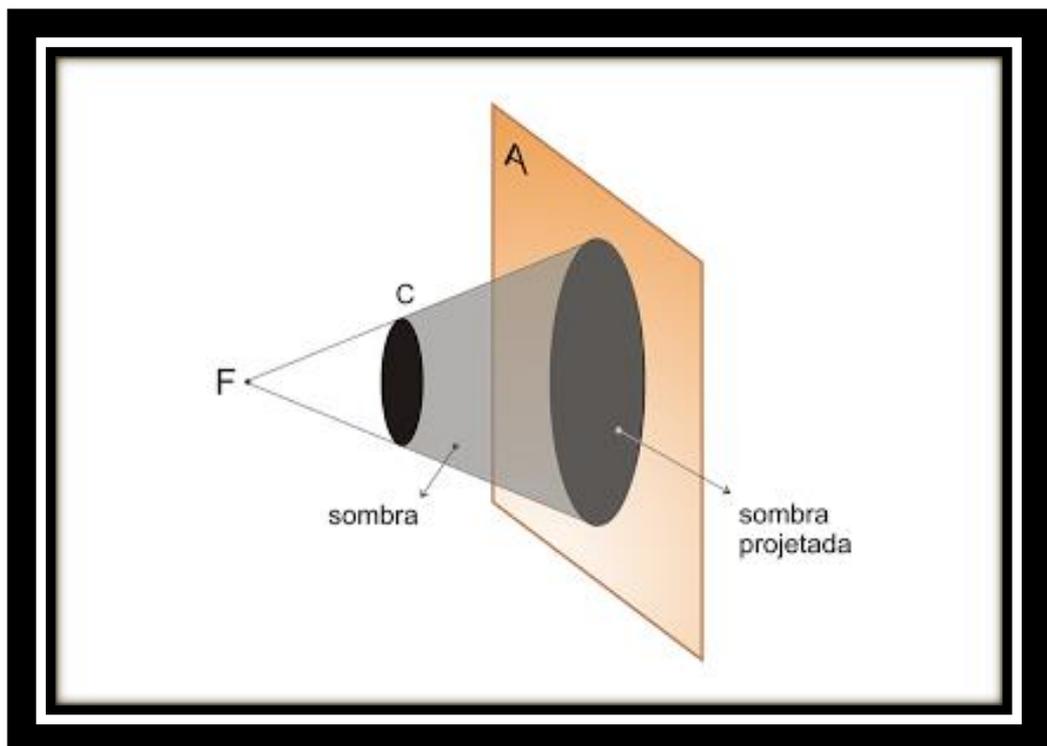


Figura 9 - Fonte de Luz puntiforme
 Onde F= fonte de luz - C= corpo/objeto – A= suporte de projeção
 Fonte: <http://osfundamentosdafisica.blogspot.com.br>

³² A acutância é o que define se as bordas da imagem são mais “duras” ou mais “desfocadas”, pois descreve o quão imediatamente passa-se de uma informação para outra (da luz para a não-luz, neste caso). Acutância não deve, no entanto, ser confundida com nitidez, pois este último termo ainda envolve outros fatores como a resolução e o ruído da imagem (LANGFORD, 1994).

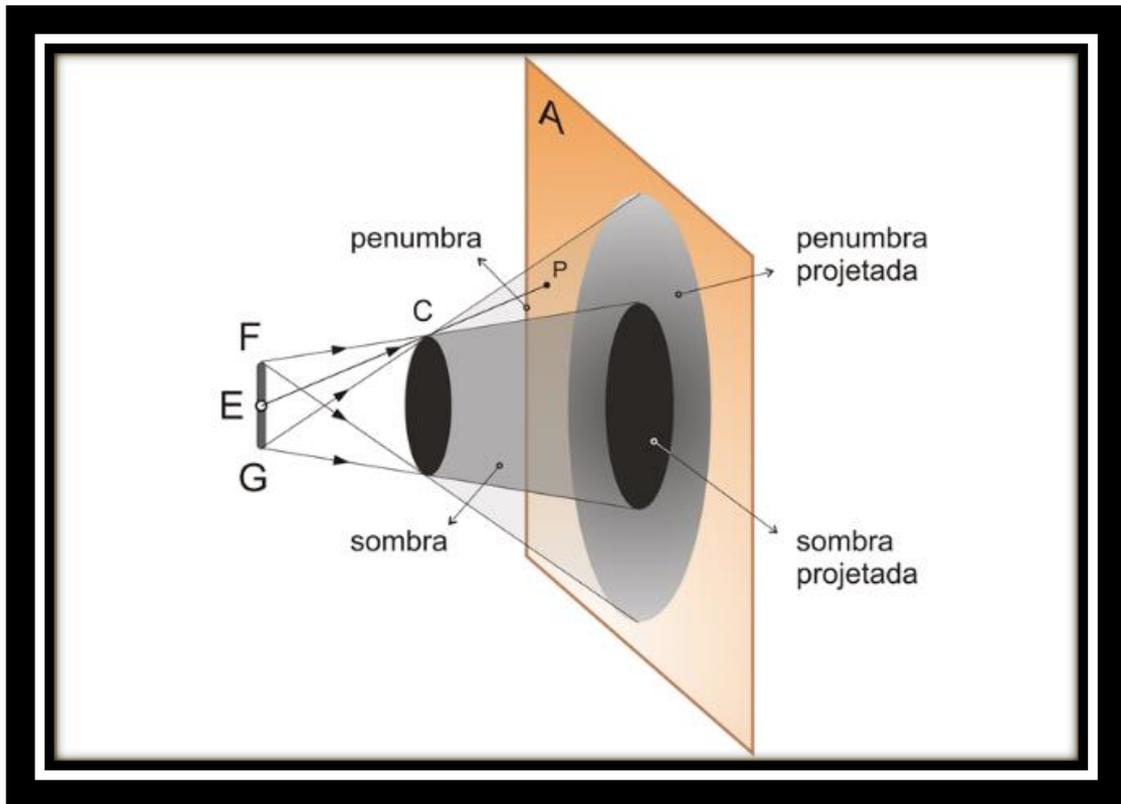


Figura 10- Fonte de Luz filiforme
 Onde GEF= fonte de luz C= corpo/objeto A= suporte de projeção
 Fonte: <http://osfundamentosdafisica.blogspot.com.br>

Quanto às posições da fonte de luz no espaço, precisa-se pensar na distância que ela está, qual ângulo que é direcionada e qual é a altura que é colocada. Para pensarmos essas posições precisamos relacioná-las com o suporte de projeção no qual a fonte de luz estará direcionando seus raios ou feixes luminosos. Quanto à distância: quanto mais próxima a luz estiver do suporte de projeção, mais deformada estará a imagem da sombra e, ao contrário, quanto mais longe a luz estiver do suporte de projeção, mais fielmente a imagem da sombra representará o corpo projetado. Quanto ao ângulo: quanto mais perpendicular a fonte de luz estiver em relação ao suporte de projeção, mais fiel será a imagem da sombra projetada e, ao contrário, quanto mais diagonal estiver a fonte de luz, mais deformada será a imagem da sombra. Quanto à altura: a fonte de luz no nível do chão é ideal para projetar sombras corporais e para a manipulação de silhuetas/bonecos/objetos com a técnica de manipulação de varetas horizontais. Se levantarmos a luz e a apoiarmos numa mesa, podemos introduzir outras formas de manipulação, incluindo a técnica de vareta vertical e de fios. Se a levantarmos ainda mais, a dois metros, por exemplo, podemos usá-la para manipulação de sombras com as mãos, e principalmente para a manipulação da técnica da vareta vertical.

As possibilidades de uso das fontes de luz no espaço são muitas, pode-se combinar várias fontes de luz, deixando-as em distâncias, posições e alturas diferentes. Tudo dependerá das necessidades das cenas ou do espetáculo em criação. Cada uma das luzes, posicionadas em relação ao suporte de projeção, definirá o espaço a ser utilizado para a projeção da imagem da sombra, que denomino *espaço-sombra*. Montecchi denomina este espaço de *dispositivo de projeção*, isto é, “o espaço tridimensional definido em seus extremos pela fonte de luz e pelo suporte de projeção e que tem a função de criar as sombras dos corpos” (2016, p. 59). Cada luz gera uma sombra. Se utilizarmos duas fontes de luz num mesmo espaço, estas gerarão duas imagens da sombra no suporte de projeção. Outra possibilidade é a utilização da fonte de luz móvel, que dependerá da precisão da atriz-sombrista em trabalhar com ela. Montecchi (2016) afirma que o teatro de sombras contemporâneo se desenvolveu graças, sobretudo, às lâmpadas puntiformes: as halógenas de baixa tensão. Existem muitos tipos e, portanto, se deve prestar atenção, pois nem todas são puntiformes, algumas são filiformes (geralmente de 220 volts) e criam sombras difusas. Ele lista as halógenas de baixa tensão que são todas puntiformes: 12 volts (20, 30, 50, 70, 100 watts); 24 volts (100, 150, 250 watts) e 36 volts (400 watts). Todas elas, por serem de baixa tensão, necessitam geralmente de um transformador de tensão. E em relação à potência, elas liberam bastante calor, portanto, são fontes de luzes quentes. É adequado que as utilize dentro de caixas de metal ou madeira para proteção.

Outras luzes puntiformes são encontradas no mercado, como por exemplo, as lâmpadas antirreflexo de automóvel: 12 e 24 volts, porém de 21 watts, LEDs (*Light Emissor Diode*) e lâmpadas de lanternas.

Alex de Souza³³ (2014) alerta que raramente os equipamentos de luz profissionais fabricados em linhas de montagens atendem as necessidades do teatro de sombras, os equipamentos disponíveis no mercado atendem a outras demandas:

Refletores para iluminação cênica profissionais, tais como o Elipsoidal, PC, PAR 64, Fresnel, Set Light, Mini Brut e Moving Light² proporcionam diferentes recursos para tornar algo visível em cena. A eficiência destes equipamentos está baseada principalmente na sua capacidade de fornecer grande quantidade de luz e em alguns casos, dispor de efeitos como um recorte da área iluminada ou movimentos. (SOUZA, 2014, p. 9).

No teatro de sombras, um dos fatores determinantes para a criação do espetáculo é a área que não recebe luz, e que dá condições à atriz-sombrista de trabalhar, portanto, as fontes

³³ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT/UEDESC. Ator, diretor, pesquisador e iluminador teatral, professor do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC. Fundador e integrante da Cia. Cênica Espiral (São José/SC). Florianópolis, SC, Brasil.

luminosas com características específicas. Alex de Souza criou e confeccionou para o uso no teatro de sombras a *lightlex*, uma fonte de luz com lâmpada LED 3 ou 10 watts com um dimmer acoplado. Assim, a atriz-sombrista pode trabalhar com recursos de edição cinematográficos, como por exemplo a fusão de imagens, o *fade in*, o *fade out*.

Para que os iniciantes de teatro de sombras entendam as diferenças das luzes, são feitas demonstrações das fontes de luzes que existem proporcionando com que todos sintam as diferenças por meio da percepção visual, mostrando que tipo de imagem de sombra cada uma produz, como são as imagens desfocadas, quando têm acuidade ou não, com nitidez ou não. Outra dinâmica que é interessante nesta fase e que a maioria das pessoas que desconhece o potencial dos elementos técnicos do teatro de sombras fica admirada, é o uso de várias fontes de luz para criar efeitos ilusionais e imagens das sombras com cores.

A figura 11 mostra duas formas de trabalhar com duas fontes de luz conjuntamente. Na imagem “a”, esquerda da figura, as duas fontes de luz estão paralelas, porém direcionadas para o centro do suporte de projeção e fazem com que os feixes luminosos se sobreponham ocasionando a produção de duas imagens da sombra de um único corpo, quando este se posiciona no local do espaço onde ocorre a sobreposição. Na imagem “b”, direita da figura, as duas fontes de luz estão paralelas, porém emparelhadas e direcionam seus feixes luminosos para frente em linha reta ocasionando no meio delas uma zona de penumbra, onde a atriz-sombrista poderá se posicionar sem que sua sombra apareça no suporte de projeção. Neste espaço de penumbra, que se chama **ponto cego**, a atriz-sombrista poderá mostrar apenas partes do seu corpo e ocasionará efeitos diferentes como, por exemplo, o da figura 12, no qual aparecem na cena apenas dois braços ligados um ao outro. E assim existem diversas formas de trabalhar com as posições das fontes de luz e com os corpos em cena, tanto no espaço de criação da imagem da sombra, quanto nos pontos cegos existentes.

Outra importante característica do uso das fontes de luz é poder colori-las. Existem vários modos de colorir a luz, interpondo um material transparente e colorido à frente da fonte de luz (acetato, por exemplo, nome coloquial: filtro de gelatina), porém, que possa ser removido manualmente, ou colocando um quadro para slides na própria fonte de luz, no qual dependerá da remoção automática das próprias. Alguns exemplos de materiais que podem ser utilizados para dar cor aos feixes luminosos são: gelatinas (material de iluminação teatral), acetatos e folhas de polietileno. Quando a fonte de luz for de lâmpada LED, luz que emite pouco calor, considerada uma luz fria, pode-se usar também a folha de celofane, plásticos e papel crepom.

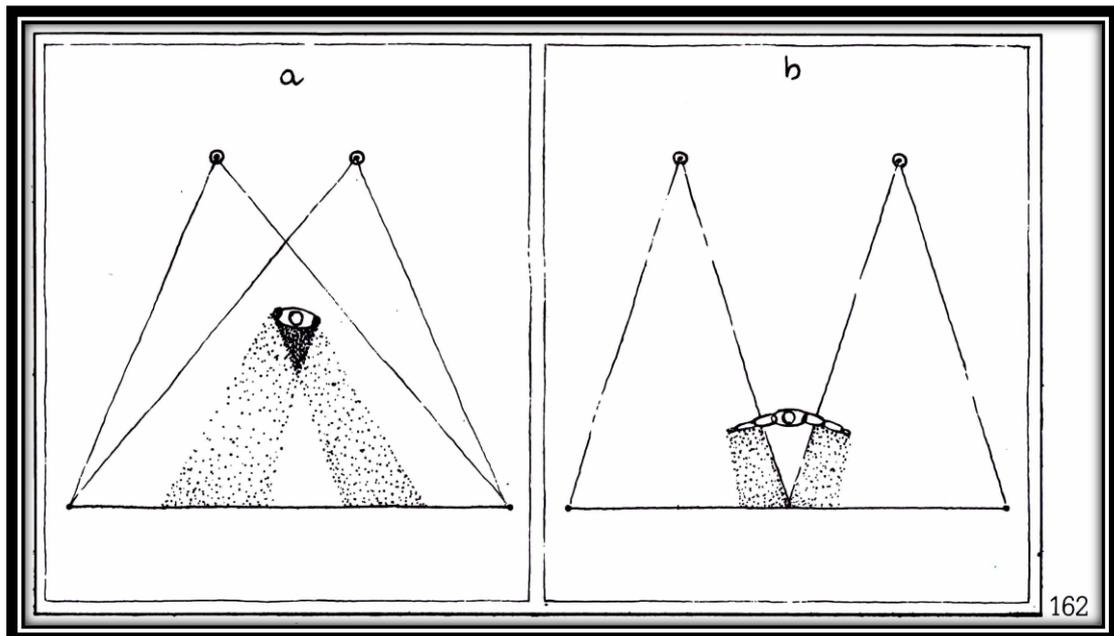


Figura 11 - Jogos com fontes de luz
 a) fonte de luz dupla sobreposta, b) luz dupla emparelhada
 Fonte bibliográfica: PIAZZA E MONTECCHI, 1987

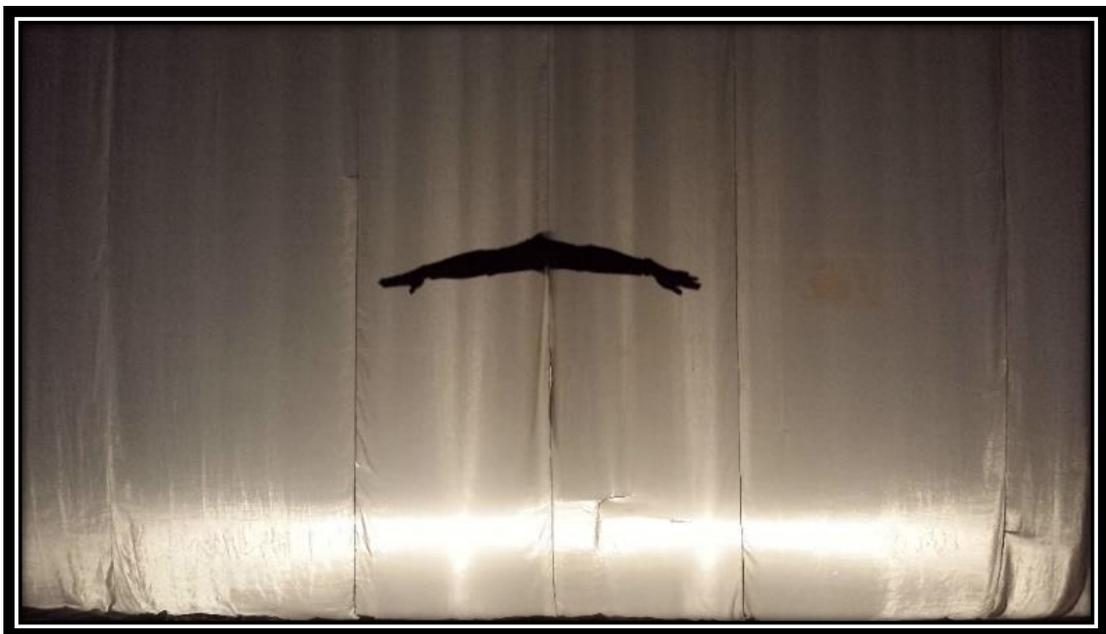


Figura 12 - Efeito de luz - corpo no ponto cego de duas fontes de luz emparelhadas
 Curso OMBRE E ALTRI FANTASMI DELLA SCENA – La scrittura scenica nel teatro
 d'ombre contemporaneo (SOMBRAS E OUTROS FANTASMAS DA CENA – a escritura
 cênica no teatro de sombras contemporâneo) - Teatro Gioco Vita – Itália, 2014

Foto: Fabiana Lazzari

Uma das sugestões para quem se interessa em trabalhar com teatro de sombras ou com luzes e sombras, é estudar a física geométrica e tantas outras modalidades dentro da física. Entender os princípios ópticos é fundamental, cito aqui dois deles: princípio da propagação retilínea da luz, no qual a luz ao se propagar no vácuo faz uma linha reta; princípio da independência dos raios luminosos, no qual dois ou mais raios de luz se propagam independentemente da existência do outro(s) na mesma região e no mesmo instante, havendo cruzamento entre eles, cada um segue o seu caminho sem tomar conhecimento da existência do (s) outro (s) (este princípio explica o porquê de quando um corpo está no caminho dos feixes luminosos de duas fontes de luz, a imagem da sombra é duplicada – vide figura 11a).

1.1.2.2 O suporte de projeção

O suporte de projeção tem várias denominações: tela, superfície de projeção, base de projeção, anteparo. A minha escolha, já explicada na introdução deste trabalho, é denominar o local onde se fisicaliza a imagem da sombra, de *suporte de projeção*. Em função, das várias poéticas utilizadas no teatro de sombras contemporâneo, esse suporte de projeção pode ser de variados materiais com diversos tamanhos e formatos: opaco, por exemplo, as paredes ou os corpos dos atores; ou translúcido, os tecidos como oxford, nylon, lycra e até transparente, os tecidos como organza, rendas e tules, geralmente para trabalhar efeitos em cena.

No trabalho de formação e aprendizado da técnica do teatro de sombras utilizo tecido translúcido branco³⁴ de uma dimensão mínima de 3m x 3m para conseguir imagens das sombras corporais grandes, porém é possível trabalhar com qualquer dimensão, como já vimos o “caça sombras”, por exemplo (vide figura 5), pois a escolha dependerá dos objetivos almejados. Depois do primeiro momento de compreensão da sombra corporal, mostro e utilizo outras dimensões de telas.

A qualidade do espaço cênico e da cenografia, depende das características do suporte ou dos suportes de projeção. Se utilizarmos um tecido preto, possivelmente a imagem da sombra não será visível o suficiente para o trabalho nas oficinas, portanto, a escolha é utilizar tecidos claros, com cores mais neutras. Montecchi (2016) alerta que é preciso ter consciência de que a forma do material e o modo como o suporte de projeção será manipulado levarão muitas informações ao público. É por meio deles que se cria uma autêntica dramaturgia do espaço.

O suporte de projeção pode definir os lugares que ambientam a história e criar hierarquia de acontecimentos. Ele pode ser abstrato (um retângulo) ou totalmente realista (uma janela retangular). No teatro de sombras oriental e até em nosso teatro de sombras numa época não

³⁴ O tecido translúcido branco é o mais utilizado para espetáculo de teatro de sombras.

muito distante, como vimos no primeiro capítulo, era inconcebível o suporte de projeção ter costuras ou dobraduras, deveria ser totalmente liso, formado por uma única peça de tecido. No teatro de sombras contemporâneo, já não há essa necessidade: diferentes tipos, tamanhos e espessuras de suportes de projeção podem ser usados num mesmo espetáculo e, inclusive, eles podem ser movimentados proporcionando outras formas de animação das silhuetas, objetos e corpos. Uma das características importantes para a escolha do suporte de projeção é ter consciência de que quando mais transparente for o tecido, mais visível será o filamento das fontes de luzes utilizadas, assim como todos os elementos que estarão atrás do suporte. Se a pretensão for trabalhar com o suporte de projeção em movimento, os tecidos mais leves, feitos de material sintético, possibilitam maior fluidez. Tecidos coloridos também podem dar um resultado interessante. O uso de diversos tipos de papéis (papel manteiga, papel vegetal, papel jornal, papel Kraft) vale a pena ser experimentado, pois os resultados podem ser satisfatórios, como no caso do suporte de projeção “caça sombras” (vide figura 8), já citado para trabalhar com a sensibilização.

Montecchi atenta para o fato de que o suporte de projeção do teatro de sombras é bem diferente do suporte de projeção do cinema: “a tela do cinema está ‘aqui’, é certo, mas está aqui somente para permitir a ocorrência de algo que aconteceu em outro lugar, em outro tempo e em outro espaço” (2016, p. 103). Já o suporte de projeção do teatro de sombras existe no “aqui e agora” do acontecimento teatral.

Quando se rompe com a disposição da tela tradicional cênica do teatro de sombras, nasce um espaço aberto, no qual os suportes de projeção são elementos fundamentais para o espaço de criação cênica e são capazes de influenciar diretamente na qualidade da imagem da sombra. A movimentação e a organização deles seguem as necessidades de cada espetáculo. Ambos os lados do suporte de projeção podem ser utilizados, inclusive de maneira simultânea. O suporte de projeção é parte do espaço cênico no teatro de sombras, assim como é significativamente parte da dramaturgia quando pensamos numa encenação, como por exemplo na figura 18, no qual o suporte de projeção representa um dos balões dirigíveis de Santos Dumont, no espetáculo *Albertinho, o Menino Voador* (2006), da Cia Luzes e Lendas, de São Paulo.

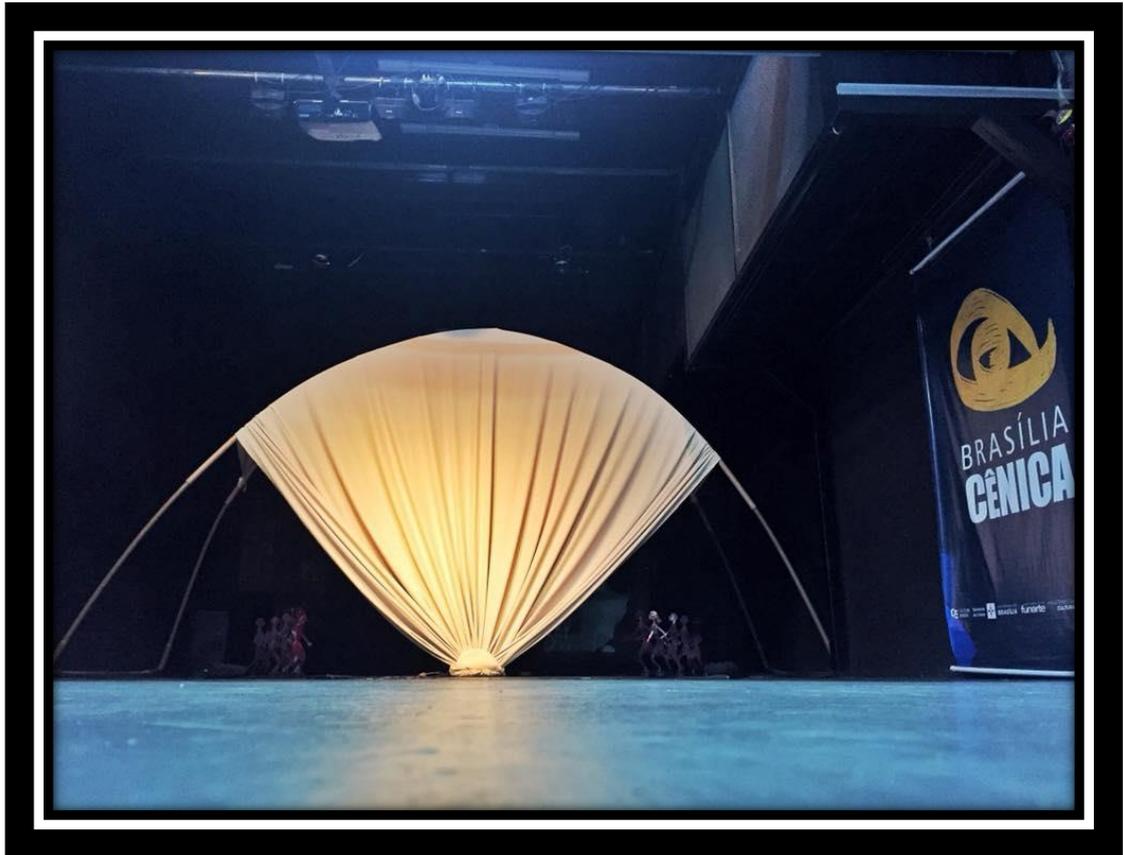


Figura 13 - Suporte de Projeção espetáculo *Iara, o encanto das águas* (2013) da Cia Lumiato, Brasília - Acervo Cia Lumiato



Figura 14 - Suporte de Projeção espetáculo *Iara, o encanto das águas* (2013) da Cia Lumiato, Brasília - Acervo Cia Lumiato

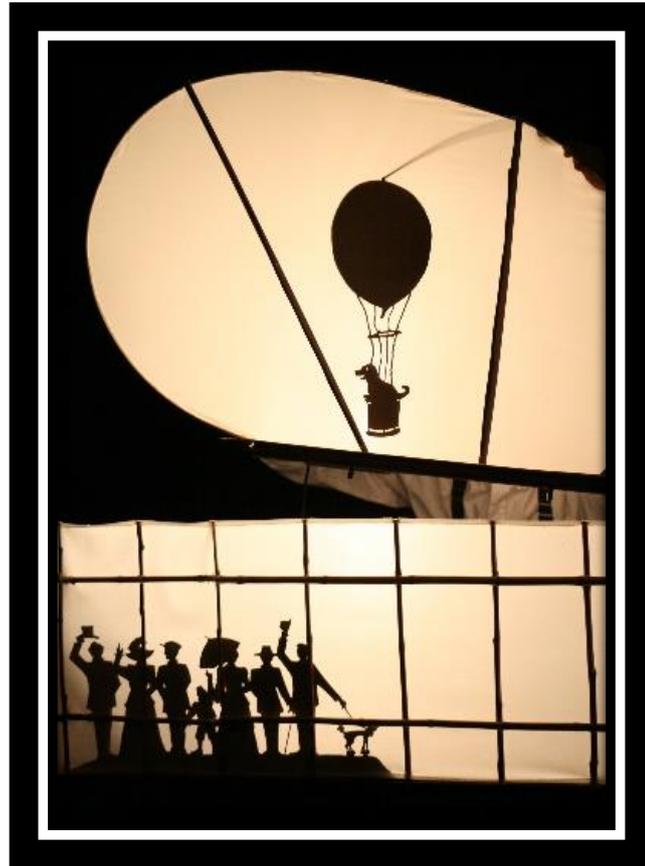


Figura 15 - Suportes de projeção do espetáculo *Albertinho, o menino voador* (2006) da Cia Luzes e Lendas, São Paulo
Acervo Cia Luzes e Lendas



Figura 16 - Suporte de projeção (parede lateral da Igreja Matriz de Taubaté) do espetáculo *Barra Vento - A Tempestade* (2013) da Cia Quase Cinema, São Paulo
Foto: Fabiana Lazzari

Montecchi (2016, p. 107) expõe que para a escolha do suporte de projeção precisamos ter claro como vamos usá-lo: quais serão as funções do suporte de projeção? Será apenas um suporte ou mais? Serão fixos? Serão móveis? A atriz irá manipulá-lo? Será movido com rodas ou com as mãos? Estarão sempre aparentes? Onde ele estará localizado no espaço cênico? É necessário ter uma visão integral do espetáculo antes de decidir que suportes de projeção utilizaremos. Ele ainda menciona que precisamos levar em conta alguns parâmetros para determinar a qualidade do suporte de projeção e diz que estes são múltiplos e interdependentes. A **neutralidade**: uma tela de algodão branca, por exemplo, pode ser totalmente neutra; já uma renda branca com desenhos já não tem a mesma neutralidade. As **dimensões**: o tamanho do suporte de projeção pode estar condicionado por necessidade de produção ou pelo tipo de técnica de manipulação utilizada, a sombra do corpo humano requer sempre suportes de projeção mais amplos, com bonecos/objetos temos maior liberdade de escolha dos tamanhos. O **material** que ele é feito: o convencional é feito de tecido, mas pode ser de papel, de plástico, resina de vidro, concreto (parede) e outros materiais, porém toda matéria modifica a percepção da imagem da sombra e tem muita importância no impacto cênico e cenográfico. **Translucidez ou semi-transparência**: é fundamental verificar o quão translúcido queremos o suporte de projeção, quanto mais translúcido, mais se vê o que se faz atrás do suporte. Quanto mais tramas tiver o tecido, mais opaco ele será. A **forma**: o formato tradicional e mais utilizado é o retangular, mas pode-se utilizar variados tipos de formatos: circular, triangular, tudo dependerá do significado que se quer com o uso do suporte. A **cor**: um suporte de projeção branco é considerado neutro, um colorido sugere de imediato um lugar, um estado de ânimo ou um mundo particular.

1.1.2.3 O corpo - humano /objeto/ boneco

Nas pesquisas sobre teatro de sombras tradicionais percebe-se que é raro o uso do corpo humano à frente do suporte de projeção como expressão artística, principalmente porque há menos de um século que foi possível projetar a imagem da sombra no suporte com nitidez e acuidade. Antes das luzes puntiformes, a imagem da sombra era a imagem natural da silhueta-figura, pois era manipulada muito próxima ao suporte (tela). Uma das primeiras formas de colocar o corpo humano em cena foi a *ombromania*³⁵. A sombra feita com as mãos já tinha certa difusão, porém não se utilizava o corpo como um todo para a expressão; o corpo era neste

³⁵ A *sombromania* consiste em projetar sobre o suporte sombras produzidas pelas mãos e dedos, livres ou entrelaçados (figura 17). Às vezes, acrescenta-se acessórios ou elementos suplementares para acentuar certas silhuetas (figura 18).

caso um instrumento para se fazer sombras e não uma unidade expressiva. Uma das atrizes que trabalha hoje com a *sombromania* é Valéria Guglietti (figuras 17 e 18).



Figura 17 - *ombromania* com acessórios - Valeria Guglietti - Sombras Chinas – Espanha
Acervo Valéria Guglietti



Figura 18 - *ombromania* com acessórios - Valeria Guglietti - Sombras Chinas – Espanha
Acervo Valeria Guglietti

Portanto, o corpo começou a fazer parte da cena do teatro de sombras quando surgiram as lâmpadas puntiformes, pelas quais se deu maior nitidez e acuidade à imagem, surgindo assim novas técnicas e estéticas ligadas à sombra corporal. O corpo pode estar à frente ou atrás do suporte de projeção, em qualquer lugar do espaço cênico, com fontes luminosas fixas ou móveis.

Montecchi (2016) alerta que na utilização da sombra corporal não se pode pensar que existe somente uma qualidade da sombra, e sim uma gama de técnicas e de linguagens às quais se pode referir. É necessário ter certos cuidados, pois o uso da sombra corporal pode gerar problemas. Um deles é a atriz estar atrás do suporte de projeção e projetar a sombra do seu corpo somente como ele realmente é. Nessa situação devemos nos perguntar do por que utilizarmos a sombra corporal e não diretamente o corpo da atriz? Se não criarmos dissociação entre as duas entidades (corpo e sombra) não tem o porquê utilizarmos a sombra corporal. A sombra sendo projetada pelo lado de trás do suporte de projeção deve ser uma presença cênica autônoma. Se utilizarmos o corpo da atriz à frente da tela, a situação muda, porque geralmente não se propõe a sombra como uma presença autônoma e sim como sombra de um corpo que adquire significado em relação a quem a emite em cena.

Contemporaneamente, à vista disso, a atriz-sombrista pode explorar a atuação visível ao público como recurso expressivo. Como ela tem a possibilidade de representar os personagens, tanto humanos, animais ou seres sobrenaturais como espíritos, demônios e deuses; existe a viabilidade de a atriz utilizar máscaras tridimensionais e bidimensionais para representar seus personagens e mudar o seu corpo na cena.

Veja o exemplo na figura 19. A máscara é criada especificamente para um espetáculo de teatro de sombras, em que a atriz estará todo o tempo atrás da tela. A máscara possibilitará que a atriz modifique o seu perfil e atue com as duas laterais da máscara, direita e esquerda. Porém, a movimentação do personagem deverá, na maioria das vezes, ser lateral, isto é, o corpo estará de perfil, enquanto que o rosto estará de frente para o suporte de projeção, olhando para a sombra que está sendo projetada. Para se obter bom resultado na atuação no teatro de sombras, a atriz precisa olhar para a sombra, pois ela é a protagonista do espetáculo.



Figura 19 - Máscaras – Grupo Shadowlight, dos Estados Unidos

Já na figura 20, as máscaras que preenchem o rosto da atriz como um todo e também o desenho da personagem em perfil para atuação com sombra possibilitam que a atriz represente a personagem aparente para o público ou oculto, atrás da tela. É uma máscara tridimensional: tem um lado frontal (é expressiva), feita para que a atriz possa estar à vista do público narrando ou dialogando como personagem à frente do suporte de projeção; o rosto da atriz desaparece, mas a máscara tem uma forma e a partir dela o corpo cria atitudes fundamentais para a personagem, e tem ainda um lado de perfil, com o propósito de criar a imagem da sombra como personagem, em suas costas. Para essa criação é necessário muita experimentação e jogo com as máscaras.



Figura 20 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália
Foto: Fabiana Lazzari

As atrizes na situação da figura 20, terão que ter muita conexão entre elas e percepção corporal espaço-temporal (frontal e lateral) para representar as suas personagens, além de contracenar com a da outra.

A atriz precisa integrar-se neste espaço com o corpo, dialogando sensorialmente com a sua parceira de cena e com a sombra. A energia elaborada, sustentada e liberada pela atriz no

teatro de sombras mostra a sua presença cênica tripla: é direcionada ao público, a companheira de cena e à imagem da sombra que será projetada para a recepção do espectador.



Figura 21 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália
Foto: Fabiana Lazzari

Existem também as máscaras bidimensionais, planas, muito parecidas com as silhuetas/figuras. Elas não têm a parte frontal, somente os perfis e podem ser utilizadas de várias formas na cabeça das atrizes. A figura 21, por exemplo, apresenta-nos máscaras baseadas em obras do artista plástico Paul Klee e são colocadas na cabeça das atrizes de forma diferenciada das máscaras da figura 20. Essas são presas na testa das atrizes e são utilizadas somente com as atrizes de costas para o espectador (mostrando as máscaras/personagem) e de frente para o espaço em que está sendo projetada a imagem da sombra (a personagem). As atrizes representam tanto com as máscaras/personagem como com as sombras/personagem das mesmas. Pode-se considerar aqui um outro corpo que tem uma desenvoltura diferente daquela

da figura 20, pois o trabalho corporal das máscaras/personagem deve ser feito com as costas da atriz. Exige outra percepção espacial no trabalho da atriz, um nível de energia distinto do requerido pelo corpo habitual. Dário Fo ensina que “o uso da máscara impõe uma particular gestualidade [...] o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara” (FO, 2004, p. 53). Portanto, neste caso, as atrizes precisam pesquisar, colocar a máscara, movimentar-se, encontrar o ponto fixo e utilizar a economia das ações físicas até encontrarem o corpo adequado para representar com cada um deles, tanto com as máscaras/personagem como com as sombras/personagem.

A figura 22 revela outra forma de colocar as máscaras, elas não ocultam o rosto da atriz. O rosto da atriz, em determinados momentos é parte do espetáculo e é central na máscara, podendo a máscara ser vista como uma silhueta, porém sendo manipulada no próprio corpo da atriz. As atrizes são narradoras da história e representam os personagens que são animais (ursos). Aqui, além de trabalhar com a imagem da sombra projetada, elas estão sempre em frente da tela, isto é, sempre aparentes ao público. O corpo das atrizes modifica-se de acordo com cada situação, ora contando a história, ora interpretando-a e dialogando com o público. Para ter a consciência de como agir e manter a energia com a máscara, a solução é conhecer a máscara, buscar as melhores formas para o trabalho com ela, saber como ela respira, deixar-se envolver pelas características já impregnadas na máscara (a partir da sua materialidade). Assim, a atriz pode deixar o corpo consciente e livre para a representação do personagem.

Guy Freixe (2010) nos afirma que:

A máscara pode tanto libertar a representação quanto sufocá-la. A máscara não é apenas um acessório que pode ser colocada somente alguns dias antes do ensaio geral. O ator deve conhecê-la, se impregnar dela, visto que todo o seu trabalho se constrói a partir dela, com ela. Este processo necessita de um longo aprendizado. A atuação com a máscara impõe suas restrições: não se vê, não se escuta da mesma forma e todas as nuances da representação podem se perder por causa deste rosto de papelão impassível³⁶. (FREIXE, 2010).

Outro ponto importante a ser lembrado nas máscaras para teatro de sombras é que todas elas são confeccionadas de acordo com a atriz ou bailarina que irá utilizá-la. No caso da figura 22, se a máscara não tivesse o tamanho e estrutura certa para o rosto das atrizes, a sombra dos ursos poderia ser prejudicada, pois um buraco de luz que passasse pela máscara, apareceria na projeção deformando o rosto dos ursos no suporte de projeção.

³⁶ Texto não publicado em português. Tradução Nadia Luciani.



Figura 22 - Máscaras - Teatro Gioco Vita, Itália
Foto: Miroslava

As possibilidades de utilização de máscaras no teatro de sombras são muitas, principalmente com a função de dar vida a personagens metamorfoseando o corpo da atriz para representar novas personagens. Montecchi (2016) enuncia que com esses tipos de máscaras nos encontramos diante de um objeto que acrescenta as possibilidades "desumanizantes" da silhueta/figura às características físicas do corpo. O corpo também pode utilizar extensões com

figurinos, armaduras, acessórios para a cabeça, entre outros, que modificam a imagem da sombra no suporte de projeção transformando as características físicas do corpo que está atuando.

A máscara modela um novo corpo fazendo com que a atriz trabalhe também com percepções diferentes daquelas utilizadas no teatro. A atriz-sombrista precisa representar com a imagem da sombra da máscara projetada no suporte escolhido para o espetáculo, a atuação vai além do seu corpo físico. Isso a torna mais complexa, pois é necessária uma percepção tanto corporal cinestésica como espaço-temporal baseadas nas escolhas do espaço de atuação, dos suportes de projeção para a imagem da sombra e da fonte de luz utilizada no espetáculo. Portanto o uso da máscara no teatro de sombras requer uma investigação corporal diferenciada da já utilizada e que tem relação direta com as escolhas dos outros elementos que compõem o teatro de sombras.

Apesar de termos essas várias possibilidades de utilizar as máscaras e acessórios como extensões do corpo, não podemos negar que o que é ainda mais utilizado para o trabalho no teatro de sombras são as silhuetas/figuras ou silhuetas/bonecos. É um instrumento do teatro de sombras e que de acordo com Montecchi, “é o único que tem sido objeto de uma autêntica codificação” (2016, p. 121). A *silhouette* (termo francês que é utilizado mundialmente, que significa silhueta) é uma figura plana, tradicionalmente confeccionada de couro, mas que na atualidade podem ser feitas de diversos materiais: papel cartão, policarbonato, PVC, plástico, papelão, MDF. Geralmente tem uma empunhadura vertical ou horizontal e quando não é fixa, ainda pode ter sistemas de articulações para dar movimentos mais realistas. É um elemento carregado de significados metafísicos e filosóficos, muitas vezes é um simulacro bidimensional do corpo humano.

As silhuetas/figuras continuam hoje sendo uma possibilidade expressiva e narrativa para o teatro de sombras. Quando as confeccionamos é preciso pensar nos signos gráficos que terão no espetáculo e como serão construídas. Para isso, é necessário que saibamos o texto ou o tema que iremos trabalhar, o estilo da cenografia, os diversos espaços e suportes de projeção que iremos utilizar, o tipo de animação que será trabalhada. Quais tipos de silhuetas/figuras? Opacas, translúcidas ou transparentes? Uma grafia expressionista ou realista? Manipulação vertical ou horizontal?

Na prática pedagógica, começo da forma mais simples e chego na mais complexa, quando for o caso (geralmente quando os cursos são para artistas). Destarte, a primeira silhueta/figura que desenho com os participantes da formação é a reprodução da própria sombra: num ambiente escuro, com uma fonte de luz no chão ou um colega segurando-a,

projetamos a sombra do perfil num papel cartão, fixo na parede e a desenhamos, preferencialmente a cabeça até a região dos ombros (vide figuras 23 e 24). Recortamos e criamos uma silhueta/figura da nossa própria sombra que logo depois poderá ser transformada.



Figura 23 - Exercício para confecção silhueta/figura - Oficina ATRÁS DAS SOMBRAS
Foto: Fabiana Lazzari



Figura 24 - O Simulacro da sombra
Oficina ATRÁS DAS SOMBRAS – Foto: Fabiana Lazzari

Criada a silhueta/figura da imagem da própria sombra, brinca-se com ela e com o próprio corpo no espaço-sombra, criam-se outras imagens com as sombras percebendo as relações entre a imagem da sombra corporal e a imagem da silhueta/figura, os contornos, a cor e o que podemos trabalhar com elas. O mesmo acontece depois que a transformamos em outras coisas, que não a imagem de nós mesmos.

Considero este exercício muito relevante para o discernimento do nosso corpo e da silhueta, pois “a silhueta é feita de nossa sombra, mas não somos nós” como profere Montecchi (apêndice, p. 206). Ela pode ser modificada como queremos, pode ser outro eu, posso trabalhar com ela como quiser. É a descoberta de que existe uma materialidade moldável que produz a imagem da sombra, e que a ação do corpo da atriz sobre essa materialidade modifica a imagem da sombra para além do desenho da silhueta.

Para criarmos e confeccionarmos silhuetas/figuras, a primeira etapa é pensar no desenho. No entanto, não é necessário saber desenhar para confeccionar silhuetas, pode-se ter como base desenhos já existentes: utilizar moldes de fotografias, ilustrações e até colagens de ambos e se for o caso, ampliá-los ou diminuí-los, de acordo com as intenções na atuação. Mas é importante trabalhar com as escalas dimensionais para que o desenho tenha uma proporção adequada ao suporte de projeção e às representações dos personagens eleitos, principalmente se os sujeitos forem seres humanos ou animais.

O desenho traz informações visuais importantes para serem estudadas pois é através do desenho que criamos as características físicas dos personagens. A partir do desenho, podemos ver muito do carácter da personagem, das suas atitudes corporais e que tipo de ações realiza e podem realizar. Donis A. Dondis, em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual* informa que “sempre que alguma coisa é projetada e feita, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos” (2007, p. 51). Mas alerta que não se deve confundir os elementos visuais com o material ou o meio de expressão, por exemplo a madeira ou a tinta:

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre. (DONDIS, 2007, p. 51).

Cada elemento visual individual tem suas qualidades específicas. O ponto “é a unidade mais simples e irredutivelmente mínima”. Christian Leborg (2015, p. 10), em seu livro *Gramática Visual*, afirma que não é possível ver ou sentir um ponto, ele trata-se de uma posição sem área. Ele cita o conceito do grande artista visual Wassily Kandinsky: “O ponto geométrico

é algo invisível. Sendo assim, precisa ser definido como algo incorpóreo. Em termos de substância, é igual a zero”. Porém, quando temos uma quantidade de pontos adjacentes uns aos outros, podemos entender que uma linha pode ser infinita ou ter dois pontos finais. A menor distância entre dois pontos é uma linha reta. Segundo Dondis (2007), nas artes visuais, a linha tem uma enorme energia, nunca é estática, é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço: “é o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação”. E é ela que descreve e articula a complexidade da forma. As três formas básicas, o quadrado, o círculo e o triângulo têm suas características específicas, e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados: “alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas” (DONDIS, 2007, p. 57). Todas as formas básicas são figuras planas e simples, facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente. Nesta análise, é importante perceber-se que as formas básicas expressam três direções: o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; e o círculo, a curva. Cada um deles nos traz significados distintos: a referência horizontal-vertical traz a estabilidade nas questões visuais, o equilíbrio das coisas construídas e desenhadas; a direção diagonal tem referência direta com a estabilidade, porém é a formulação oposta, é a força direcional mais instável; e as forças direcionais curvas têm significados associativos à abrangência, à repetição e à calidez. Todas as direções têm grande importância para a composição de um desenho, de uma imagem pensando no efeito e nos significados definitivos. O estudo da gramática visual para quem desenha e confecciona silhuetas/figuras é de grande valia e muito relevante para criação compositiva das formas. O ponto, a linha, a forma e a direção darão precisão para quem estiver observando o desenho.

Na continuidade, temos o tom, que se refere à maior ou menor quantidade de luz presente no desenho. Vemos graças à presença ou à ausência relativa de luz. As variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos opticamente a informação visual do ambiente. Dondis (2007, p. 61) relata que, quando se fala de tonalidade em artes gráficas, faz-se referência a algum tipo de pigmento, tinta ou nitrato de prata. Na natureza temos muitas gradações, porém nas artes gráficas e na fotografia essas gradações são limitadas: “entre o pigmento branco e preto, a escala tonal mais comumente usada tem cerca de treze gradações” (DONDIS, 2007, p. 61). No teatro de sombras o tom nas silhuetas definirá também o tom da imagem da sombra: se o desenho da silhueta for num papel cartão branco, ele irá refletir a luz e causará uma luminosidade maior, deixando a imagem da sombra com uma tonalidade de cinza mais claro. Por isso, na maioria dos casos, as silhuetas/figuras são confeccionadas num material

com pigmentação preta ou pintadas de preto, pois quanto mais escura for a imagem da sombra, mais visível ela será.

Quanto à cor, existem muitas teorias, e não existe um sistema unificado e definitivo de como se relacionam os matizes, que são as características que definem e distinguem uma cor, mas existem três dimensões que podem ser definidas e medidas: o matiz, que é a cor em si e existe em número superior a cem; a saturação, que é a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza; e acromática, que é o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor. Nesta conceituação, Dondis (2007) enfatiza que a presença ou a ausência de cor não afeta o tom que é constante, e exemplifica com o televisor em cores dizendo que quando acionamos o controle de cor até que a emissão fique branca e preta, com uma imagem monocromática, estaremos gradualmente removendo a saturação cromática e isso não afetará os valores tonais da imagem, provando que existe uma constância no tom e que a cor e o tom coexistem na percepção, sem se modificarem em si. A percepção da cor é o mais emocional dos elementos do processo visual e, portanto, ela tem grande força e pode ser usada para expressar e intensificar a informação visual.

A textura é o elemento visual que serve com frequência de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Podemos também apreciar a textura com a visão, que é o que acontece no teatro de sombras, a textura apresenta qualidades óticas. Dondis (2007, p. 70) diz que a textura “se relaciona com a composição de uma substância através de variações mínimas na superfície do material”. No teatro de sombras, percebemos a textura da imagem da sombra no suporte de projeção e nas silhuetas/figuras quando estão à frente do suporte de projeção.

Num primeiro momento, para testarmos a silhueta/figura é feito um protótipo, um modelo, num papel cartão. Nas oficinas, para as experimentações, podemos utilizar as silhuetas/figuras neste mesmo papel. Porém, se for para uma montagem de espetáculo, após estar de acordo com os objetivos, transfere-se com muito cuidado para um material mais resistente, geralmente policarbonato ou MDF (*Medium Density Fiberboard*) – chapa de fibra de madeira de média densidade.

Conforme se confecciona a silhueta/figura, deve-se projetá-la no suporte para ver como está ficando a imagem da sua sombra. É importante lembrar que uma silhueta/figura não funciona sozinha, não é um autômato, ela é criada para determinadas situações e cada uma com suas características. Deve-se saber quando e como a silhueta/figura será utilizada, antes de confeccioná-la. Existem muitas possibilidades e, se o objetivo é a montagem de um espetáculo, as escolhas precisam ser coerentes à dramaturgia, à direção cênica e aos espaços-sombras escolhidos para a encenação. Não existem regras, entretanto é imprescindível pensar nas

dimensões dessa silhueta/figura, no tamanho do suporte de projeção, quais articulações adequadas ao tipo de animação que são requeridas na cena. Quando falamos em dimensões, proporções e escalas de medida, estamos nos referindo ao formato da silhueta-figura.

Numa silhueta/figura plana, por exemplo, teremos duas dimensões a se pensar: a largura e o comprimento. Já numa silhueta/objeto teremos também uma terceira dimensão, a altura. Com a soma das três dimensões, altura + largura + comprimento, cria-se o volume. De acordo com Leborg (2015), objetos podem possuir um número infinito de dimensões, mas que não podemos percebê-las, podemos apenas imaginá-las. No desenho, na pintura, na fotografia, no cinema e na televisão “não existe uma dimensão real, ela é apenas implícita” (DONDIS, 2007, p. 75). Essas representações da dimensão em formatos visuais bidimensionais dependem da ilusão, isto é, dependem do efeito que usaremos para provocar uma distorção na percepção. E, segundo Dondis (2007), o melhor artifício para simulá-la é a convenção técnica da perspectiva, que é uma forma de representação que cria a impressão de profundidade.

No teatro de sombras, todas essas características citadas são possíveis de trabalhar. A perspectiva é uma das mais difíceis, mas não é impossível. A forma que utilizamos as silhuetas/figuras, silhuetas/objetos e silhuetas/corpo na projeção da imagem é que nos dará a perspectiva.

Quando confeccionamos as silhuetas-figuras, é preciso saber, também, que tipo de manipulação será utilizada. Existem dois tipos principais: a empunhadura vertical (figuras 25 e 26) é manipulada perpendicularmente ao solo e paralelamente ao suporte e a empunhadura horizontal (figura 27), manipulada paralela ao solo e perpendicular ao suporte. As duas técnicas são controladas por meio de varas de madeiras ou de arames de ferro. Na primeira técnica geralmente a empunhadura não é vista na imagem da sombra, na segunda é vista na maioria das vezes. A manipulação também é diferente: no caso da primeira, ela é mais dinâmica e depende muito do trabalho corporal da atriz-sombrista e, no segundo caso, é mais estática e a atriz-sombrista trabalha mais com o tronco e braços.

Outra técnica de confecção e de manipulação condizente às silhuetas-figuras são as técnicas de articulações, isto é, “o sistema utilizado para mover as partes da silhueta-figura e a transmitir o movimento” (MONTECCHI, 2016, p. 129). As silhuetas-figuras podem ser fixas, sem articulações, manipuladas somente em relação com a luz, ou terem partes que se movem como a cabeça, o tronco, os braços, no caso de figura humana. As técnicas de articulações ensinadas por Fabrizio, Nicoletta e Federica, do Teatro Gioco Vita, são de dois tipos: a técnica da vareta (figura 26), no qual pequenas varetas de ferro ou arame são fixas na peça que se quer articular, sendo controlada diretamente pela atriz-sombrista; e a técnica de fio (figuras 25 e 26),

na qual se fixam fios de nylon na peça e a atriz-sombrista os controla através de pequenos anéis, fios de elástico contrabalanceiam o movimento para que a peça volte à posição de partida. Estas técnicas também têm suas peculiaridades, a primeira terá as varetas visíveis na imagem da sombra e terá a necessidade das duas mãos para a animação, a segunda estará oculta e é animada apenas com uma das mãos.



Figura 25 - Silhueta-figura com empunhadura vertical e técnica do fio - Teatro Gioco Vita, Itália
Foto: Fabiana Lazzari



Figura 26 - Silhueta-figura com empunhadura vertical, técnica da vareta e técnica do fio - Teatro Gioco Vita, Itália – Foto: Fabiana Lazzari



Figura 27 - Silhueta-figura com empunhadura horizontal, técnica da vareta - Teatro de Sombras Chinês
- Fonte: <http://portuguese.cri.cn/561/2011/11/28/1s142900.htm>

Essas técnicas surgiram devido às novas necessidades a tantas transformações técnicas e linguísticas. Entre essas necessidades, uma das mais importantes, foi justamente a adequação para o uso das lâmpadas puntiformes com uma melhor qualidade da sombra obtida nas projeções. Agora, que a silhueta-figura já não precisa mais ser manipulada diretamente encostada na tela, as opções de construção e manipulação modificaram-se substancialmente. Montecchi, alerta que “manipular no ar impõe um controle diferente do *títere* de sombra, e em função disso, os materiais das figuras devem ser mais rígidos e dotados de uma estrutura que sejam capazes de se sustentarem” (MONTECCHI, 2016, p. 131). É preciso que seja resistente sem ser pesada, equilibrada, com certo peso, mas manejável, favorecendo a manipulação da atriz-sombrista.

Outra opção para materiais que podem ser explorados com essas novas mudanças são materiais transparentes ou semitransparentes. O teatro de sombras, sempre utilizou cores em suas silhuetas-figuras, porém elas apareciam somente se estivessem em contato com o suporte (tela). Com a sombra projetada, exploramos novos materiais que permitem a nitidez e acuidade da imagem da transparência, fazendo-se uso de materiais plásticos, PETs (polietileno tereftalato) e vidros, por exemplo. Alguns participantes perguntam: mas a transparência é sombra? Não, considero que são figuras de luz, porém, para que ela se mostre existe na projeção um resquício da sombra, como o teatro de sombras se faz com diálogo entre a luz e o escuro, entre a luz e a sombra, as figuras de luz fazem parte da linguagem, apesar de não serem sombras puras.

1.1.3 Possibilidades para a criação cênica – processo de *poiésis*

As possibilidades para a criação cênica se dão a partir do momento em que os participantes conheceram e entenderam os princípios básicos da linguagem do teatro de sombras. Nesta próxima etapa das oficinas e cursos ministrados por mim, são propostos exercícios com estímulos de composição de cenas e que levam os participantes a criar partituras de imagens das sombras utilizando-se dos fundamentos técnicos apreendidos até então. É importante que os participantes entendam a lógica do uso dos mesmos e isso se dará na prática criativa. O teatro de sombras é essencialmente percepção. É preciso vivenciar experimentando na prática. Muitas vezes, o que pensamos, acontece de forma diferente ou até não acontece quando não conhecemos os princípios de movimentos com a fonte de luz e com o corpo no espaço-sombra.

Com as modificações contemporâneas, já citadas, surgem muitas hipóteses para a dramaturgia e consequentemente um aumento de possibilidades de uso dos elementos que compõem o teatro de sombras. É um território aberto, um lugar de investigação e experimentações. E para o planejamento desta etapa de instrução, é importante pensarmos para quem estamos transmitindo os conhecimentos. Se estivermos com professores, por exemplo, é um momento de trabalhar formas de criar dinâmicas para sala de aula utilizando-se da criação de cenas e como trabalhar as luzes e sombras para cada faixa etária dos alunos. Se estivermos com artistas é um momento de trabalhar no espaço cênico buscando motivações mais precisas para a criação de cenas.

Porém, esses primeiros exercícios, devem favorecer a compreensão dos códigos fundamentais da linguagem da sombra, independente de como cada um irá aplicá-los futuramente. Para isso é preciso, fazê-los pensar e perceber como agem com os seus corpos na prática. Por exemplo, peço que projetem a sombra de uma silhueta/figura no suporte de projeção e pergunto: onde devo dispor a sombra no suporte de projeção? Que movimentos posso fazer? O que esses movimentos com a imagem da sombra comunicam para mim? Depois peço que combinem duas sombras de silhuetas/figuras e faço as mesmas perguntas, incluindo como posso estabelecer relações entre elas? Consigo construir uma sequência com partituras de seus movimentos? Consigo deixá-las de diferentes tamanhos? O que acontece quando sobreponho as imagens das sombras destas silhuetas-figuras? A percepção de como estamos atuando com a imagem da sombra e o que ela comunica com seus movimentos e ações é primordial para contar uma história com as sombras.

A partir daí são muitos os exercícios possíveis utilizando-se dos elementos da linguagem. São exercícios, nos quais, o participante experimenta as várias potencialidades das relações entre os elementos que compõem o teatro de sombras. Pode-se estimulá-los a partir de um espaço-sombra definido: um suporte de projeção pequeno e uma fonte de luz fixa, ou um suporte de projeção grande e duas fontes de luz fixas. A partir das silhuetas/figuras, da técnica de animação com empunhadura horizontal ou vertical. A partir de um tema, de uma história, de uma poesia, de uma música. Enfim, são infinitas as formas de estimular a criação de cenas. Porém o importante é analisar o que naquela proposta pode ser percebido entre tantos pontos que se precisa dar atenção. Se começarmos com a técnica de animação, por exemplo, é preciso ponderar que espaço-sombra é necessário e que tipo de texto aquelas silhuetas-figuras sugerem, se for a partir de um tema ou texto dramático, precisa-se identificar que espaço-sombra se utilizará, que tipo de silhuetas e que técnicas de animação serão adequadas a eles.

Quando escolher um tema/música/poesia/dramaturgia textual para o teatro de sombras é importante refletirmos: por que teatro de sombras na dramaturgia escolhida? Acredito que o principal é utilizar a sombra para histórias que ela possa contar melhor do que outro material ou linguagem e não simplesmente utilizá-la como recurso técnico a serviço de outras linguagens³⁷. Como já foi mencionado anteriormente, se uma atriz pode contar melhor a história utilizando-se da linguagem corporal sem a sombra, não há necessidade de utilizar a sombra.

Nesta etapa das oficinas ministradas, estimula-se a percepção do uso da tridimensionalidade do espaço entre a fonte luminosa e o suporte de projeção; as modificações do tamanho, forma, posição e velocidade da sombra que são visualizadas de acordo com a manipulação da fonte de luz e do corpo que está inserido na tridimensionalidade do espaço entre a fonte de luz e o suporte – caminhadas dentro deste espaço treinando os deslocamentos possíveis – lateralmente, verticalmente e diagonalmente, para perceber as mudanças e diferenças produzidas adquirindo uma percepção corporal observando como será a velocidade, as transformações e a nitidez da sua sombra. O participante deve entender o que acontece em cada situação para que o corpo apreenda os fundamentos. Os movimentos e deslocamentos devem ser lentos, trabalhados devagar, para que consigamos visualizar todos os detalhes da imagem da sombra produzida.

É, nesta etapa, que se trabalha a mecânica dos fundamentos técnicos do teatro de sombras, quer dizer se estuda o comportamento dos sistemas, como o equilíbrio e o deslocamento dos corpos. De acordo com Fávero, da Cia. Teatro Lumbra de Animação, é um trabalho que inicia na criação das ações e que se estende na improvisação, na experimentação, até a marcação específica e aplicação da ordem e repetição nas sequências de movimentos.

O teatro de sombras tem uma realidade de signos diferentes do cotidiano. É preciso fundamentar essa gramática baseada em suas particularidades, para se ter uma autonomia artística. Para quem tem interesse em dar continuidade às pesquisas no teatro de sombras é fundamental que saiba: essa autonomia é adquirida somente com a prática exaustiva e paciente.

³⁷ É uma escolha, isso não quer dizer que a sombra não possa ser utilizada como ferramenta para outras linguagens.

2 ESCURIDÕES E DESLUMBRAMENTOS – PROCESSOS CRIATIVOS NA FORMAÇÃO DO TRABALHO DA ATRIZ POR MEIO DO TEATRO DE SOMBRAS

Minhas experiências como atriz em processos criativos com teatro de sombras tiveram início em 2011, na disciplina de Montagem 1 e 2, do curso de Artes Cênicas, no Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis (SC), com o Prof. Dr. Paulo Balardim, quando encenamos *Odisseia*. A montagem foi uma condição *sine qua non* para a minha continuidade na pesquisa e no trabalho como atriz-sombrista, pois foi a oportunidade de aplicar os princípios que havia pesquisado na prática e a possibilidade de vivenciar, sentir e perceber no meu corpo e com o meu corpo a imbricação dos mesmos.

Neste espetáculo, as atrizes desempenhavam todos os papéis da dramaturgia (tanto visual como textual) do espetáculo: éramos as integrantes do Coro, as narradoras, as deusas e deuses, os marinheiros, os monstros, os espíritos, os animais, as mulheres, as ninfas, assim como as responsáveis pelos elementos que constituem o teatro de sombras: manipulação e interpretação das silhuetas, movimentação das fontes de luz para projeção das sombras e para iluminação das cenas (isto é, também éramos iluminadoras e cenotécnicas). Todas essas funções na encenação indicam que as atrizes trabalhavam no “entre”, isto é, a atuação das atrizes situava-se **entre** o trabalho da animadora de silhuetas, da intérprete, da narradora, da iluminadora, da contrarregra, da atuante, estávamos sempre **entre** estas ações, condições que tornam complexo o trabalho da atriz no teatro de sombras contemporâneo.

E assim segui a minha escolha. Continuar procurando respostas perante tantas incertezas: como esse corpo da atriz age diante de tantas funções exercidas em conjunto?

Depois da *Odisseia*, em 2013, fui aprovada no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e hoje cá estou, buscando mais respostas às curiosidades que surgiram durante os anos de pesquisa. Em maio e junho de 2014, surgiu a oportunidade de participar do curso *OMBRE E ALTRI FANTASMI DELLA SCENA – La scrittura scenica nel teatro d’ombre contemporaneo (Sombras e outros*

fantasmas da cena – a escritura cênica no teatro de sombras contemporâneo)³⁸, em Piacenza, na Itália, com o renomado grupo Teatro Gioco Vita. Foram dezenove dias de aprendizado e muito trabalho, apreendendo conhecimentos desta Cia com mais de quarenta anos de existência. A proposta após o período de uma semana de descobrimento da sombra e exercícios práticos com a técnica do teatro de sombras foi encenar o texto *A Tempestade*, de William Shakespeare. Foram três semanas, entendendo o texto dramaturgicamente, adaptando-o e o transcrevendo para o teatro de sombras. Voltei mais encantada com as potencialidades que o Teatro Gioco Vita me proporcionou. Não tanto em função da técnica do teatro de sombras, esta eu já conhecia, mas em função da energia que me preencheu a partir dos ensinamentos de Fabrizio Montecchi e sua equipe. E com isso, uma aspiração para voltar ao palco experimentando esse fluxo numa encenação aqui na minha terra. Contudo, chegando ao Brasil, deparei-me com a realidade de ter uma pesquisa de doutorado em andamento e do tempo que precisaria para trabalhar no espetáculo (caso viesse a montar algo), ler muito, escrever, além de ter que pensar em atrizes-amigas³⁹ para estar comigo nesta empreitada.

Depois de um mês em casa, ainda com essa energia latente, encontrei-me com o professor Valmor Nini Beltrame (na época meu orientador) para conversar, trocar ideias e contar como foi minha estadia na Itália. Após contar minhas peripécias e toda a vivência daqueles vinte e oito dias num país totalmente diferente do nosso, antes mesmo de eu falar sobre a possibilidade de fazer uma pesquisa prática, ele perguntou-me: “tu não conseguirias montar o espetáculo que fizeram lá, aqui em Florianópolis?” Meu corpo tremeu! Fiquei alguns segundos olhando para ele um tanto surpresa, pois na minha cabeça estava a imagem daquelas vinte pessoas em cena – como fazer isso em Florianópolis? Risos evocaram do meu âmago para dizer que não conseguiria fazê-lo pois seria impossível conseguir tantos atores e atrizes para trabalhar em algo sem nenhuma verba. Entretanto, para Nini, eu não deveria perder a oportunidade de trabalhar na prática essa energia que estava tão pulsante em mim. Só não pulei de alegria porque precisava reconhecer melhor como iria continuar a pesquisa. Retomei o fôlego e o equilíbrio interno dando continuidade à conversa.

Pensamento feliz, mas intrigada em como fazer para seguir a pesquisa com uma prática totalmente diferente do que estava prevendo no projeto inicial. Sempre tive medo de falar sobre

³⁸ O diário de bordo do curso *OMBRE E ALTRI FANTASMI DELLA SCENA – La scrittura scenica nel teatro d'ombre contemporaneo* (*Sombras e outros fantasmas da cena – a escritura cênica no teatro de sombras contemporâneo*) está nos apêndices deste trabalho.

³⁹ Utilizo a expressão atrizes-amigas, pois seria uma encenação sem remuneração e deste modo impossível de ser viabilizada.

minha própria experiência, mas já somavam dez anos de estudos e na maioria com teatro de sombras. Estava na hora de me arriscar.

Dois meses depois, conversando com Tuany Fagundes⁴⁰, graduanda do curso de Teatro do Centro de Artes - CEART, expus minha ideia de montar um espetáculo com teatro de sombras. Para minha surpresa, na hora, ela demonstrou interesse e em dezembro daquele ano, estávamos unidas trabalhando em prol da encenação.

Em janeiro de 2015 iniciou-se o trabalho de pesquisa para a encenação *Um Encanto em Nagalândia* baseado no conto indiano *A princesa Mala e o espírito da árvore*, escrito por Shenaaz Nanji no livro *Contos Indianos*, 2010. A dramaturgia foi adaptada por Jucca Rodrigues⁴¹ e transcrita para o teatro de sombras por mim e Tuany. A trilha sonora foi composta por Jefferson Nefferkturu⁴². O trabalho de adaptação, transcrição e criação da trilha sonora foram concebidos concomitantemente. O espetáculo estreou em novembro de 2015, no Didáscalico – Mostra de Artes do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC, em Florianópolis (SC). O espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* já tem em seu currículo participações em diversos festivais brasileiros⁴³ e temporadas em Florianópolis (SC). Transforma-se a cada novo ensaio, a cada nova apresentação, de acordo com o *feedback* do público e das nossas análises. Cada bate-papo com o público que assistiu ao espetáculo nos dá novos estímulos e novas ideias de aprimorar as cenas e nosso trabalho na atuação e isso nos motiva a continuar e a nos desafiar em cada sessão.

O espetáculo mais recente, *BRUX-*, teve sua temporada de estreia em julho e agosto de 2017. Foram dois anos de processo criativo com seis encontros presenciais com o diretor Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação, de Porto Alegre (RS). Atualmente, 2018, ainda estamos trabalhando na sua narrativa e ritmo de cada cena, de acordo com o retorno do público que nos assiste e com as percepções do diretor.

⁴⁰ Eu já tinha ministrado aula-estágio na disciplina de teatro de animação com o prof. Nini Beltrame, e sabia que ela havia participado da vivência de teatro de sombras com Alexandre Fávero e que estava fazendo seu trabalho de conclusão de curso falando sobre a sombra. Portanto, ela já tinha uma noção de como é trabalhar com teatro de sombras.

⁴¹ Dramaturgo paulista e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis (SC)

⁴² Filósofo pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis (SC) e multi-instrumentista graduando no curso de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis (SC).

⁴³ 20º FENATIB – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau (SC), IV FIS – Festival Internacional de Teatro de Sombras de Taubaté (SP), 11º FITA – Festival Internacional de Teatro de Animação de Florianópolis, (SC), 1º Bonencontro – Encontro Catarinense de Teatro de Bonecos de Itajaí (SC), e Maratona Cultura, Florianópolis (SC).

Na criação, umas das minhas referências teóricas é Fayga Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2012, p. 9).

A criação dos espetáculos que participei e participo segue nesse caminho, a compreensão do que se quer fazer para poder relacionar, ordenar, configurar e significar os detalhes de cada um deles:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (OSTROWER, 2012, p. 26).

Os processos criativos são contínuos, estamos sempre nos recriando, nos proporcionando estímulos novos para gerar mudanças na criação. No teatro de sombras, para criar é preciso uma *práxis* exaustiva com os fundamentos técnicos que fazem parte da linguagem e substancialmente utilizando-os no processo de *poiésis*.

2.1 Dramaturgia, iluminação, cenografia e espaço no teatro de sombras⁴⁴

Com a *práxis* da fundamentação técnica do teatro de sombras e com a experiência de alguns processos criativos, somos capazes de relacioná-los com cada elemento da área teatral para se conceber uma encenação.

Montecchi ensina que quando iniciamos um processo criativo é preciso perguntar por que usar a linguagem do teatro de sombras na dramaturgia escolhida? (apêndice, p. 216). Para quem é oriental acaba sendo fácil de responder pois eles podem recorrer ao seu universo cultural, filosófico e religioso, porém para nós, ocidentais, que nos movemos com o teatro de sombras contemporâneo e estamos desprovidos de uma sólida tradição, esta é uma pergunta difícil de responder (2016, p. 135). Montecchi considera que existem duas respostas possíveis:

⁴⁴ Neste texto, algumas informações e reflexões estão também presentes na dissertação da autora intitulada “Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação” apresentada em 2011 no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC.

porque o material do teatro de sombras transforma o irreal em real e porque tudo o que for subjetivo no teatro pode ser trabalhado concretamente na sombra (apêndice, p. 202).

No teatro de sombras contemporâneo não temos uma forma codificada como nos teatros de sombras tradicionais, não temos uma dramaturgia específica ou um determinado repertório de histórias para narrar como o teatro de sombras chinês, nem formas próprias e fixas para operar os elementos do teatro de sombras, como o teatro de sombras javanês. Portanto, quem trabalha com o teatro de sombras contemporâneo ocidental tem a liberdade de utilizar-se de contos, dramaturgias teatrais, músicas, poesias, enfim usufruir de diversos tipos de textualidades, escrituras e dramaturgias. Concordo com Montecchi (2016, p. 136), quando diz que não devemos limitar o repertório para o teatro de sombras contemporâneo, devemos sim experimentar a diversidade que nos é oferecida.

O termo dramaturgia, em meus estudos, é utilizado em uma acepção mais ampla, que engloba temas, fragmentos, enredos, mitos, e não necessariamente apenas o texto dramático ou escrito, propriamente dito. Christine Zurback⁴⁵, dramaturgista e crítica teatral, profere sobre o uso alargado do conceito de dramaturgia:

No discurso crítico atual sobre as artes em geral, surge um uso alargado do conceito de dramaturgia sem vínculo com a presença do texto. No teatro, mantendo-se operativo, estendeu-se a objetos que entram na composição do espetáculo como o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., numa visão renovada das relações entre ficção e realidade. [...] De fato, mais do que uma mera tentação (algo facilitadora) pra recorrer a um termo já definido, na prática, é lhe conferido um uso com maior abrangência, de modo a contribuir para a identificação do modo como novas práticas artísticas alteraram a concepção do próprio espetáculo teatral, cujas componentes não textuais deixaram de estar *ao serviço* do texto e da encenação, e conquistaram uma anatomia agregadora do objeto artístico pela sua centralidade. (ZURBACK, 2011, p. 97).

A dramaturgia no teatro de animação, cada vez mais, “abre-se ao diálogo com novos modos de fazer e pensar, ‘contaminando-se’ de outros campos artísticos, o que nos leva à ideia de **dramaturgias** do teatro, no plural” (BELTRAME e MORETTI, 2011, p. 10). Felisberto Costa⁴⁶ afirma que:

Pensar a dramaturgia do Teatro de Animação não se restringe a focar de um lado o texto (a palavra) e de outro a imagem (visual), proposição que considero superada. O Teatro de Animação é tanto o lugar da palavra quanto o da imagem. Nesse sentido, opta-se pela constituição da dramaturgia da cena: pródiga de sons e plena de silêncios, eivada de imagens falantes e de palavras visíveis, entre tantos outros ‘artifícios’. Em

⁴⁵ Doutora em Literatura Comparada e Estudos de Tradução, dramaturgista, crítica teatral e pesquisadora do Teatro de Títeres de Marionetes e História do teatro Português, professora no Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora – Portugal.

⁴⁶ Professor Doutor e pesquisador da Universidade de São Paulo – USP, atuando principalmente em dramaturgia, e teatro de animação, é coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

sentido amplo dir-se-ia ‘animar’ a cena com tudo que concorre para a sua consecução. (COSTA apud BELTRAME e MORETTI, 2011, p. 10).

No teatro de sombras, a dramaturgia encontra-se em função de um teatro no qual, algumas vezes, a imagem impera e estabelece um modelo que não reside na palavra. Além dos movimentos, do ritmo, das pausas, também se inclui toda a plasticidade do espetáculo, a música, a iluminação que fazem parte da dramaturgia do espetáculo. No Brasil, são raros os textos específicos para se montar um espetáculo de teatro de sombras.

Amaral (1997, p. 123), concluiu que “a palavra expressa, a síntese de uma situação, ela acrescenta ritmo à cena, mas o seu excesso pode fazer com que a figura perca sua força, é preciso saber dosá-la”. Isto é, ao contrário da maioria das cenas dramáticas com texto em que a palavra muitas vezes é essencial, no teatro de sombras, o texto pode ser dispensável. Porém, Montecchi, em sua explanação sobre história no teatro de sombras no *3º Laboratorio internazionale sull’ombra e sul teatro d’ombre*, diz que o teatro de sombras é um teatro da palavra. Ele explica que os teatros de sombras tradicionais orientais ainda têm textos longos como, por exemplo, o teatro chinês e o teatro turco que têm suas lendas e histórias narradas (apêndice, p. 220).

Existe um vínculo, presente desde sempre nas várias tradições, que faz do teatro de sombras instrumento e veículo de um repertório singular a representar. Toda tradição se define, mais do que pelas técnicas, justamente pelo próprio universo de estórias e conteúdos dos quais se faz intérprete. [...] O teatro de sombras contemporâneo, por sua vez, livre de qualquer vínculo, não está associado a um determinado repertório de estórias a contar, não possui uma forma codificada, nem um âmbito próprio dentro do qual circunscreve a própria atuação. [...] Pelo contrário, em vários casos demonstrou saber fazer-se intérprete de vários tipos de textualidades, de escritas, de dramaturgias e saber fazer-se expressão de múltiplos conteúdos. (MONTECCHI, 2012, p. 33).

Uma opção utilizada no teatro de sombras para o uso da palavra é a presença do narrador, contribuindo para a dramaturgia, que pode ser um ator, uma silhueta, ou até uma voz em *off*. Ele situa e apresenta a história, acompanhando as peripécias, ocupando os espaços na cena, exprimindo sentimentos e pensamentos de personagens, menciona passagens de tempo ou de lugar. Esta é uma opção utilizada pela Companhia Teatro Lumbra de Animação (OLIVEIRA, 2011, p. 48).

Em minhas experiências com espetáculos de teatro de sombras: *Odisseia* – direção de Paulo Balardim, *A Tempestade* – direção de Fabrizio Montecchi e Claudio Autelli, *Um Encanto em Nagalândia* – direção minha e de Tuany Fagundes, foram utilizados textos já existentes

adaptados e transcritos para a linguagem do teatro de sombras. Essa transcrição⁴⁷ realizou-se de acordo com a poética utilizada para a escrita cênica estudando todos os elementos imbricados na encenação desde a iluminação, a cenografia, o espaço, as personagens, as silhuetas até a forma de atuação da atriz que, em conjunto, formam a dramaturgia da encenação. Essa transcrição irá ser a serviço da sombra. Já no espetáculo *BRUX-*, a escrita cênica não tem um texto específico, foi criada a partir da proposição de um tema: reflexões sobre os signos e os significados das bruxas nas crenças ainda existentes na nossa sociedade atual a partir de traços da história que revelam o misterioso e temido “universo das bruxas”. Fez-se um roteiro e por meio dele aconteceu o processo para a criação da dramaturgia diretamente no espaço cênico.

Para os espetáculos *Odisseia* e *A Tempestade*, foram utilizados os textos teatrais clássicos homônimos com versões de vários tradutores e em *Um Encanto em Nagalândia*, a escrita cênica foi criada a partir da livre adaptação de um conto indiano de tradição oral chamado *A princesa Mala e o espírito da árvore*, que está contido no livro *Contos Indianos* (2010) de Shenaaz Nanji. Nos três espetáculos utilizou-se a transcrição para a linguagem do teatro de sombras. Neste último, contou-se com a parceria do dramaturgo Jucca Rodrigues, que pela primeira vez escreveu um texto específico para o teatro de sombras. Jucca, quando discorre sobre o processo dramaturgico para o espetáculo, enuncia que “o texto busca mediar as imagens construídas por meio de sombras com a figura de atrizes narradoras. O trabalho de adaptação buscou, em diálogo com as atrizes encenadoras, negociar as poéticas da imagem e do verbo para construir duas camadas narrativas que se complementam, mas não necessariamente se ilustram”⁴⁸. A história do espetáculo é narrada pelas atrizes-sombristas com a palavra e com a imagem da sombra.

No espetáculo *Odisseia*, as cinco atrizes eram narradoras que se transmutavam também em personagens da história, em *A Tempestade*, os personagens (ora atores, ora silhuetas, ora sombras) contavam a história e no espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* as atrizes são as narradoras da história juntamente com um personagem/sombra, um deus trapalhão chamado Rakshasa (figura 28), algumas vezes são os personagens como soldados e a princesa Mala.

⁴⁷ Conceito de Haroldo de Campos. A proposta da teoria da transcrição haroldiana tem a intenção de recriar a obra mantendo o máximo de características possíveis do texto original através de um processo de negociação, no qual é escolhido o elemento mais importante para se manter em determinado momento da tradução (neste caso adaptação), fazendo da obra algo novo, mas, ao mesmo tempo, ela mesma em outra língua.

⁴⁸ Esta frase foi escrita por Jucca para compor o texto de concepção do espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* incluso no formulário de inscrição de um Edital de financiamento para circulação.

Fávero (*apud* OLIVEIRA, p. 48), que participou do processo de criação do espetáculo *Odisseia* e agora está assinando a direção, cenografia, iluminação e dramaturgia do espetáculo *BRUX-*, lista uma série de exemplos que considera ser elementos de dramaturgia no teatro de sombras: a escolha de uma sombra borrada ou bem definida, as movimentações das silhuetas, a narração, a trilha sonora, o silêncio, as pausas e a intensidade de uma fonte luminosa. Ele quer dizer, que a iluminação, a música e o movimento também são dramaturgias no teatro de sombras. Pode-se fazer a dramaturgia por contraste, por similaridade, por volume, por cor, por intensidade, por velocidade, por ritmo: “Muitos elementos nos dão estas possibilidades de modelar a dramaturgia” (OLIVEIRA, 2011, p.48).

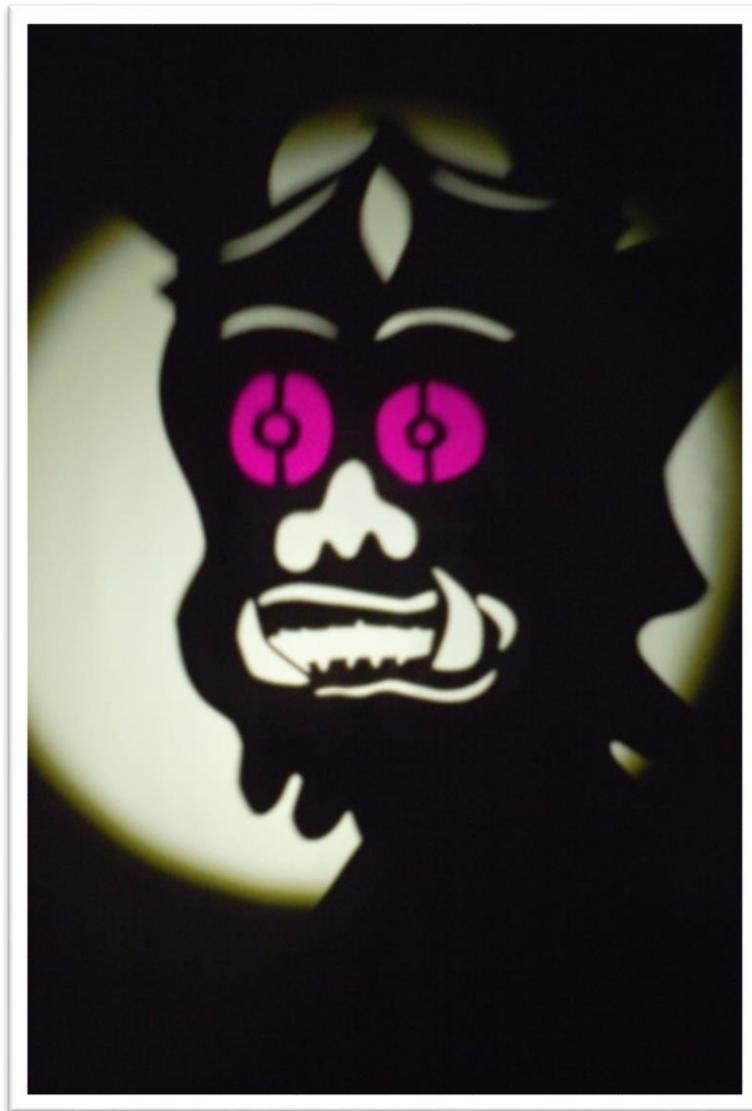


Figura 28 - Deus Rakshasa - personagem/sombra narrador do espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis - Direção Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto: Jucca Rodrigues

Montecchi (apêndice, p. 218) afirma que para se pensar na concepção de um espetáculo de teatro de sombras existem muitas possibilidades e uma delas é pensar no texto, porém não devemos pensar somente em textos construídos a partir da presença da palavra (MONTECCHI, 2016, p. 142), pode-se encenar textos musicais, em geral não verbais, por exemplo.

Montecchi quando conclui sobre a escritura cênica no teatro de sombras contemporâneo informa:

[...] é necessário ir mais além dos instrumentos da dramaturgia tradicional e pensar num instrumento capaz de garantir o controle e a gestão do processo criativo em sua totalidade. Trata-se de desenvolver uma forma de escritura para o teatro de sombras contemporâneo que favoreça a síntese de todas as linguagens da cena e que permita a aplicação simultânea de todos os aspectos ligados ao projeto de um espetáculo. Também as luzes, as técnicas de animação, a música, só para citar alguns, participam ativamente da construção de sentido⁴⁹. (Tradução nossa, MONTECCHI, 2016, p. 148).

Isso quer dizer, que se eu utilizar num mesmo espetáculo sombras de silhuetas/figuras e sombras corporais, devo atribuir papéis diferentes a eles e perguntar quando e por que as utilizo? A mesma coisa se eu utilizar sombras pretas e sombras coloridas, onde e por que as usarei? Todas as escolhas refletirão na escritura cênica.

Quando a escolha para a concepção do espetáculo de teatro de sombras partir de um texto, é importante refletir sobre as condições que o texto proporciona para cada elemento.

Na obra *A Tempestade*⁵⁰, de William Shakespeare, por exemplo, o personagem *Próspero* pode ser um ator, uma sombra ou um boneco. É importante avaliar qual qualidade traduz melhor o caráter do *Próspero* no texto e na poética que será dada ao espetáculo. Precisa-se transformar a escrita textual em escrita cênica. Assim pode-se rememorar um conceito transmitido por Pavis sobre dramaturgia:

É o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – em imagens e carne – as personagens, o lugar, e a ação que aí se desenrola. [...] a escrita cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral. (PAVIS, 1999, p. 131).

⁴⁹ [...] Es necesario ir más allá de los instrumentos de la dramaturgia tradicional y pensar em um instrumento capaz de garantizar el control y la gestión del proceso creativo em su totalid. Se trata de desarrollar una forma de escritura para el teatro de sombras contemporâneo que favorezca la síntesis de todos los lenguajes de la escena y que permita la aplicación simultânea de todos los aspectos ligados al proyecto de um espectáculo. También las luces, las técnicas de animación, la música, solo para citar algunos, participan activamente en la construcción del sentido.

⁵⁰ Obra escolhida para a concepção do espetáculo apresentado no final do curso *Ombre i altri fantasmi dela scena – La escritura scenica nel teatro d'ombre contemporaneo*, ministrado pelos integrantes do *Teatro Gioco Vita*, em maio e junho de 2014, em Piacenza, na Itália

Todos esses elementos imbricados criam um espaço para que aconteça o teatro de sombras. Os limites entre eles são difíceis de serem traçados, são tênues e até entrelaçados, designando que a dramaturgia seja confundida com a encenação. No livro *A encenação contemporânea*, Pavis reitera:

A encenação é uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador, ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido. (PAVIS, 2010, p. 3).

Para Pavis a encenação é um conceito novo e “é prudente sempre verificar, em cada domínio linguístico e cultural, o sentido de todos esses termos, pois ele varia muito de uma língua para outra” (2010, p. 5). Ele explica, por exemplo, que em francês encenação designa “o conjunto e o funcionamento da representação” e em inglês “limita-se ao ambiente visual da cenografia e dos objetos”. Contudo, as enciclopédias inglesas e americanas, como por exemplo na *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* citada por Pavis, revelam uma extensão recente da noção para além do arranjo espacial:

No sentido estrito, quando aplicado às técnicas da representação cênica, o termo refere-se à decoração pintada, aos efeitos cênicos, aos objetos cênicos e aos acessórios. Porém, há um sentido mais amplo, significando não apenas a decoração cênica, mas também a iluminação, os figurinos e todos os aspectos ligados à ordem espacial e temporal de uma representação teatral. Nesse sentido mais amplo, a encenação reenvia àquilo que acontece no *continuum espacio-temporal*, compreendidos, nele, as ações e os movimentos de todos os *performers* (atores, cantores ou dançarinos) que fornecem o ritmo dinâmico da representação. (*apud* PAVIS, 2010, p. 5)

O teatro de sombras em questão trabalha com projeção da imagem da sombra, portanto o espaço e o tempo têm grande importância e estão diretamente relacionados com as ações da atriz e o manuseio dos elementos que fazem parte da linguagem.

Montecchi (apêndice, p. 217) afirma que existem também outras formas de pensar a concepção do espetáculo de teatro de sombras como partir da ideia da qualidade técnica da performer (atriz-sombrista) ou ainda da ideia da qualidade dos dispositivos (fontes de luz e suportes de projeção). Ele também profere que, a partir do momento em que aconteceu o rompimento definitivo do espaço tradicional⁵¹ e se deu evidência corpórea ao ator e à espacialidade das sombras, nasceu um novo espaço:

⁵¹ Espaço em que as silhuetas são manipuladas somente encostadas na tela, em que a sombra é natural, e não projetada.

Com a ruptura da tela, a sombra invade o espaço, atravessa, sobrepõe-se a outras sombras, dialoga com a luz e com o escuro. O espaço das sombras não está mais contido em outro, mas existe em si: não é pré-construído, rigidamente, mas toma forma quando a luz acende, uma tela se levanta. Várias telas criam infinitas variantes espaciais. Deste modo, o espaço da cena acontece em toda a sua tridimensionalidade, e o animador, recolocado no centro, é o *deus ex machina*, o criador de tudo o que ocorre. O evento teatral oferecido ao espectador não é mais feito somente de imagens bidimensionais, mas de silhuetas, luzes e corpos. (MONTECCHI, 2007, p. 74).

Na figura 29, por exemplo, tem-se um espaço com três telas de dimensões diferentes, separadas uma da outra e, dispostas em vários níveis de altura no espaço, no qual as atrizes e atores movimentam-se e atuam nas telas, com elas e entre elas.

Percebe-se que o espaço se torna maior, pois engloba o todo, e não somente o espaço do suporte de projeção: “os olhos do espectador se deslocam livremente entre a imagem da sombra e o ato que a produz, constroem sua própria visão” (MONTECCHI, 2007, p. 74).

Montecchi salienta o diálogo da sombra com a luz e com o escuro. Ana Maria Amaral, diz que existem dois espaços no teatro de sombras: “o da claridade e o das trevas” (1997, p. 122). Quando se está na escuridão total, a sensação de tempo muda, é mais lento e difícil transpor qualquer espaço escuro, mas quando surge um foco de luz, o espaço imediatamente se modifica, apresenta-se em diferentes planos (AMARAL, 1997, p. 122).



Figura 29 – Espaço cênico criado para uma das cenas do espetáculo *La Tempesta* (2014) – Direção: Fabrizio Montecchi e Claudio Autelli – Itália
Foto Luiza Pellizzon

Segundo as pesquisas de Rudolf Arnheim sobre a percepção, a luz cria espaço: “todos os gradientes têm capacidade de criar profundidade e os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes” (1996, p. 300). É o que Pucci Piazza e Fabrizio Montecchi também afirmam a partir da experiência feita com velas em seus laboratórios com crianças “[...] a luz, a cada movimento, delimita um espaço concreto: reconhecer as margens deste espaço é condição indispensável para poder compreender e controlar os efeitos da sombra que podem surgir deste feito” (1987, p. 18). No espetáculo *BRUX*- são utilizadas durante todo o espetáculo fontes de luzes com dispositivos móveis e estes manipulados pelas atrizes-sombristas criam o espaço-tempo de cada cena, assim como acionam a mudança de linguagem, ora teatro de figuras, ora teatro de sombras. Essas mudanças acontecem num fluxo contínuo.

A iluminação no teatro de sombras, segundo Fávero (apud OLIVEIRA, 2011, p. 32) “cria partituras, símbolos, signos, significados, intensidades, subjetividades” e quem a controla é a atriz. No teatro de sombras contemporâneo, a atriz pode estar com as fontes de luz na mão, editando as imagens projetadas das sombras. É a atriz que tem o papel de revelar ou esconder as coisas e, portanto, é importante um domínio tridimensional do espaço. A iluminação é que define o espaço cênico que é dividido em três: espaço escuro, espaço penumbra e espaço claro ou iluminado. A atriz-sombrista estará sempre se relacionando com os três: ora estará na zona escura (figura 30), ora na penumbra, ora na zona iluminada (figura 31).

A iluminação cria o espaço lúdico para a atriz, que pode ser o local em que a atriz-sombrista está oculta e de onde ela manipula as silhuetas, a luz, os objetos e o próprio corpo (figura 30); onde ela está aparente por meio da projeção de sua sombra (figuras 31 e 32); ou ainda, onde ela está aparente com seu corpo e sua sombra (figura 33). Esse espaço é aquele em que as atrizes traçam os limites de seus territórios individuais e coletivos. É o espaço que se organiza a partir da atriz-sombrista, construído através do jogo a partir da maneira pela qual a atriz-sombrista comporta-se: recurvada ou distendida, para o alto ou para baixo, sempre em movimento. É o espaço que se dilata e preenche o “espaço ambiente”, quando é bem utilizado, quando se tem um domínio tridimensional do espaço. Segundo Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação, é assim que se terá qualidade bidimensional da sombra (apud OLIVEIRA, 2011).



Figura 30 - Atriz-sombrista oculta manipulando a silhueta e o foco de luz, espetáculo *Odisseia* (2011), Florianópolis - Direção: Paulo Balardim - Foto: Nina Medeiros.



Figura 31 - Atriz-sombrista aparente por meio da sua sombra projetada (bastidores), espetáculo *Odisseia* (2011), Florianópolis – Direção: Paulo Balardim - Foto: Nina Medeiros.



Figura 32 - Atriz-sombrista aparente por meio da sua sombra projetada (visão do público), espetáculo *Odisseia* (2011), Florianópolis - Direção Paulo Balardim - Foto Nina Medeiros.



Figura 33 - Atriz-sombrista aparente, espetáculo *Odisseia* (2011), Florianópolis – Direção: Paulo Balardim - Foto: Fabiana Lazzari.

O teatro de sombras utiliza-se da tecnologia adaptando-a para dar respostas às suas necessidades. A escolha de diferentes tipos de fontes de luz e as combinações entre elas determinam o tipo de manipulação, o tamanho do suporte de projeção, a opção de dividir a mesma em zonas de uso independente e as características da sombra obtida (o contorno nítido ou difuso, a sensível variação do tamanho com pouca movimentação da silhueta, a multiplicidade das imagens, o aumento de suas possibilidades de transformação e de deformações). Montecchi, em sua explanação sobre luz, afirma que a sombra depende da qualidade da luz e da posição da mesma no espaço, e a escolha da luz depende do efeito que almejamos para a sombra (apêndice, p. 194). É interessante ressaltar que a lâmpada halógena, que possui luz branca e brilhante, transmite uma luz puntiforme e possibilita realçar as cores e os objetos com eficiência energética maior do que a das lâmpadas comuns e trouxe muitas transformações no teatro de sombras, pois aumentaram as possibilidades de escolhas estéticas, já que a silhueta/objeto/corpo não necessita mais estar perto da tela para ter nitidez e acuidade; ela pode estar em qualquer lugar do espaço e continuará tendo uma boa definição⁵². Pode-se trabalhar com objetos que tenham rotação em seu próprio eixo interno, e dar à silhueta uma qualidade tridimensional, não utilizando somente silhuetas chapadas, pois “a sombra que é projetada parece ter profundidade espacial e a perspectiva se movimenta”⁵³ e a atriz-sombrista enquanto segura com uma das mãos a silhueta distante da tela, com a outra pode, sem nenhum problema, controlar a luz e segui-la. Antes a silhueta era o elemento mais importante para a atriz-sombrista, agora, a luz também se tornou uma ferramenta de grande valor. Surgiram aí, muitas possibilidades de manipulação para a projeção da sombra. Montecchi (2015, p. 57) ressalta que é importante entender como as diversas fontes luminosas criam diferentes qualidades de sombra.

Tradicionalmente, as articulações e a manipulação conferida pela atriz-sombrista proporcionavam movimentos às silhuetas. Porém, hoje, nas práticas mais contemporâneas, a luz se tornou uma ferramenta de grande valor nas experimentações de grupos. O movimento selecionado e planejado da fonte luminosa possibilita criar impressão de vida à silhueta sem que tenham articulações. Ou seja, surgiram novas possibilidades de manipulação para a projeção da sombra. Anteriormente ao avanço da tecnologia, a silhueta-figura era a principal protagonista da cena, hoje a fonte de luz tem uma importância tão grande quando ela.

⁵² Como já foi falado anteriormente, antes da descoberta da lâmpada halógena, as silhuetas precisavam ficar o mais próximo da tela, pois quanto mais afastada menos definição elas tinham.

⁵³ “The shadow which is cast purports to have spatial depth and the perspective moves” (REUSCH, Rainer. In: <http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php>, tradução nossa).

É ainda importante pensar no papel do iluminador e da atriz-sombrista que cria e manipula a luz no seu trabalho. Fávero prefere o ator-animador operando a luz e interpretando com ela ao invés de ter um técnico na cabine de iluminação (figuras 34 e 35). Ele considera que o trabalho do ator-animador e a iluminação são indissociáveis. Em seus espetáculos, por exemplo, toda a operação de luz é efetuada simultaneamente pelo ator-animador. Já conforme as pesquisas realizadas por grupos como Teatro Gioco Vita e Shattentheater, o teatro de sombras pode ser feito com o iluminador operando a luz de uma mesa, sendo que a escolha vai depender da poética utilizada nos seus espetáculos. Neste último caso, no meu ponto de vista, a atriz-sombrista trabalha em conjunto com a atuação do iluminador para terem um resultado positivo e os movimentos da atriz-sombrista ficam *à mercê* da atuação do iluminador, deixando sem liberdade para improvisos. Percebe-se, a partir dessas duas visões, as múltiplas oportunidades de práticas e experimentações.



Figura 34 - Ator iluminando outro ator para a cena, espetáculo *Sacy Perere - a Lenda da Meia-noite* (2002), Porto Alegre - Direção Alexandre Fávero
Foto: acervo Cia Teatro Lumbra de Animação.



Figura 35 - Atriz iluminando o ator para a cena, espetáculo *Iara, o encanto das águas* (2014), Brasília - Direção: Alexandre Fávero
Foto: acervo Cia Lumiato de Animação.

No espetáculo *Odisseia*, utilizamos dois focos com lâmpadas halógenas e três lanternas com lâmpadas LED. Todos focos eram móveis, dando a possibilidade de se trabalhar livremente pelo espaço e também de se tornar objeto de cena: no início do espetáculo, por exemplo, após o prólogo apresentado por um coro de cinco atrizes, no qual localizam o público com relação aos eventos anteriores e à conjuntura de Odisseu e seus homens no começo da viagem, ouvia-se a voz de um dos marinheiros (interpretados pelas atrizes) “*levantar âncora*” e, a partir daí, os cabos das fontes luminosas que estavam no chão do palco eram enrolados por uma das atrizes, transformando-se nas cordas que içavam a âncora, e a tela simultaneamente era erguida transformando-se na vela do grande barco que navegará pelos mares dando início ao retorno de Odisseu a sua terra Natal, Ítaca. Na sequência aparecia a primeira cena em sombras e mais um potencial expressivo na utilização das fontes luminosas móveis: o uso de recursos cinematográficos de edição de imagens como cortes, diferentes planos de enquadramento e fusões de imagens propiciando dinamismo e movimento: “esses recursos permitem simular, de forma visual, uma elipse temporal, pois com poucas imagens representa-se um grande trecho da viagem percorrido por Odisseu e sua frota. Desse modo, contrastando as poucas imagens com o vasto tempo, são produzidas antíteses visuais” (ARRUDA, 2012, p. 28).

No espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* utilizam-se três fontes de luz (lightlex), duas lanternas com lâmpadas LED e uma fonte de luz com lâmpada halógena 50 watts, fixa. Duas fontes de luz móveis são utilizadas para as cenas atrás da tela e uma fonte de luz fixa para

iluminar o palácio que fica à frente de uma das telas. As lanternas são utilizadas para as atrizes-sombristas se auto iluminarem (figura 36), projetarem as sombras com manipulação à vista do público e criar efeitos juntamente com as outras fontes de luz. Ambas as fontes de luz móveis possuem um dimmer⁵⁴ (potenciômetro) acoplado para que as atrizes-sombristas tenham a possibilidade de fazer fusões de imagens e outros efeitos durante as cenas. Este dimmer foi utilizado pela primeira vez aqui no Brasil pela Cia Teatro Lumbra de Animação.



Figura 36 – Atriz se iluminando na cena com uma lanterna de LED, espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes
Foto: Laura Pra Baldi.

Já no espetáculo *A Tempestade*, Montecchi preferiu ter o acompanhamento de um iluminador e utilizar a maioria das fontes luminosas fixas com lâmpadas halógenas. Apenas uma fonte luminosa móvel com lâmpada incandescente foi utilizada pela atriz que interpretava *Ariel* e levava o barco de *Próspero* a caminho de Cartagena. Ela fazia a maioria das cenas com manipulação à vista do público (figura 37).

⁵⁴ Recurso que permite aumento ou diminuição gradativa da intensidade da luz.



Figura 37 - Atriz interpretando Ariel e manipulando o foco de luz e a silhueta/barco à vista do público, espetáculo *La Tempesta* (2014), Itália – Direção: Fabrizio Montecchi – Foto: Fabiana Lazzari.

A luz tem um potencial de trabalho dramaturgico amplo e diversificado, além da criação dos espaços para a atuação com as sombras, com ela fazem-se efeitos de ilusão e transformações artísticas para a projeção da sombra. Michael Meschke, em 1985, já concluía que “devidamente utilizada, a luz é um recurso enorme, rico em possibilidades, mas também muito sensível. Tão rico é este instrumento que um raio de luz sozinho, procedente de uma única fonte, é capaz de dar a nossa matéria morta uma vida vertiginosa!”⁵⁵ (1985, p. 87).

⁵⁵“Debidamente utilizada, la luz es un recurso enorme, rico en posibilidades, pero también muy sensible! Tan rico es este instrumento que un solo rayo de luz, procedente de una única fuente, es capaz de dar a nuestra materia muerta una vida vertiginosa!” (tradução nossa).

No espetáculo *BRUX*- utilizamos três fontes de luz com lâmpadas halógenas bi pinos (duas de 50 watts e uma de 100 watts) e duas fontes de luz com lâmpadas LED (lightlex). Todas com dimmer para as atrizes controlarem a intensidade dos feixes luminosos. Durante todo o espetáculo, as atrizes manipulam as fontes luminosas direcionando o olhar do espectador. Se pensarmos, numa dramaturgia da luz neste espetáculo, pensamos em duas funções para ela: a luz que ilumina os ambientes, as figuras, o cenário, as atrizes-sombristas e os objetos (figura 38) e a luz que projeta a imagem das sombras, tanto das figuras-bonecos, figuras-silhuetas e sombra corporal (figura 39). A luz que ilumina não é somente a que clareia uma silhueta-figura ou o espaço que se atua, é também a luz que ambientaliza o tempo do acontecimento, se é dia ou noite, por exemplo e ainda é a luz reveladora do que se está contando, reveladora de um assunto como se fosse palavra elucidando ideias e emoções. A luz que projeta a imagem da sombra, com as variações de intensidades manipuladas pelas atrizes-sombristas, pode transmitir o sentimento da personagem-sombra. As atrizes-sombristas trabalham com as diferentes intensidades da luz justamente para determinar as intenções na cena.



Figura 38 - Atriz-sombrista manipula a fonte de luz para iluminar as silhuetas-bonecos, no espetáculo *BRUX*- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero – Foto: Gisele Knutez



Figura 39 - Atriz-sombrista manipula a fonte de luz e as silhuetas-figuras para projetar a imagem da sombra no espetáculo *BRUX-* (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Gisele Knutez

A luz nos proporciona gerar cenários projetados dinâmicos e intercambiáveis, sem necessidade de grandes estruturas na cena. A luz é um poderoso meio de representação e expressão da realidade, e quando usamos a sombra ela poderá ser expressão da nossa imaginação. A luz tem um poder de persuasão, no qual poderá envolver o espectador criando nele uma impressão de realidade. Ela está diretamente ligada ao que queremos criar como cenografia no teatro de sombras.

A cenografia no teatro de sombras tem grande importância. Amaral (1997, p. 114) sobre teatro de animação, ressalta que a cenografia não tem um fim em si, ela é relativa ao conjunto: drama, texto, manipulação, interpretação, ritmo, etc. Osvaldo Anzolin alerta que o teatro contemporâneo não é mais um reproduzidor de textos escritos e devido a isso a função imagética é cada vez maior na sua elaboração, sendo assim “a relação de todas as formas de teatro com a imagem passa pela questão da Cenografia e seu espaço” (2010, p. 80). É fundamental pensar na sua estética, seus significados e suas funções:

A composição cenográfica é algo importante no conjunto que forma o espetáculo, O que se vê em cena – as cores, o volume, a massa, o equilíbrio, ou ausência proposital de cada um desses elementos – deve ser levado em conta na concepção cênica, entretanto, não pode ser a única, e nem mesmo a principal preocupação de um

espetáculo. Teatro, seja ele de animação ou não, é o resultado de diversos elementos conjugados em torno de um objetivo maior, que é o próprio fazer teatral.

A cenografia pode entrar em conflito com a ação, pode parodiá-la, apoiá-la ou simplesmente tecer um comentário, mas é fundamental que tenha algum significado, que não esteja integrando o espetáculo sem querer interagir com ele. Todo o elemento da cena comunica alguma informação mesmo que não seja intencional. Ou seja, o que se cala pode falar alto. Assim é interessante que o significado esteja nítido dentro da concepção espetacular. Ruídos indesejados, ou seja, qualquer fonte de erro ou de perda de fidelidade na comunicação de mensagens pode afetar negativamente a percepção do espectador, levando-o a fazer suposições distantes ou até inversas ao sentido da peça. (ANZOLIN, 2010, p. 80).

Contudo, a limpeza e a simplicidade visual da cena são pontos fundamentais a se considerar na concepção cenográfica. Anzolin (2010, p. 81) afirma que “o que é visto em cena e não têm função é inútil” e pode ser um empecilho estético. Ele estabelece duas formas distintas da funcionalidade de um elemento em cena: uma é relacionada aos significados, ao que se quer que o espectador perceba e a outra é instrumental, quando a ação contribui com a ação propriamente dita (ANZOLIM, 2010, p. 81). Montecchi revela em *O Corpo Sutil*:

A tela... sudário, lençol, ventre materno, memória, parede, túnica mortuária, casa, de frente, de traz, em outro lugar, limite, pele, fronteira, cabana, grande tela para sombras espaço de metamorfoses, saco de sonhos... o esforço de descobrir um mundo de significados perdidos, para perder-se num mundo de significados descobertos. (MONTECCHI, 2005, p. 29).

No caso do espetáculo *Um encanto em Nagalândia*, por exemplo, na cena na qual as atrizes-sombristas interpretam soldados na frente da tela, enviados pelo Rajá para protegerem e vigiarem em segredo a sua filha, e descobrem que a princesa conversava com uma figueira, as ações aparecem sempre em sombra. A tela neste momento transforma-se num espaço que separa o palácio da floresta no qual está a árvore. Quando os soldados saltam para trás da tela, cria-se um suspense, pois entraram na floresta, que é projetada em sombra. Os soldados não aparecem mais corporalmente, eles são apresentados com as luzes de suas lanternas iluminando onde passam e se escuta suas vozes admirados com o que esbarram no caminho, até que encontram a princesa conversando com a árvore, em sombra. Percebe-se na cena uma relação com o significado desta cenografia, transformada em floresta, mesmo não a sendo, e ainda a funcionalidade da mesma para as projeções da sombra e a separação de dois espaços diferentes no espetáculo: o palácio e a floresta.

No espetáculo *Odisseia*, a tela também se transformava: ora era o mar, ora o vento, ora era um boneco gigante representando Poseidon, ora o figurino das atrizes que interpretavam as deusas presentes no enredo da história (figura 40). A tela assumia um caráter muito importante sofrendo várias metamorfoses e atuando efetivamente na construção dramática do

espetáculo. Para a criação de significados dramáticos, a possibilidade de manipulação e movimentação com a tela, assim como a transposição da tela como fronteira divisória entre o ator-sombrista e o público são características importantes no teatro de sombras contemporâneo (ARRUDA, 2012, p. 42). A ação da atriz é determinada pela operação realizada para a produção da sombra, assim como pelo manuseio dos objetos que fazem parte da encenação.



Figura 40 - Transformações do suporte de projeção em *Odisseia* (2011), Florianópolis - Direção Paulo Balardim - Foto 1: Poseidon/boneco | Foto 2: ventos uivantes | Foto 3: figurino da deusa Circe | Foto 4: mar - Fotos: Acervo Fabiana Lazzari.

No espetáculo *La Tempesta*, por ser um trabalho investigativo de um curso de especialização na linguagem do teatro de sombras, utilizaram-se telas de diferentes formas e geometrias, ora para se ter melhor funcionalidade, ora para representar as paisagens ou o cenário em que estavam inseridos os personagens.

Nas fotos da direita, na figura 41, percebe-se uma mesma tela móvel controlada pelos atores com diversas funcionalidades: figurino do ator (grande manto de Próspero), superfície de projeção com sombra vindo de trás da mesma, mostrando uma conversa entre Próspero e

Caliban às escondidas, superfície de projeção com sombra à frente da mesma, referindo-se ao local de moradia de Caliban. Nas fotos da esquerda, ainda na figura 41, as telas são fixas, altas e com moldura, deixando à vista do público os movimentos dos atores/atrizes, todas com a função de mostrar acontecimentos num determinado contexto: as três telas na mesma cena fornecem a possibilidade de mostrar vários lugares dentro de um mapa geográfico ao mesmo tempo (a grande imensidão do mar e das terras perto de Cartagena e o próprio navio na ida dos marinheiros para lá); já a primeira foto da esquerda, com uma única tela em cena, anuncia o momento do banquete dos marinheiros com projeções das sombras à frente e atrás da tela, nesta cena tanto as atrizes sombristas quanto os personagens da história estão participando do banquete.



Figura 41 - Telas do espetáculo *La Tempesta* (2014), Itália - Direção Fabrizio Montecchi
Foto: acervo Fabiana Lazzari.

A cenografia é relativa ao conjunto das escolhas e a atriz-sombrista estará imbricada a se relacionar diretamente ou indiretamente com ela dependendo dessas escolhas. Fávero propõe a “cenografia utilitária” (figura 42), na qual nada estará na cena se não for necessário. Mas o que é cenografia no teatro de sombras? Para Fávero (*apud* OLIVEIRA, 2011, p. 44) a cenografia é ambígua, pode ser uma tela, uma parede, um piso, um corpo, qualquer coisa, é a superfície onde a sombra vai se mostrar. Portanto, para ele a cenografia é criada a partir do espaço que o artista encontra para fazer a sua arte, ou seja, pode ser qualquer espaço: na feira, no porão, no terraço, na favela, na praia, dentro de um circo.

Para Gianni Ratto⁵⁶, “cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço, quanto o próprio espaço. A cenografia faz parte do instrumental do espetáculo” (1999, p. 22). Comparando e analisando as duas conceituações, no teatro de sombras, tanto a cenografia utilitária como o cenário projetado (figura 43) explanadas por Fávero, são considerados cenografia dentro da visão retratada por Gianni Ratto.



Figura 42 - Cenário concreto ou cenografia utilitária, espetáculo *Sacy Perere – A Lenda da Meia Noite* (2002), Porto Alegre - Direção: Alexandre Fávero – Foto: acervo Cia Teatro Lumbra de animação

⁵⁶ Gianni Ratto (1916-2005) foi diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, escritor e ator italiano. Veio ao Brasil em 1954, para dirigir um espetáculo e aqui ficou.



Figura 43 - Cenário projetado do espetáculo *Sacy Pererê- A Lenda da Meia-Noite* (2002), Porto Alegre – Direção: Alexandre Fávero - Foto: acervo Cia Teatro Lumbra de Animação.

Pensando na conceituação que Fávero nos oferece, no espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* temos o cenário concreto (figura 44), com duas telas; e vários cenários projetados como: o jardim do palácio (figura 45), onde a princesa brinca com as plantas e animais; a floresta na qual a princesa se perde durante uma tempestade (figura 46); e a própria figueira que se transforma num cenário no momento em que a princesa senta em seu galho para conversar com a mesma (figura 47). A escolha dos dois tipos de telas - suportes de projeção, como cenário concreto, foram com a intenção de diferenciar o ambiente das cenas: o palácio que é representado sempre na tela laranja transparente e o ambiente natural (jardim e floresta) são representados na tela branca.



Figura 44 - Cenário Concreto ou utilitário, espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral



Figura 45 - Cenário projetado: jardim do Palácio do espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis - Direção Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes - Foto acervo EntreAberta Cia Teatral.



Figura 46 - Cenário projetado: floresta no espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis – Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes – Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral.



Figura 47 - Cenário projetado: figueira no espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015), Florianópolis - Direção: Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes – Foto: acervo EntreAberta Cia Teatral.

José Dias⁵⁷ é enfático quando fala da cenografia: “é tudo o que é registrado plasticamente na cena. Não podemos separar cenários, figurinos, adereços, iluminação ou até mesmo a marcação de cena, isto é, a movimentação dos atores, porque também estabelecem fluxos, massas, volumes, num determinado espaço” (2004, p. 57). Portanto, a cenografia e o espaço estão imbricados, isto é, a cenografia é o espaço e o espaço é a cenografia.

No espetáculo *BRUX-*, no espaço cênico, além dos suportes de projeção dispostos em “V”, estão caixas de madeira e acessórios cênicos com silhuetas-figuras moldando as casas, a igreja, o mercado público, que propõem a arquitetura de uma cidade, na qual uma dessas caixas é o porto (vide figura 48 – caixa na lateral esquerda), contendo ao seu lado um farol, simbolizando que a cidade é litorânea. Neste espetáculo, existe um cenário concreto representando uma cidade e cenários projetados (vide figura 49) pelas atrizes-sombristas no qual atuam entre as linguagens de teatro de figuras e teatro de sombras.



Figura 48 - Cenografia, acessórios cênicos e silhuetas-figuras do espetáculo *BRUX-* (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Fabiana Lazzari

⁵⁷ Mestre e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), atualmente desenvolve pesquisa sobre a arquitetura cênica no Brasil. Cenógrafo e professor da Universidade do Rio de Janeiro (UniRIO) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Figura 49 - Cenário projetado com atuação de silhuetas-figuras do espetáculo *BRUX*- (2017), Florianópolis - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Mhirley Lopes

Na cenografia, de acordo com Bruna Christófaros⁵⁸, mais do que o que é visto, há o mundo imaginário, que se materializa também por meio da forma com que os atores se posicionam perante a cena e exercem suas ações:

Os atores devem tomar para si o espaço cênico definitivo, estático, unir espaço e dramaturgia e utilizar esse mundo em todas as suas possibilidades. Códigos são criados entre atores e espectadores com ações e falas em cena. A cumplicidade estabelece-se com a audição do texto e com a coerência das ações. Para o espaço ser expressável, os atores têm que dominá-lo, ocupando-o de forma que ele se torne capaz de manifestar a ideia da encenação. (CHRISTÓFARO, 2010, p. 4).

Destarte, a cenografia faz parte da encenação: “envolve os atores, a área do palco, cria o ambiente onde se dá o encontro entre atores e público. Toda e qualquer relação entre público, atores e bastidores é gerada a partir da cenografia, ou seja, a cenografia é como um núcleo do espaço cênico. E a partir dela o espaço é transformado” (CHRISTÓFARO, 2010, p. 2). No

⁵⁸ Diretora de Arte e cenógrafa, mestre em Artes Cênicas (UFBA/2007) e arquiteta (UFMG/2003). Realiza projetos de arquitetura, arquitetura de interiores, cenografia de teatro, dança, cinema, TV e eventos. Indicada ao Prêmio Shell de Teatro de São Paulo pela cenografia da peça *Amores Surdos* (2009) e ganhadora da menção honrosa do prêmio Opera Prima de Arquitetura por “Projeto para um Teatro Contemporâneo” (IAB-SP/2003).

teatro de sombras, além da cenografia ser um núcleo do espaço cênico, os cenários projetados se tornam o espaço de atuação da sombra (vide as figuras 45, 46, 47, 49, por exemplo), logo, a cenografia também é o próprio espaço. Cenário é o espaço da cena, é o espaço da representação, é o espaço construído para a atuação.

No contexto dado por José Dias e de Christófaru, podemos nos aproximar ao que Montecchi expõe como dispositivo projetivo no teatro de sombras: “trata-se de um espaço tridimensional delimitado em seus extremos por uma fonte luminosa e pela superfície de projeção. Dentro deste espaço se move (ou é movido) o corpo que origina a sombra” (2016, p. 83). E o mais importante: “o dispositivo projetivo se caracteriza pela posição no espaço dos elementos utilizados e por suas características qualitativas” (MONTECCHI, 2016, p. 83). Quando variamos, por exemplo, as fontes luminosas, o corpo ou o suporte de projeção, estamos trocando também a qualidade da imagem da sombra gerada. O teatro de sombras é formado por um ou mais dispositivos, sem eles não acontece o teatro de sombras. Portanto, no teatro de sombras a cenografia e o espaço se fundem, são um só.

Para o teatro de sombras podem-se analisar três espaços teatrais conceituados por Patrice Pavis (1999): o espaço dramático, o espaço cênico e o espaço lúdico ou gestual. O espaço dramático “é o espaço dramaturgico do qual o texto fala [...] e que o espectador deve construir pela imaginação” (PAVIS, 1999, p. 132). O espaço cênico:

É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público. [...] graças à sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço significante concretamente perceptível e o espaço significado exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção. [...] a cada estética corresponde uma concepção particular de espaço, de modo que o exame do espaço é suficiente para levantar uma tipologia das dramaturgias. (PAVIS, 1999, p. 132-134).

E o espaço lúdico ou gestual “é o espaço criado pelo ator, por sua presença, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco” (PAVIS, 1999, p. 132).

No teatro de sombras, o espaço dramático é criado pela narrativa das imagens e pela projeção delas (dos objetos, figuras, silhuetas, corpos, cenários projetados), pois é a partir daí que o espectador vai fruir a história. O espaço cênico é todo o espaço, seja ele aparente para o público ou não, e nesta linguagem pode-se classificá-lo dentro das tipologias citadas em Pavis (1999, p. 134) como sendo um “espaço simbolista”, estilizado, com um “universo subjetivo” e “onírico”. No caso do espaço lúdico pode-se ter o espaço criado pela iluminação, aquele já descrito na página 100 deste trabalho.

Arnheim (1997, p. 209) explica que a percepção geométrica das três dimensões nos servem para descrevermos a forma de qualquer sólido e as localizações dos objetos em relação mútua a qualquer momento dado. Para percebermos as mudanças de forma e localização, acrescentamos a variável “tempo” às três dimensões geométricas. Ele afirma que a captação ativa, dessas dimensões, desenvolve-se gradualmente, de acordo com a lei da diferenciação, isto é, de acordo com a vivência e a perceptividade de cada um. O tempo, segundo Piazza e Montecchi (1987, p. 52), é uma variável determinante num espetáculo de sombras; ele dá o ritmo do movimento, o ritmo narrativo e o ritmo expressivo, a partir das várias combinações possíveis entre luz, espaço, corpo e silhueta, que gradualmente definem relações recíprocas e organizam-se em sequências narrativas.

Jacques Aumont (2009, p. 27) orienta que a dimensão vertical é a direção da gravidade e da posição de pé; a horizontal é a linha dos ombros, paralela ao horizonte visual à nossa frente; e a dimensão da profundidade corresponde à projeção do corpo no espaço. Por isso, podemos considerar que a sombra tem tridimensionalidade, ela é projetada e existe em profundidade ao encontrar um suporte de projeção que a fisicalize no “aqui e agora”. A comunicação no teatro de sombras se dá na fisicalização da sombra no suporte de projeção. Se a atriz-sombrista não a vê fisicamente no suporte de projeção não conseguirá atuar com ela. É muito próximo ao que Viola Spolin⁵⁹ nos ensina na construção de personagem: “um aluno pode dissecar, analisar, intelectualizar e desenvolver uma situação válida sobre um personagem. Mas se não for capaz de comunicar isto fisicamente, é inútil para a forma teatral” (SPOLIN, 1979, p.232). Para ela a fisicalização deve descrever a maneira pela qual o imaginário é apresentado, em oposição ao imaginário representado. Dizendo com outras palavras, trata-se de entrar em contato com a realidade do palco ao nível físico, na experiência do aqui-agora. A fisicalização é uma experiência teatral concreta (SPOLIN, 2007). E isso, no teatro de sombras, acontece quando fisicalizamos a sombra no suporte de projeção.

Montecchi afirmou mostrando sua mão e a sombra de sua mão na parede (vide figura 50):

A sombra começa na mão e termina na parede. A sombra é tridimensional, e isto parece estúpido, mas mesmo na simplicidade me ensinou muitas coisas. A Sombra que antes eu olhava somente na parede, na tela, eu vi que é livre no espaço em três dimensões. Se não tivesse esse espaço a sombra não existiria, se não tivesse a luz ela não existiria, se não tivesse a mão também não existiria. (anexo, p. 284).

⁵⁹ Foi autora e diretora de teatro e considerada a fundadora do teatro improvisacional. Sistematizou os jogos teatrais.



Figura 50 - Fabrizio Montecchi mostra sua mão e a sombra de sua mão na parede - I Seminário sobre Teatro de Sombras - Taubaté (SP), 2014 - Foto: Thiago Bresani.

Portanto, consegue-se entender porque é importante a atriz-sombrista, como disse Fávero, já citado, ter o controle das três dimensões, pois a sombra é só aparentemente bidimensional. Eu concluo que não é ter o controle, mas ter o domínio de como podemos atuar com e nas três dimensões existentes.

Quanto à concepção da bidimensionalidade, Arnheim assegura:

Produce dois grandes enriquecimentos. Primeiro, oferece extensão de espaço e, portanto, as variedades de tamanho e forma: coisas pequenas e coisas grandes, redondas e angulares e as mais irregulares. Segundo, acrescenta à simples distância as diferenças de direção e orientação. Podem-se distinguir as configurações de acordo com muitas direções possíveis para as quais apontam, e sua colocação, em relação mútua, pode ser infinitamente variada. (ARNHEIM, 1997, p. 209).

Estabelecer em termos racionais a relação espacial que a luz, o corpo e o suporte de projeção mantêm entre si para projetar uma sombra não deixa de ser um detalhe importante: “O corpo ou objeto não somente deve estar ‘dentro’ da zona de luz com também situados ‘entre’ a luz e a superfície sobre as quais se quer projetar a sombra”⁶⁰ (PIAZZA; MONTECCHI, 1987, p. 20, tradução nossa). É nesse espaço que a atriz-sombrista trabalha para projetar a imagem da sombra.

As características desse espaço dão suporte para a criação da atriz-sombrista. Unindo-se o espaço da atriz-sombrista, que pode estar oculta para o espectador, mas integrante da partitura para a cena acontecer, e o espaço da sombra, visível ao espectador, na superfície de

⁶⁰ El cuerpo o el objeto no solamente deben estar “dentro” de la zona de luz, sino también situados “entre” la luz y la superficie sobre las que se quiere proyectar la sombra.

projeção (tela)⁶¹, forma-se o espaço de trabalho cênico da atriz no teatro de sombras, que se pode correlacionar com o espaço gestual conceituado por Pavis (2003, p. 132): “é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e traçado pelo ator, induzindo por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou de se retrair”. Portanto, essa definição faz-me considerar que o espaço gestual no teatro de sombras é também criado pelo espaço que os feixes de luz destinam para a projeção das sombras.

Para Hadas Ophrat⁶² (2015, p. 133) o espaço no teatro de formas animadas pode ser manipulado, não tendo simplesmente uma função visual ou mimética:

A transparência do espaço e com isso a exposição do manipulador e da técnica de manipulação levaram à conclusão de que o espaço é também um material, e que é possível concebê-lo e usá-lo como todos os outros elementos do palco. A ação dramática no teatro de formas animadas contemporâneo exige uma volta do sujeito para o objeto no sentido de relações formais entre o espaço, forma, material, luz, imagens e sombras projetadas. Nisto há uma declaração ousada sobre o material e as dimensões formais da existência: o homem, o objeto e o espaço são iguais e podem, portanto, enfrentar um ao outro, e constituem material não menos dramático do que o roteiro escrito. [...] os meios possíveis para utilização do espaço são ilimitados, eles são um subproduto do estilo e dos meios tecnológicos utilizados em uma companhia teatral. (OPHRAT, 2015, p. 133).

As figuras 51 e 52 mostram o espaço para projeção das sombras (o triângulo cinza mostra onde os feixes de luz incidem na tela). Na figura 51 vê-se que a atriz está com uma parte do corpo na luz (que é projetada na tela) e outra parte do corpo (as pernas) fora da luz (que não é projetada na tela). Percebe-se um detalhe óbvio e definitivo: os corpos e os objetos, para produzir sombras, devem situar-se “dentro” da porção do espaço iluminado (PIAZZA; MONTECCHI, 1987, p. 18), porém a parte “não iluminada” sempre fará parte do espaço gestual comentando anteriormente.

Nas figuras 53, 54 e 55 as flechas indicam as possíveis trajetórias dos corpos para projetarem-se as sombras paralelas, oblíquas e diagonais. De acordo com Piazza e Montecchi (1987, p. 23, tradução nossa), “cada uma dessas trajetórias das figuras, assim como todas as intermediárias determinam sombras que conservam constantemente a relação proporcional de suas bordas, mas que aumentam progressivamente de tamanho (dimensão)”⁶³. Um elemento variável nas sombras, que são delimitadas pelo espaço entre a luz, o objeto e a superfície em

⁶¹ Sempre que se menciona a palavra “tela”, refere-se a qualquer superfície onde possa ser feita a projeção das sombras: paredes, edifícios, chão, corpo, água, entre outras.

⁶² Cofundador da *The Train Theatre and The School of Visual Theatre*, em Jerusalém. Ensina performance-arte, arte-urbana, e teatro de bonecos contemporâneo.

⁶³ Cada una de estas trayectorias, así como todas las intermedias, determinan sombras que conservan constante la relación proporcional de sus bordes pero que aumentan progresivamente de tamaño (dimensión).

que são projetadas, é o tamanho delas: “o maior ou menor tamanho adquirido pela sombra está unido à modificação da distância entre o objeto e a fonte de luz ou a superfície na qual se projeta a sombra”⁶⁴ (PIAZZA; MONTECCHI, 1987, p. 21, tradução nossa).



Figura 51 - Espaço de projeção da sombra. Desenho: Fabiana Lazzari

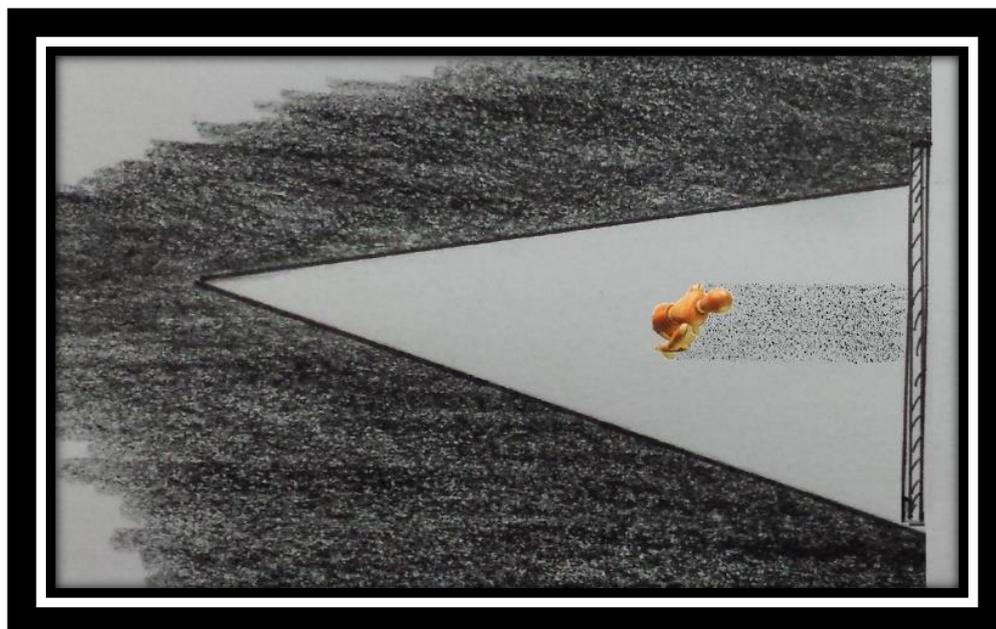


Figura 52 – Vista superior do espaço de projeção da sombra com corpo inteiro no espaço luminoso.
Desenho: Fabiana Lazzari

⁶⁴ El mayor o menor tamaño adquirido por la sombra va unido a la modificación de la distancia entre el objeto y la fuente luminosa o la superficie sobre la que se proyecta la sombra.

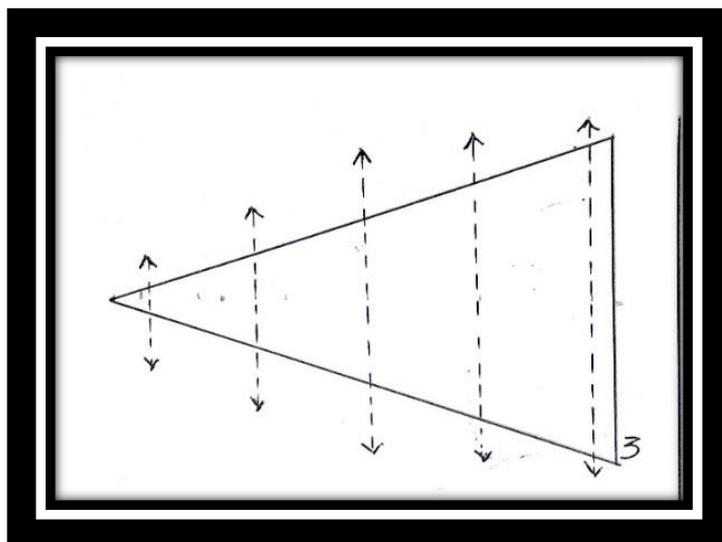


Figura 53 - Trajetórias paralelas – Desenho: Fabiana Lazzari.

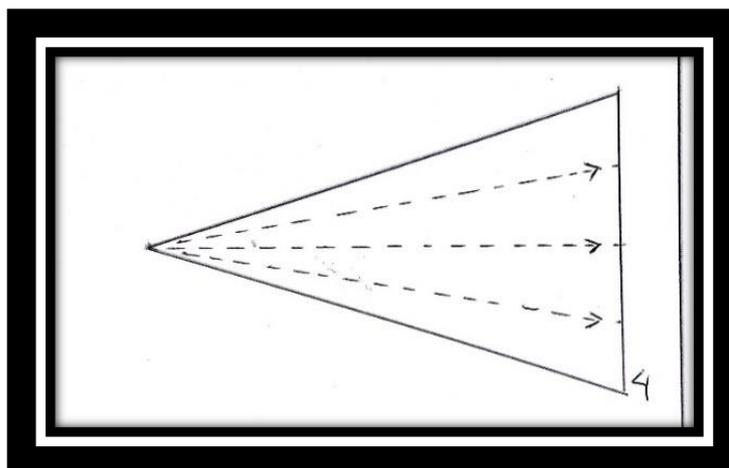


Figura 54 - Trajetórias Oblíquas – Desenho: Fabiana Lazzari.

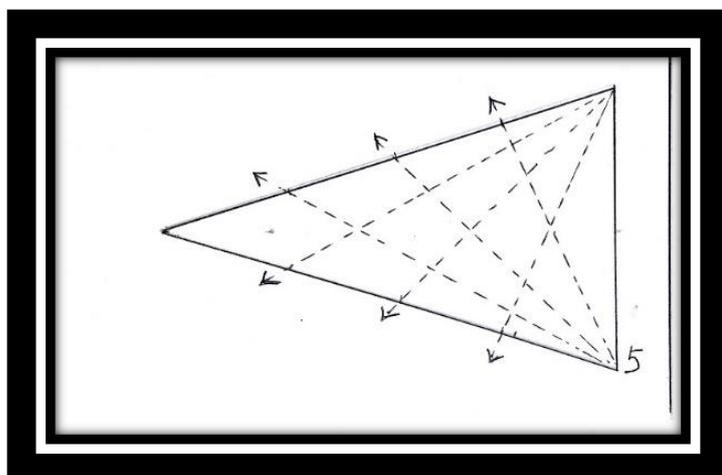


Figura 55 - Trajetórias diagonais – Desenho: Fabiana Lazzari.

Outro elemento variável é a deformação da sombra. Segundo Piazza e Montecchi (1987, p. 25), conseguem-se sombras distorcidas e a alteração de suas proporções orientando o corpo ou o objeto em linhas e trajetórias diagonais. Na figura 56, o desenho “a” exibe alguns posicionamentos da atriz-sombrista no espaço cênico, pelos quais podemos perceber alguns princípios que alteram as dimensões da sombra: observa-se que o tamanho maior ou menor da sombra é inversamente proporcional à distância entre o objeto/corpo e o foco de luz, e diretamente proporcional à distância da superfície de projeção da sombra, isto é, quanto menor a distância do objeto/corpo da fonte de luz e maior a distância da superfície de projeção, maior é a sombra. Para os corpos que estão próximos à superfície de projeção e afastados do foco de luz as sombras são menores e os corpos que estão afastados da superfície de projeção e próximos ao foco de luz têm as suas sombras maiores. No desenho “b” tem-se um estudo da organização do corpo da atriz no espaço apresentando novamente a diferença das dimensões de acordo com o posicionamento do seu corpo. Ainda no desenho “b” o estudo situa também a delimitação da zona iluminada (na qual a atriz irá atuar projetando a sua sombra na superfície) e da zona escura (na qual ela poderá ocultar-se para atuar com uma silhueta/boneco ou simplesmente esconder parte do seu corpo revelando somente o que for de seu interesse para o personagem).

No espaço de criação da atriz-sombrista no teatro de sombras podem-se elencar outras duas variáveis importantes: a(s) fonte(s) de luz e o(s) suportes(s) de projeção escolhido(s) para a encenação. A partir delas a atriz-sombrista terá condições de saber qual é o espaço de ação, qual é o espaço gestual que irá utilizar. A fonte de luz é que irá moldar o espaço para criação da atriz, por meio de seus feixes luminosos e de sua posição no espaço cênico. A lâmpada da fonte de luz e o suporte de projeção proporcionarão a qualidade da sombra projetada.

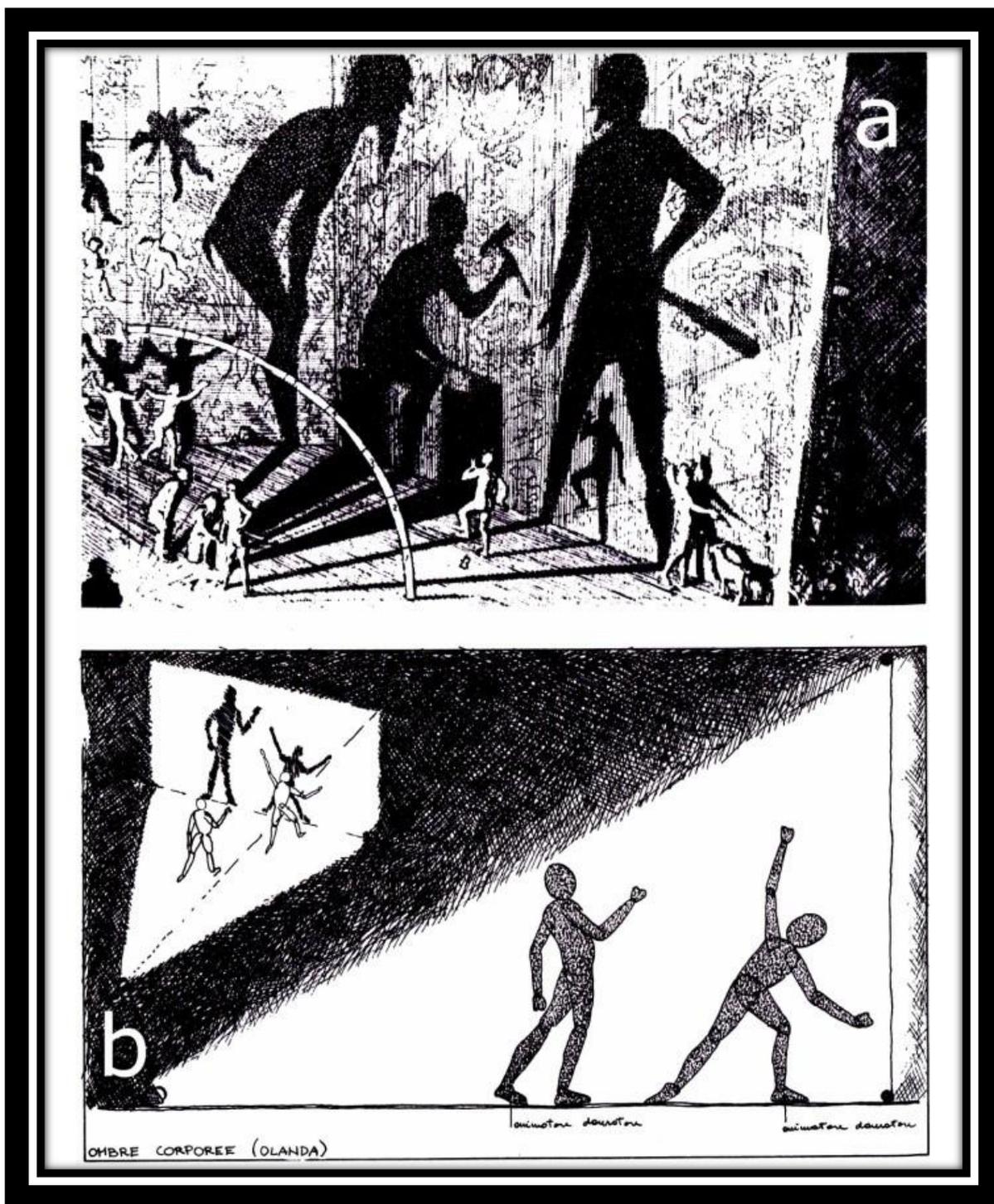


Figura 56 - Utilização do espaço pela atriz e suas dimensões na sombra (PIAZZA e MONTECCHI, 1987, p. 43).

2.2 A atriz no teatro de sombras

O fenômeno do teatro em si é caracterizado pela presença da atriz, tendo uma relação direta com o público, ao vivo. Jorge Dubatti afirma:

O que creio é que o específico do teatro, seu núcleo central, é o ator. Há cenas neotecnológicas em que se produzem combinatórias, mas o que não se pode subtrair é o ator. Ele verdadeiramente é o gerador da ação, da poética e do acontecimento. Isso seria a refutação da teoria de Josette Féral. Féral diz Teatro como acontecimento convivial: que a dramaturgia é o olhar do espectador. Então eu poderia, neste momento, estar olhando para você e pensando nesta entrevista como uma obra de teatro. Não. A *poiésis* teatral diz que se trata de uma ética dialógica, uma política dialógica. Quando alguém vai ao teatro, vai compartilhar com outro. Não está fechado em seu próprio crânio. Uma ética dialógica seria entrarmos em acordo de que eles (os atores) vão produzir *poiésis* e nós vamos observar e nos integrar numa *poiésis* convivial. Essa é a grande diferença entre uma definição geral de *poiésis* e uma definição específica do teatral. Caso contrário, o teatro perde sua singularidade. É claro que existem zonas de liminaridades, cruzamento e perda de limites. Mas a singularidade (do teatro) é haver uma “figura de ação” que comece a produzir *poiésis* e, a partir daí, detonar todo o mecanismo. Essa figura é o ator. (DUBATTI apud RAMAGNOLLI & MUNIZ, 2014, p. 253)

No teatro de sombras existe a mesma relação, porém com uma especificidade diferente: muitas vezes a relação direta com o público se dá por meio da imagem da sombra projetada criada pela atriz ao vivo, em cena. A ilusão de vida, no teatro de sombras, só ocorre no momento em que a silhueta/objeto/boneco/corpo é animada pela atriz. Isto é, um dos elementos primordiais do teatro de sombras é a atriz-manipuladora/animadora/sombrista⁶⁵, responsável pela animação do objeto/boneco/corpo que criará a impressão de vida à sombra. Portanto, ela é “a figura de ação” que produz a *poiésis* possibilitando assim o mecanismo dialógico no teatro de sombras.

Para Tito Lorefice⁶⁶ (2015, p. 77), a palavra *poiésis* é oferecida pelo mundo grego para compreender a arte: ela vem como “pro-dução, ou seja, pôr algo diante de nós, fazer com que se materialize, que se explorem suas potências, atualizando-as; que aquilo que estava velado, oculto, possa aparecer”. Ele esclarece citando Valéria Secchi:

A *poiésis* é uma energia ou ideia ativa que, ao unir-se à matéria, lhe comunica uma forma. Dito de outro modo, a *poiésis* é uma capacidade geratriz, uma virtualidade ativa que atualiza e exterioriza numa matéria contingente o necessário e o universal. A virtude do poeta é conseguir que o informal de seu caos poético se determine e se

⁶⁵ O termo para o ator/atriz que manipula o objeto/corpo ou boneco/silhueta que dará forma à sombra não tem um nome definido em consenso, Beltrame (2001) já utilizou ator-manipulador e hoje o chama de animador, Montecchi (Teatro Gioco Vita) ora o chama de ator-animador, sombrista ou performer e Alexandre Fávero (Grupo Teatro LUMBRA de Animação) chama-o de ator-sombrista. Neste trabalho, optei, como falei na introdução deste trabalho por falar atriz-sombrista quando se fala sobre ator no teatro de sombras para diferenciá-lo da atriz de outras linguagens, como atriz-animadora ou simplesmente atriz.

⁶⁶ Titeriteiro, diretor, músico, autor e docente da Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, Argentina.

traduza em formas capazes de serem manifestadas. (SECCHI *apud* LOREFICE, 2015, p. 77).

Lorefice (2015, p. 77) menciona também a palavra *tekné* (referindo-se ao vocábulo “técnica”), que segundo ele, trata-se da possibilidade de articular uma série de procedimentos a fim de alcançar uma finalidade e desenvolver uma destreza. A *tekné* irá fornecer uma potencialidade maior para a *poiésis*:

A inspiração poiética acontece melhor, pode agarrar-se, veicular-se melhor se encontra sua ancoragem numa *tekné* que, diga-se de passagem, nem sempre será a tradicional, a já conhecida. É por isso que um artista não somente trabalhará na realização de “produções originais”; ele também dedicará seu tempo a renovar as técnicas, os processos, os modos de criação.

Matteo Bonfitto (2009, p. 37), em suas análises sobre atuação e treinamento do ator no teatro de Peter Brook, refere-se às conceituações de treinamento como *práxis* e treinamento como *poiésis*. O treinamento como *práxis* utiliza-se de procedimentos predeterminados e seus objetivos estabelecidos de diversos modos: “ele seria um meio que serviria a uma finalidade” (2009, p. 38); já no treinamento como *poiésis*, o objetivo mais importante seria de “criar as condições para que os materiais emerjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores” (2009, p. 38). O autor coloca-os como dois modos de conceber e colocar em prática o treinamento do ator: um treinamento estruturado e um treinamento não-estruturado. Em analogia aos meus pensamentos e conhecimentos sobre treinamento corporal, assim como as vivências com teatro de sombras, divido estas conceituações em dois pontos no teatro de sombras: a prática corporal e técnica para a atuação no teatro de sombras, isto é, o desempenho individual com os elementos técnicos do teatro de sombras (relações da atriz-sombrista com o escuro, com a fonte de luz, com as silhuetas, com o corpo e com o suporte de projeção) no espaço cênico e; o trabalho de criação cênica, no qual a atriz está acostumada e imbricada com todos os elementos acima citados para de maneira orgânica utilizá-los da melhor forma possível no processo criativo do espetáculo. Portanto, no caso do teatro de sombras vivenciado e experimentado por mim, percebo que tanto o treinamento como *práxis*, com a aplicação da parte técnica do teatro de sombras (como por exemplo, saber manusear os elementos que fazem parte da linguagem); como o treinamento como *poiésis*, com a exploração dos princípios apreendidos do treinamento como *práxis* dando vazão a criação cênica, são utilizados no trabalho com teatro de sombras.

A linguagem do teatro de sombras tem suas especificações e exige que a atriz-sombrista tenha relações diretas com os elementos que a compõem: espaço, iluminação, dramaturgia,

cenografia, corpo e sombra. Até poucas décadas os procedimentos da atriz-sombrista eram totalmente ocultados, na contemporaneidade, a atriz-sombrista pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ela. Montecchi (2015, p. 54) conceitua o teatro de sombras contemporâneo como “um conjunto de experiências ainda totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, portanto, suscetíveis a enormes mutações” e acrescenta categoricamente: “Não se pode praticar o teatro de sombras se não se conhece a sombra, a matéria expressiva sobre o qual se funda” (MONTECCHI, 2015, p. 55).

Quem se dispõe a aprender e trabalhar com o teatro de sombras deve descobrir pessoalmente:

A sombra além de se tornar visível, perceptível, evidente, a nossa realidade física através da sua representação sintética, a sombra tem também o poder de encarnar, inclusive imaterialmente forças e energias. Algo ou alguém pode habitá-la, e por isso ela se oferece generosamente ao encontro conosco: para ser “animada”. Na sombra, nós projetamos não só os contornos de nosso corpo, nossa *figura*, mas também nossa vitalidade ou, podemos dizer, nossa alma. É importante que quem se dispõe a aprender o teatro de sombras descubra tudo isso pessoalmente. (MONTECCHI, 2015, p. 55).

O pensamento de Montecchi se aproxima, em alguns aspectos, ao conceito de sombra utilizado por Jung (2008, p. 229). Jung chamou de “sombra” um determinado aspecto da personalidade inconsciente referindo-se a um fator relativamente definido, mas chamando atenção de que:

Por vezes, tudo que o ego desconhece mistura-se à sombra, incluindo as mais valiosas e nobres forças. [...]. Se a figura da sombra contém forças vitais e positivas, devemos assimilá-las na nossa experiência ativa, e não as reprimir. Cabe ao ego renunciar ao seu orgulho e vaidade para viver plenamente o que parece sombrio e negativo, mas que na realidade pode não o ser. Tudo isso exige, às vezes, um sacrifício tão heroico quanto o de dominar uma paixão – mas em sentido oposto. (VON FRANZ *apud* JUNG, 2008, p. 230).

Sendo assim, trabalhar com teatro de sombras pode ser uma forma de conhecermos e pesquisarmos a sombra desvendando as forças vitais (o corpo, a mente e o espírito – a alma da sombra) transformando-a em energias para a atuação com a sombra como expressão artística no espaço cênico.

Montecchi (2015b, p. 12) designa o teatro de sombras atual como teatro de sombras orgânico, porque parte do princípio de que todos os elementos que o compõem desempenham um papel vital e não apenas um papel funcional. Considera o teatro de sombras um “organismo”, pois mesmo sendo necessário um aparato técnico não condiz que seja

transformado numa máquina. A atriz, por exemplo, não é somente o motor, o coração e a alma, mas também, como o teatro de sombras tradicional ensina, a base da sua existência como teatro.

Quanto ao conceito do que é o ator/a atriz no teatro de sombras existem muitos. Piazza & Montecchi (1987, p. 40) definem o ator como animador e, sinteticamente, dizem que ele é investigador, artesão, mago, narrador, ator, operador cultural ativo. Atualmente Montecchi (2016, p. 36), denomina o ator de *performer* por considerar que ele cumpre muitas funções e esta forma de chamar abre uma variedade de atuações nos diversos cenários. Para Domingo Castillo (2005, p. 70), “no teatro de sombras, o animador é simultaneamente criador e espectador das sombras projetadas por seu corpo, a silhueta ou o objeto que anima”. Alexandre Fávero (apud OLIVEIRA, 2011, p. 175), da Companhia Teatro Lumbrá de Animação, prefere a denominação de sombrista⁶⁷ para o artista que trabalha com luzes e sombras projetadas. Para ele, o sombrista é um profissional completo que pesquisa, cria, idealiza, projeta, constrói, monta, atua, opera e elabora cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Ser ator-animador é uma das qualidades técnicas do sombrista.

Porém, o importante é que na cena do teatro de sombras “o ato de criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do ‘aqui e agora’. É aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica” (MONTECCHI, 2007, p. 71). A sombra existe no instante em que é fruída, no instante em que a atriz-sombrista a recria para quem veio encontrá-la: o espectador. A atriz-sombrista deve ser a energia motriz (força que movimenta alguma máquina ou objeto) e a energia vital. Ela é a criadora de tudo o que ocorre. Essas energias acontecem em sintonia e em *continuum* durante a atuação, quando o trabalho da atriz-sombrista, antes e durante o processo de criação do espetáculo, for bem conduzido.

O teatro de animação desde 1970 vem passando por várias mudanças. De acordo com Irina Niculescu⁶⁸ (2015, p. 20), essas mudanças foram profundas. Entre elas: a transformação do status do bonequeiro, que começou a ser visto como um artista de palco que domina uma diversidade de habilidades cênicas (como atuação, dança, música) e inventa novas formas de bonecos, técnicas e tecnologias. A tenda do boneco tradicional (empanada) abriu-se criando novos espaços cênicos, boneco e bonequeiro encontram-se um ao lado do outro, a poética do espaço mudou, a relação entre o espaço, o boneco e o bonequeiro adquiriu novas funções

⁶⁷ O conceito de sombrista, por Alexandre Fávero está no endereço:
<http://dramasombra.blogspot.com/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html>

⁶⁸ Diretora de Teatro e Mestre em Teatro pela Academia de Teatro, Cinema e música da Charles University de Praga, República Tcheca.

dramáticas; o teatro de bonecos cruzou fronteiras atraindo artistas vindos das artes visuais, dança, da música, do vídeo e do cinema; a exploração da matéria do seu potencial desenvolveu novas estéticas e o processo de criação obteve uma nova apreciação. Assim, Niculesku afirma: “as novas abordagens do teatro de animação exigiram novas habilidades” (2015, p. 21).

A preparação física, corporal e mental para a atriz-animadora é indispensável, não só para fortalecer os músculos, como para despertar na atriz a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, dos seus gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energias. No teatro de animação temos alguns estudiosos que nos trazem princípios importantes inerentes ao trabalho do ator-animador.

Entre eles, Valmor Beltrame (2008, p. 28) que, ao referir-se ao teatro de bonecos/objetos em suas diferentes modalidades, sintetiza esses princípios da seguinte forma: a *economia de meios*, princípio que trabalha com o mínimo de recursos para realizar determinada ação; o *olhar, como indicador da ação*, indica ao espectador o que deve ser observado; o *foco* é a definição do centro das atenções de cada ação, é um dos principais meios de comunicação entre os personagens, e isso se dá entre eles mesmos e a plateia; *partitura de gestos e ações* é a escritura cênica definindo a sequência de movimentos, ações, gestos de cada personagem no espaço, em cada uma das cenas do espetáculo; *subtexto*, que é a criação subjetiva do ator-animador pautada nas intenções de cada personagem; o *eixo do boneco e sua manutenção* consiste em respeitar a estrutura corporal e sua coerência com a coluna vertebral do ser humano, ou obedecer à postura animal quando a personagem é dessa origem; *definir e manter o nível* é um princípio que colabora para dar credibilidade à personagem, importante para a manipulação do boneco e define tamanho, a altura do boneco e sua movimentação na cena; *ponto fixo* consiste em manter o eixo e o nível do boneco, desafiando o ator-animador a executar outras ações na cena, sem modificar o comportamento do boneco manipulado; *movimento é frase* implica em dissecar os movimentos, dando a “pontuação” adequada a eles, cuidando da finalização de cada gesto e ação; *a respiração do boneco*, é necessário encontrar o movimento justo para dar a ideia de que o boneco respira, dando a veracidade a essa respiração parecendo um boneco vivo, tornando a atuação convincente; *neutralidade* concebida como predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, torna-se “invisível” em cena, atenua sua presença para valorizar a do boneco; *dissociação* consiste na capacidade do bonequeiro manter a postura de um personagem manipulado pela mão direita sem perder características de outro personagem que

se encontra na mão esquerda; e por fim, a *concentração*, que é uma ferramenta imprescindível para a qualidade da atuação do ator-animador⁶⁹.

Meschke já se questionava, em 1985, sobre os dotes naturais do ator-bonequeiro e, em suas considerações, a destreza é uma qualidade essencial (1985, p. 38). Ele considera que, em algumas pessoas, esta sensibilidade e este talento são inatos.

Beltrame destaca:

O ator-animador é antes de tudo, um profissional de teatro, um intérprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral. [...] A animação do objeto, incumbência principal do ator-animador exige domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator. Ao mesmo tempo, é preciso salientar que, se o ator-animador se confina nas especialidades desta linguagem, dissociando-se do trabalho do ator, tem uma atuação incompleta e inadequada. Ou seja, o ator-animador não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator. (2005, p. 38).

Alessandro Ferrara⁷⁰ afirma que o ator no teatro de sombras necessita se acostumar com o material, acostumar-se ao tempo e ao ritmo, “tem que ter uma preparação de base teatral [...] não se pode fazer sombra se não se é ator primeiramente”⁷¹ (apud OLIVEIRA, 2012, p. 60). Considero que todos os conhecimentos práticos, com vivências e treinamentos corporais da atriz são fundamentais para o teatro de sombras contemporâneo, no qual unem-se técnicas e linguagens construídas com base nas possibilidades expressivas da sombra, estabelecendo relações com os princípios teatrais.

Nicolas Gousseff⁷² destaca que todas as disciplinas corporais poderiam ser fonte de inspiração para os treinamentos do ator-animador, pois o “nosso corpo nos é comum” (2015, p. 105):

O seu corpo deve adicionar as qualidades do corpo do ator, do mimo, e até do bailarino, inspirar-se no instrumentista, no malabarista – a lista pode ser longa – para, no final, poder anular-se em benefício do boneco. O seu corpo está no segundo plano para mostrar o boneco no primeiro. [...]. Esta qualidade está na base do seu ofício. [...] A sua qualidade primordial é a ampliação da sua consciência proprioceptiva. (GOUSSEFF, 2015, p. 105).

André Gervais propõe uma série de princípios para a formação do ator-animador. Conforme ele “através de exercícios metódicos, que estão para a arte do marionetista como a

⁶⁹ Conceituações mais aprofundadas de cada princípio encontram-se no livro *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*, organizado pelo Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame que está na bibliografia deste trabalho.

⁷⁰ Ator-sombrista do Teatro Gioco Vita.

⁷¹ Entrevista concedida à autora em 2010 que está na íntegra em Oliveira (2012, p. 57).

⁷² Diretor teatral, pedagogo e ator-marionetista formado pela *École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette* – ESNAM. Fundador e diretor artístico da *Cie. Théâtre qui*, em Paris.

gramática está para o poeta” (apud COSTA, 2008, p. 17-18), busca-se chegar a um estado em que o ator entre numa comunhão com o objeto, e no qual pensar e agir sejam concomitantes, promovendo a fluência necessária à manipulação do boneco. Segundo Felisberto Costa (2008, p. 18) na gramática de Gervais, a manipulação é um componente da interpretação com o objeto, e, conforme o próprio Gervais observa, “há um trabalho anterior à interpretação que é tão necessário ao manipulador como o é também ao pianista” (GERVAIS apud COSTA, 2008, p. 18). Um fato interessante é que assim como fez Jacques Lecoq, que propusera uma máscara pedagógica de base, no trabalho para o treinamento do ator, Gervais esboçou um boneco que servisse aos exercícios de interpretação ao manipulador. No teatro de sombras, temos as silhuetas/bonecos/objetos/corpo, as fontes de luz, os suportes de projeção, e o mais importante, a sombra que está sendo projetada, todos servem de ferramentas para os exercícios de interpretação da atriz-sombrista.

Felisberto Costa (2008, p. 22), em sua prática pedagógica na Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), propõe uma abordagem que experimente o teatro de animação como uma linguagem específica, mas também como instrumento de reflexão para o fazer teatral. Propõe “exercícios em que está em jogo (e no jogo) uma série de princípios (teórico-práticos) para a atuação com o objeto, como, por exemplo: a energia (manutenção do estado proposto); a respiração (comunhão profunda com o objeto); o olhar (como ação); o ritmo (dança interior) e a voz (ouvir é ver aquilo que se diz)” (COSTA, 2008, p. 22).

Tito Lorefice (2015, p. 76) afirma:

Não pode existir uma transferência sensorial profunda, uma animação no complexo e profundo sentido da palavra *animare*, sem que saibamos perfeitamente como manipular a matéria. Exercitar as faculdades e treiná-las é fundamental para que se coloquem a serviço da criação e da exibição, e não se transformem numa trava que conspira contra a expressão. Bem sabemos que a técnica deve estar a serviço da arte e que a arte não deve ser diminuída por falta de treinamento do intérprete.

Mas esta capacidade técnica é condição necessária, não suficiente. Vemos com frequência bonequeiros virtuosos que parecem convidar o público a ser testemunha de suas habilidades. O que observamos ali são atores com um boneco em suas mãos, talvez muito bem manipulado. Todavia, seu virtuosismo não basta para transmitir emoção, para comover, para alcançar qualidade dramática.

O bonequeiro é um artista que cria uma poética do espaço. O boneco não é mais que uma metáfora corpórea materializada numa forma animada através do tempo e do movimento no espaço ou marco que o contém. (LOREFICE, 2015, p. 76).

A manipulação da matéria, como profere Lorefice, também é autêntica para o teatro de sombras. O ator conseguirá transmitir intenções e emoções na interpretação se tiver a técnica automatizada, isto é, se atingir um estágio autônomo para com a técnica. O ator no teatro de sombras ou ator-sombrista deve ser capaz de, ao imaginar a recepção da imagem pelo público,

escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada e limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão. Por isso, experiências com o corpo são fundamentais ao ator-animador. Felisberto Costa (2003, p. 53) dividiu-as em corpo-totalidade e corpo-segmento:

Se o homem foi feito à imagem e semelhança do seu criador, diz-se que o mesmo fenômeno ocorre com o boneco em relação ao homem. O boneco é constituído de partes que configuram uma totalidade, tal qual seu criador. [...] O ator-manipulador ao experimentar processos cinestésicos em seu próprio corpo, liberdades e restrições de movimentos, estará compreendendo o universo cinético da sua criatura: o boneco. [...] É necessário ao ator-manipulador conscientizar-se da presença do seu corpo, desta forma, trabalhará melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator enquanto manipulador. (COSTA, 2003, p. 53).

Se, às vezes, a atriz-sombrista parece estar ausente, ela está, na verdade, apenas oculta, porém, a sua energia é passada para todos os elementos do espetáculo. Por isso, é importante o aprendizado para canalizá-la, direcionando-a para a silhueta/objeto ou silhueta/corpo e, dessa, para a sombra. A atriz deve entender que há uma diferença entre o direcionamento de energias para essas duas silhuetas: quando a atriz-sombrista está direcionando-a para a silhueta/objeto ela deverá saber se anular, determinando uma orientação nos significados da sua presença, a fim de que a sombra desta silhueta/objeto se destaque; e quando a atriz-sombrista está direcionando a energia para a silhueta/corpo ela terá que trabalhar a sua presença, mas não simplesmente a do seu corpo e sim a do corpo da sua sombra, que está sendo projetada e que é a personagem principal, nesse caso. Existe uma “dupla presença” da atriz em cena: no espaço da sombra e na imagem virtual da sombra no suporte de projeção. O espaço da sombra é tridimensional e conforme a atriz movimentar-se e atuar, a imagem da sombra finalizada no suporte de projeção também se movimenta e se modifica. É necessária uma percepção dilatada, pelo qual falaremos no próximo capítulo.

Marcello dos Santos, sombrista brasileiro da *Cia Karagoswk*, afirma: “para trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco, o sombrista necessita ser um bonequeiro, transferir vida ao objeto ou recorte; para trabalhar com a sombra da silhueta do próprio corpo, há de se ter o domínio e o controle sobre os movimentos, permitindo que a expressão corporal sirva à dramaturgia. Ambos pedem muita observação” (apêndice, p. 231). Thiago Bresani, outro sombrista brasileiro, da *Cia Lumiato*, atenta que ao trabalhar com o corpo do ator existe a tridimensionalidade, diferente da silhueta/boneco que é bidimensional, e isso nos traz uma maior dificuldade: “as possibilidades da sombra corporal são enormes, infinitas, o que requer uma habilidade de exploração maior com ela” (apêndice, p. 235). Considero que essa tridimensionalidade também está presente na silhueta/boneco pois como já falamos a sombra é

tridimensional, está contida em todo espaço entre o corpo que está na zona iluminada e o suporte de projeção. A bidimensionalidade da silhueta/boneco está somente na forma que ela foi concebida em alguns casos e na imagem da silhueta projetada no suporte de projeção. Já Tuany Fagundes, minha colega da *entreAberta Cia. Teatral*, acredita que as habilidades são as mesmas considerando a questão de percepção espacial no trabalho corporal, pensa que as diferenças são sutis, uma vez que trabalhamos com tudo ao mesmo tempo: “mesmo que só apareçam sombras de figuras/silhuetas ao público, é justamente porque estamos ao mesmo tempo trabalhando para não aparecer o nosso corpo em cena. Sombristas e figuras trabalham sempre com suas sombras, seja para aparecer ou mesmo se fazer invisível” (apêndice, p. 251). De acordo com Montecchi “a energia do ator deve ser igual à relação com o boneco, mas é necessário pensar e relacionar esta energia com a sombra, a energia de presença é diferente de qualquer outra técnica por causa da presença da sombra (que é a personagem principal na cena) ” (apêndice p. 217).

Pensar a energia é primordial para se refletir as necessidades desta atriz. Segundo Barba (1994, p. 84), em seus estudos da antropologia teatral, a palavra grega *enérghēia* quer dizer, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho:

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. [...] O *sats* compromete o corpo inteiro.[...] Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa uma mudança de tonicidade do corpo inteiro. (BARBA, 1994, p. 84).

A atriz-sombrista faz transições para novas posturas, em função dos movimentos e dos deslocamentos espaciais no escuro ao mesmo tempo em que trabalha com seu corpo oculto ou visível ao espectador. Fávero (apud OLIVEIRA, 2011, p. 142) afirma que no teatro de sombras o ator deve estar em “estado de vigília” constante e enfatiza que a posição “base” do ator é primordial para o seu desempenho em cena. Essa base, fundamental para Fávero, é análoga ao que Ferracini (2003, p. 147) conceitua em suas pesquisas sobre o trabalho do ator e que eu considero fundamental na atuação de qualquer atriz: “é uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana”. A descoberta da base de sustentação do corpo possibilita a segurança para posições extracotidianas, e uma liberdade para a coluna vertebral, que assim, poderá soltar-se sobre uma base segura e fixa.

O trabalho de Barba em relação ao treinamento do ator consiste em superar os vícios ligados à corporeidade cotidiana, aos maneirismos e a corporeidade natural. E isso vem ao encontro da necessidade da atriz no teatro de sombras, pois desde o início do trabalho necessita

aprender a trabalhar no escuro e com as tantas outras características presentes nas técnicas do teatro de sombras. A escuridão para os nossos olhos não é tão adaptável como a claridade (OLIVEIRA, 2011, p. 78). Para Barba:

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: *aprender a aprender* [...] é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele. (BARBA, 1994, p. 24).

Ele nos diz ainda que vamos encontrar uma anatomia especial para o ator, isto é “seu corpo extracotidiano”, um “novo corpo”, onde a presença física e mental do ator modela-se diferentemente do cotidiano. O corpo age com outra qualidade de energia. A energia do ator é a força dos músculos e nervos, a mesma existente em qualquer ser vivo, a questão está em como ela é utilizada no contexto específico: no teatro. No dia-a-dia, geralmente há uma reserva de energia, que não são utilizadas no cotidiano e que atores/atrizes utilizarão na cena.

No espetáculo *BRUX*-, por exemplo, o corpo das atrizes deve deslizar entre a cenografia e os elementos cênicos da cidade, confeccionados com caixas de madeira, sem tocá-los ou derrubá-los, ao mesmo tempo em que acionam a fonte de luz para projetar a sombra da silhueta/boneco ou do corpo das atrizes. Para que o corpo tenha essa precisão de deslocamentos num fluxo contínuo o trabalho com equilíbrio precário, oposições e dilatação, princípios da antropologia teatral de Eugenio Barba, são fundamentais. Esses três princípios, neste caso, trabalham *in continuum*. O corpo das atrizes entra em equilíbrio precário a partir das oposições geradas pelos movimentos de braços para a direita acionando a fonte de luz e os movimentos das pernas para a esquerda já se direcionando para outro local do espaço, esforço que provoca a dilatação do corpo.

Ferracini (2003, p. 122) afirma que o ator deve reaprender a andar, a sentar e a simplesmente estar em cena de uma maneira extracotidiana: “o ator deve descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas e vocais, como ir sempre ‘além’. Esse *aprender a aprender*, portanto não pode ser embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos” (FERRACINI, 2003, p. 120). Gousseff (2015, p. 106) relata que “a neurofisiologia situa ‘o aprender’ como estado ideal de funcionamento do nosso cérebro. Aprender como processo que não para de se abrir para uma ampliação sempre maior do seu aprender. Viver também é aprender a viver”.

No teatro de sombras a situação é semelhante, pois essas descobertas dependem da atriz e de suas experimentações com a técnica.

Com a descoberta desse “novo corpo”, a atriz necessita estar atenta às imagens que está projetando com o seu corpo, e muitas vezes precisa olhar para as imagens que fazem a ambientação da cena que estão sendo manipuladas por outra atriz, atrás dela. Com isso, a sua percepção espacial e visual deve ser expandida, para que não hajam “erros”. Barba recorre aos ensinamentos de Zeami Motokiyo⁷³ utilizando-se do aforismo *Mokuzen-shingo*: “o ator deve dilatar seu campo de visão e usar seu coração (*kokoro*) para ver atrás dele. Eles devem, pois, trabalhar em dois níveis opostos: para frente com os olhos, atrás com o coração” (1995, p. 109). Barba diz que esta é uma metáfora para uma verdade física:

Para os atores, ver atrás de si mesmos implica em estarem atentos a algo que está acontecendo atrás de suas costas. Esse “estar de sobreaviso” cria uma tensão na coluna vertebral, um impulso pronto para ser liberado. Ao mesmo tempo, é criada uma oposição o corpo do ator entre ver a frente e estar atento ao que está ocorrendo atrás. A tensão e a oposição comprometem a coluna vertebral, como se estivesse pronta para atuar, para virar. Assim, os atores veem com um segundo par de olhos, isto é, com sua coluna vertebral. Eles estão prontos para representar: para reagir. (BARBA, 1995, p. 109).

Nessa mesma direção pensa Ferracini: “o ator deve descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Através do olhar, o ator pode abrir e fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador” (2003, p. 148).

E esse olhar, para a atriz-sombrista, cria também, a sua relação com a imagem da sombra que ela está projetando.

Os integrantes dos grupos pesquisados neste trabalho – Teatro Gioco Vita, Cia Teatro Lumbra de Animação, Cia Quase Cinema e Cia Lumiatto - acham imprescindível o trabalho de consciência corporal dos atores para trabalhar com teatro de sombras. Todos, de alguma forma, demonstram trabalhar os movimentos *extracotidianos*, o *equilíbrio*, o trabalho com *oposições*, os “*sats*” necessários para a ação, o controle do *ritmo*, a *equivalência* pela qual a tensão do gesto deve ser deslocada para outra parte do corpo ou até de outro corpo, como no caso das silhuetas/personagens, a *fragmentação do corpo*, a *manipulação precisa de energia* que será depositada em cada ação e o *olhar dilatado*, para se ampliar o campo de visão além daquilo que está à frente dos olhos ou daquilo que se usa para realizar a cena⁷⁴.

⁷³ Zeami (1363-1443) foi cantor, compositor, diretor, coreógrafo e o mais importante ator, dramaturgo e teórico do teatro japonês e oriental. Os grandes renovadores do teatro do século XX utilizaram e se inspiraram na sua arte, inclusive lendo os tratados de Zeami para os atores em seus ensaios.

⁷⁴ Um pouco mais sobre este argumento está discorrido no Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas desta autora, intitulado: “A pré-expressividade do ator no Teatro de Sombras”, apresentada em 2012 no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC

A atriz no teatro de sombras está sempre experimentando e descobrindo novas possibilidades, está sempre precisando “*aprender a aprender*” e acrescento “*aprender a desaprender para reaprender*”. É preciso estar aberta às mudanças. Para *desaprender* é preciso deixar para trás o que nos acompanhou durante toda nossa vida. Não se trata de renunciar o que já se aprendeu, mas selecionar o que vale e o que não vale para o que estamos fazendo. É preciso ter a mente aberta a novas experiências, a novos pontos de vista e a novos conhecimentos. Assim poderemos voltar a ser crianças curiosas deixando de lado os prejuízos e a rigidez de se ter um único ponto de vista.

O trabalho com a pré-expressividade para a atriz-sombrista é indispensável, pois é um trabalho de preparação técnica corporal e psicofísica, independentemente de qualquer espetáculo teatral ou linguagem teatral, que tem por objetivo a construção do *corpo cênico*, o qual define a presença cênica da atriz e onde ela se prepara para o processo criativo. A pré-expressividade antecede a expressão, a criação de significados articulados. Diz respeito ao nível básico de organização (celular, nervosa, arterial, etc.), comum a qualquer atriz, que lhe garante uma presença capaz de atrair a atenção do espectador antes mesmo que a atriz queira expressar algo. Trabalhar no nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. A pré-expressividade pode ser o alicerce para a atriz-sombrista, assim como o é para a atriz:

Pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível que o ator produz principalmente, trabalhar todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena. (FERRACINI, 2001, p. 99).

A eficácia do nível pré-expressivo de uma atriz é a medida da sua autonomia como indivíduo e como artista (BARBA, 1993, p. 154). “Existem princípios recorrentes que determinam a vida de atores e bailarinos em diversas culturas e épocas. Não se tratam de receitas, mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual” (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 268). No teatro de sombras, essa presença cênica será percebida por meio do *corpo-sombra* da atriz.

No nível pré-expressivo, a atriz tem também facilidade para acessar o seu nível pré-consciente, que segundo Sternberg (2008, p. 72) é uma informação que inclui memórias armazenadas que não estamos usando em determinado momento, mas que podemos acessar

quando dela necessitamos. Para termos essas informações no pré-consciente é necessário ter passado de alguma forma por ela. E isso nos confirma a importância das *práxis* no trabalho da atriz-sombrista.

Acredito, como atriz-sombrista, que parte da *práxis* no teatro de sombras coincide com a *práxis* do que há em comum entre os métodos da educação somática⁷⁵, muito em voga na atualidade. O(a) professor(a) aborda o movimento do corpo de seus alunos no contexto das aulas e segue alguns princípios: a diminuição de ritmo, a respiração e a autopesquisa.

A diminuição do ritmo: proposição de que o aluno faça os movimentos de forma mais lenta do que habitualmente a fim que possa perceber as estruturas musculoesqueléticas implicadas quando executa o movimento. É o primeiro passo de uma tomada de consciência de como se executar um movimento de maneira justa. No teatro de sombras, os movimentos lentos são necessários, tanto para a tomada de consciência relatada acima como para conseguir ver e olhar para a imagem da sombra projetada de forma mais precisa, que não escape nenhum movimento, pois o movimento da imagem da sombra geralmente é mais lépido que o movimento do corpo da atriz. Em minhas práticas com teatro de sombras principalmente a partir do processo de criação do espetáculo *BRUX-*, a palavra que mais me acompanha nos momentos de criação e ensaios é *devagar*. Palavra mestra utilizada pelo diretor Alexandre Fávero. Esta palavra vai além do significado “sem pressa” ou “lentamente”, usamo-la no sentido de forma progressiva, aos poucos. Assim as imagens da sombra projetada interessantes para contar uma história, não se tornam fugazes.

A respiração como suporte do movimento: o ritmo respiratório não é ditado para a execução do movimento, cada participante usa seu próprio ritmo respiratório como suporte do movimento. A atriz-sombrista concebe os ritmos respiratórios corporais de acordo com as necessidades. No teatro de sombras contemporâneo, esse ritmo irá interferir nos movimentos e nas ações desempenhadas na cena. Se o ritmo respiratório estiver acelerado, é provável que irá afetar a forma de atuação com a fonte de luz, por exemplo, que está sendo manipulada pela atriz. A respiração é um processo fisiológico que está diretamente relacionada com a precisão do movimento.

A autopesquisa do movimento: as comandas não dirigem o participante à mera execução de uma sequência de movimentos, nem a um aperfeiçoamento dessa sequência, trata-se de

⁷⁵ “A Educação Somática é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de transformação de desequilíbrios mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa” (BONSANELLO, 2011, p. 306). Algumas técnicas que fazem parte da educação somática são: Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, Continuum, Body Mind Centering, Cadeias Musculares e Articulares G.D.S., Somarritmo e certas linhas do método Pilates.

incitá-lo a explorar, através do movimento, conexões entre partes do corpo aparentemente desconexas. O treinamento como *práxis*, cada uma terá que experimentar e buscar caminhos para as descobertas de cada movimento com os fundamentos técnicos do teatro de sombras. O falar, dar comandas de como fazer pode não ser a forma com que a outra vai apreender os fundamentos. O tempo de apreensão e o ritmo são individuais.

Considero que essas são algumas premissas importantes e formas de experimentar, entender as próprias capacidades e se perceber nos processos de criação com os fundamentos e elementos do teatro de sombras.

O êxito para essas assimilações está na experiência. Mas não simplesmente a experiência vivida, e sim aquela experiência viva, impressa pelos acontecimentos, no “aqui e agora”. Jorge Larrosa Bondía⁷⁶ define experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2002, p. 21). Ele argumenta que a cada dia se passam muitas coisas, porém, concomitantemente, quase nada nos acontece. Declara que a experiência é cada vez mais rara apesar de se passarem muitas coisas a cada dia. As razões para essa afirmação, segundo ele, são quatro: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho.

Segundo o autor, a informação é quase uma antiexperiência, ela não faz outra coisa senão cancelar nossas possibilidades de experiência. É necessário separar a experiência da informação, e o saber da experiência do “saber coisas”: “o sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação [...]; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de ‘sabedoria’, mas no sentido de ‘estar informado’), o que consegue é que nada lhe aconteça” (BONDÍA, 2002, p.22). Considera que a aprendizagem não demanda em obtenção e processamento de informação. O excesso de opinião, segundo Bondía, também anula nossa experiência, pois quando acabamos de ter uma informação, imediatamente somos cobrados a expressar uma opinião mesmo não a tendo e isso faz com que a experiência não aconteça. A falta de tempo condiz com “a velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno e que impedem a conexão significativa entre acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p. 23), tudo se passa de forma excessivamente rápida e isso implica em um estímulo fugaz e instantâneo ser imediatamente substituído por outro de mesma qualidade, a obsessão pela novidade, impede a conexão significativa entre os acontecimentos, assim como impede a memória, pois a rapidez com que

⁷⁶ Doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde atualmente é professor titular de filosofia da educação.

se vivem os momentos apaga qualquer vestígio, “a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência”(BONDÍA, 2002, p.23). E quanto ao excesso de trabalho, ele atenta que às vezes há uma confusão entre experiência com trabalho, nem todo trabalho propicia experiência como por exemplo, o trabalho no qual os seres operam como autômatos, sem consciência dos momentos vividos ali.

Para haver experiência, Bondía explica que:

[...] requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).

São essas características nas quais “o sujeito da experiência” é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos, configura-se como um território de passagem, uma superfície sensível afetada e impressa pelos acontecimentos que deixam ali inscritos suas marcas, seus vestígios, sua memória. O sujeito da experiência se define “por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002, p. 24). No caso desta pesquisa “o sujeito da experiência” é a atriz-sombrista, a participante das oficinas e cursos de teatro de sombras, a professora, todas deverão estar imersas nessas qualidades citadas acima.

Esse entendimento, pode ser engajado na conceituação de atuação de Ferracini no qual diz que atuar funciona como disparador de processos: “atuar é disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (FERRACINI, 2013, p. 71). É um processo de fluxo de repetição referencial cuja diferença gera qualidades mais potentes:

O atuador atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *continuum* fluxo espiralado. Mesmo considerando que o ator interprete e ou represente, que o dançarino dance e que o performador performem todos atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. (FERRACINI, 2013, p. 70).

Existe uma força que opera no sentido de colocar o corpo em fluxo e em recriação contínua que se chama organicidade, que é gerada na relação estabelecida no espaço “entre” o conjunto de elementos da encenação. Justamente aí que a atriz-sombrista atua entre a fonte de

luz e o suporte de projeção, entre a zona escura e a zona iluminada, entre o suporte de projeção e o público.

3 PERCEPÇÕES E ALUMBRAMENTOS

“Meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo”. (MERLEAU-PONTY, 2009, p.19).

Para chegar à expressão *corpo-sombra*, é importante pensar o corpo primeiramente. Pensar o corpo é pensar nossa experiência com o mundo e suas relações de intercorporeidades. Pensar como se constrói a subjetividade – cérebro, corpo e mente indissociáveis. O neurocientista Antônio Damásio⁷⁷ (2003, p. 213) afirma que o corpo e o cérebro formam um organismo integrado e assim interagem completa e mutuamente por meio de projeções químicas e neurais. Isso quer dizer que sinais que vão do corpo para o cérebro e vice-versa compõem unidos as relações próprias da percepção. Para Damásio “a percepção é tanto atuar sobre o meio ambiente como dele receber sinais” (1996, p. 256), isto quer dizer que o corpo não é algo acabado, pronto. Ele está suscetível a mudanças de estados nos momentos em que ocorre uma ação. Está sempre em processo, organizando, desorganizando e reorganizando seu universo simbólico na ação.

Damásio (2003, p. 213) explica teoricamente que a atividade cerebral está dirigida primeiramente a ajudar na regulação dos processos vitais do organismo, coordenando tanto operações internas do corpo propriamente dito, como as interações entre o organismo em seu conjunto e os aspectos físicos e sociais do ambiente; em organismos completos como o nosso as operações reguladoras do cérebro dependem da criação e manipulação de imagens mentais (ideias e pensamentos) no processo que se denomina *mente*; a capacidade de perceber objetos e acontecimentos externos ao organismo ou internos a ele, requer imagens. As imagens relacionadas com o exterior podem ser visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas. Tanto a execução de respostas automáticas ou deliberadas e a antecipação e a planificação de respostas futuras requerem imagens.

Em suas teorias, Damásio (2003, p. 214) profere que a interface crítica entre as atividades do corpo propriamente dito e os padrões mentais que denomina imagens consiste em regiões cerebrais específicas que empregam circuitos de neurônios para construir padrões neurais contínuos e dinâmicos que correspondem às diferentes atividades do corpo e que

⁷⁷ Médico neurologista, neurocientista português, professor de neurociência na Universidade do Sul da Califórnia.

efetivamente cartografam ditas atividades à medida que ocorrem. E esta cartografia não é necessariamente passiva, pois as estruturas nas quais os mapas são formados têm a sua própria voz sobre a cartografia e são influenciadas por outras estruturas cerebrais. O autor reafirma: “já que a mente surge num cérebro que é integral para o organismo, a mente é parte desse aparato bem entrelaçado. E, em outras palavras, corpo, cérebro e mente são manifestações de um único organismo” (DAMASIO, 2003, p. 214). Sendo um único organismo ele trabalha interligado e imbricado em suas funções, é um sistema integrado. Sendo um sistema integrado, quaisquer modificações das partes podem alterar outras partes e o todo.

De acordo com a fenomenologia de Merleau-Ponty, eu caminho no mundo segundo meu próprio projeto referindo-me a uma realidade intencionada, atribuindo significados e me envolvendo profundamente, e essa interação é meu projeto de existência:

O mundo fenomenológico é não o do ser puro, mas o sentido que transcende à intersecção de minhas experiências e a intersecção de minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras, ele é, pois, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que fazem sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18).

Trata-se aí, de como esses elementos fazem quiasma entre si, relacionam-se e, entrelaçados, produzem modos de ser e de dar sentidos, constituindo a consciência, peculiaridade do indivíduo voltado ao mundo (MERLEAU-PONTY, 1999).

Maria Betânia Silveira (2014, p. 44), em sua tese relata alguns conceitos de Phillip B. Zarrili “como o de corpo superfície, ou corpo exteroceptivo, que diz respeito àquele dos cinco sentidos que nos abrem para o mundo, e o do corpo recessivo ou proprioceptivo, o dos músculos, tendões, posição e equilíbrio”. Este mesmo autor, segundo Silveira, uniu-se ao conceito desenvolvido por Drew Leder⁷⁸ de corpo ausente “e explica que quando estamos atentos à percepção do mundo deixamos de perceber a nós mesmos enquanto corpo, ao vermos algo quase nunca pensamos em nosso olho, por exemplo”.

Na área cognitiva, segundo Sandra Meyer Nunes (2009, p. 107) uma das questões mais debatidas é relativa ao entendimento de como algo que estava fora do corpo, passa a pertencer ao organismo. Segundo ela, as operações entre o dentro e o fora têm particularidades, pois cada vez que o corpo percebe algo de si mesmo ou do ambiente, consciente ou inconscientemente, ele se reorganiza. Nunes afirma que possuímos inúmeros processos de auto-organização, como os de “auto-afecção” que mudam constantemente nossa própria estrutura em relação ao meio

⁷⁸ Drew Leder é professor de filosofia oriental e ocidental no Colégio Loyola, em Maryland, Baltimore, EUA.

interno e externo (2009, p.109). A afecção é tratada por Espinosa e relatada por Deleuze (1978): “é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre o outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos é chamada de afecção”. Nesse sentido, Nunes (2009, p.109) conclui que o corpo se modifica na relação com outros corpos, uma vez afetado não será mais o mesmo, carregará a marca do contágio ocorrido.

Relacionando esse conceito da afecção com a atuação da atriz-sombrista, quando ela projeta a imagem da sombra e a fisicaliza no suporte de projeção, a atriz-sombrista age sobre a sombra e a sombra recolhe o traço, as características do corpo são mostradas pela imagem da sombra, o perfil mostrará um traço modificado. Este acontecimento é uma afecção. É o corpo afetando e sendo afetado. Acontecendo a afecção, os corpos sofrem alterações, as potências aumentam e diminuem. Tendo essa consciência, a atriz-sombrista trabalhará seus movimentos imbricados ao da sombra, afetando e sendo afetada pela sombra no espaço tridimensional em que está inserida.

No teatro de sombras, como temos muitos elementos para trabalhar em cena, acontecem essas afecções a cada nova *práxis*, a cada ensaio, a cada apresentação. As percepções se dilatam, aumentam e atingimos as micropercepções. Possuímos percepções macroscópicas que são as musculares e de movimento e com a *práxis* geramos sensações e afetos microscópicos. Ferracini quando fala de atuação, acentua:

É justamente nesse espaço entre a percepção macroscópica e a sensação/afeto microscópico que a atuação se territorializa. A atuação ativa e faz dobrar, desdobrar e redobrar o espaço-tempo macroscópico, gerando um universo infinito de pequenas percepções ou, ainda, de micropercepções carregadas de sensações que afetam o próprio espaço-tempo recriado. A atuação opera nesse processo jorrando micropercepções, microafetações, sensações virtuais com, entre e sobre as macropercepções e macroafetações atuais e perceptivas do corpo e da cena. (FERRACINI, 2013, p. 73).

Essas percepções e afetações, do macro ao micro vão aumentando à medida em que este corpo atua. E aí entra o *corpo-sombra*. É com ele que a atriz-sombrista terá a capacidade de discernir o que deve ou não fazer em cena e como deixará o seu corpo ser afetado pelos outros corpos existentes na encenação e como vai procurar afetar os corpos que estão sendo produzidos em conjunto com a imagem da sombra projetada.

3.1 O CORPO-SOMBRA

A expressão *corpo-sombra* foi utilizada por mim, numa primeira hipótese para designar o prolongamento (invisível) da ação do corpo da atriz para a projeção da imagem da sombra. Porém vimos que a sombra é tridimensional e, portanto, esse prolongamento invisível não é o

corpo-sombra, é na verdade, a própria sombra que se torna visível à atriz e ao espectador quando é barrada no suporte de projeção, criando uma imagem bidimensional na sua superfície. Com as vivências e práticas, trabalhando com a *práxis* e a *poiésis* nos espetáculos já mencionados, essa hipótese inicial foi verificada e modificou-se quase que radicalmente, pois entendi o *corpo-sombra* não como essa parte do espaço, e sim como *o estado de atenção multifocal da atriz na sua corporeidade e no mundo percebido produzindo autonomia e dançabilidade no espaço-tempo de atuação no teatro de sombras*. Portanto, a atriz-sombrista deve **estar em *corpo-sombra*** para atuar. Mas como se adquire este estado para a atuação? O que é estado de atenção? Corporeidade? Autonomia? Dançabilidade? E que espaço-tempo de atuação é esse?

Iniciemos por entender esse estado de atenção. Robert Sternberg certifica que a atenção “é o meio pelo qual processamos ativamente uma quantidade limitada de informação a partir da enorme quantidade disponível através de nossos sentidos, nossas memórias armazenadas e de nossos outros processos cognitivos” (2008, p. 71). A atenção tem processos conscientes e inconscientes. Sempre temos uma riqueza de informações sensoriais, mas damos atenção apenas a uma quantidade limitada da informação sensorial que está disponível em um dado momento. Temos a possibilidade de usarmos nossos recursos mentais limitados de forma sensata, segundo o autor: “ao diminuir a atenção sobre muitos estímulos exteriores (sensações) e interiores (pensamentos e memórias), podemos focar nos estímulos que nos interessam” (STERNBERG, 2008, p.72). E este foco dirigido aumenta a possibilidade de que respondamos rapidamente e precisamente aos estímulos que precisamos. A neurociência da atenção tem uma literatura em constante crescimento e Sternberg relata que M. Posner⁷⁹ identificou dois sistemas de atenção: o sistema de atenção anterior no lobo frontal e um sistema de atenção posterior no lobo parietal (2008, p.109). O primeiro é ativado cada vez mais durante tarefas que requerem consciência, envolvido na “atenção para a ação”, o segundo é ativado durante tarefas envolvendo atenção visual-espacial. “A atenção também envolve a atividade neural nas áreas visuais, auditivas, motoras e de associação relevantes do córtex envolvido em determinadas tarefas visuais, auditivas, motoras ou de ordem superior” (STERNBERG, 2008, p. 109).

No teatro de sombras, o estado de atenção da atriz-sombrista é multifocal e é acionado por meio das diversas percepções corporais, principalmente a visual, a somatossensitiva, a proprioceptiva e a cinestésica. No espetáculo BRUX-, ao mesmo tempo em que a atriz-sombrista manipula uma fonte de luz criando um espaço-sombra para sua colega atuar com a

⁷⁹ Psicólogo estadunidense que pesquisa sobretudo o campo da atenção. Professor da Universidade de Oregon, Eugene (EUA).

sombra de uma silhueta/figura/boneco, ela organiza seu corpo deslizando para o lado contrário para alcançar outra silhueta/figura/boneco na sequência da cena, nesta ação conjunta, ela está com os sentidos dilatados para todas as obstáculos ao seu redor, além de ter que atuar com a fonte de luz. Como a maioria das cenas acontecem na frente do suporte de projeção, com a atuação e manipulação visíveis ao público, além da atenção com os elementos de cena, com o seu corpo, a atriz ainda precisa manter uma postura donde deverá causar a ilusão de que tudo está sendo tranquilo. Ou ainda, enquanto uma das atrizes atua com a silhueta/figura/boneco na frente do público, a outra, no escuro, organiza o próximo cenário que será utilizado para outra cena conjunta que tem a interação das imagens das sombras corporais e silhuetas/figuras/bonecos. Mas como trabalhar com a atenção multifocal?

Para isso é importante que o corpo da atriz, passe pela habituação e desabituação. A habituação, segundo Sternberg (2008, p. 80) está relacionada a acostumar-nos com um estímulo, de forma que, aos poucos, passemos a prestar cada vez menos atenção a ele. A contraparte da habituação é a desabituação, na qual a mudança de um estímulo conhecido leva-nos a começar a notá-lo novamente. A habituação dá suporte ao nosso sistema de atenção. O sistema de atenção consciente, no qual precisamos ter embasamento para o trabalho com *corpo-sombra*, tem três funções principais: detecção de sinais, quando identificamos o surgimento de um estímulo específico; a atenção seletiva, em que escolhemos prestar atenção em alguns estímulos e ignorar outros e a atenção dividida, na qual alocamos prudentemente nossos recursos de atenção disponíveis para coordenar nosso desempenho em mais de uma tarefa de cada vez.

No teatro de sombras, como estamos no escuro, a todo momento acionamos a atenção para a detecção de sinais, os estímulos a todo momento estão presentes e precisamos estar com essa função a florada principalmente para que consigamos detectar erros durante o espetáculo e conseguir corrigi-los a tempo. Numa das apresentações do BRUX-, segundos antes de começarmos o espetáculo, um dos espectadores ao procurar lugar para sentar, tocou com seu pé numa das fontes luminosas que estava estrategicamente no lugar para dar início do espetáculo e a moveu. Ao mover a fonte luminosa, fez um pequeno barulho característico do arame que o dá suporte no chão. Naquele mesmo instante, minha percepção auditiva foi acionada. Percebi o deslocamento da fonte luminosa por meio da frequência do som, que já estava habituada a escutar. Chegando no momento de manusear a fonte luminosa que foi movida, a atenção foi dividida para conseguir detectar onde ela se encontrava. Enquanto eu desligava a outra fonte luminosa, com a outra mão e com a visão, eu procurava simultaneamente onde estava a fonte de luz que tinha sido movida.

E o que é a corporeidade da atriz? Utilizo o conceito de corporeidade do filósofo Michel Bernard que propõe que toda corporeidade pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do nosso sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir (BERNARD, 2001, p. 17-24). Essa corporeidade é mutável, e transforma-se a cada nova vivência sem abandonar as anteriores; todo contexto ao que passamos, as culturas, os hábitos, os costumes, vão influenciá-la, em sua maneira de ser no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999). Sobre o conceito *corpo-sombra*, ainda digo que, além da sua corporeidade, a atriz-sombrista deve estar atenta também “no mundo percebido” porque deve observar e perceber ao seu redor a tridimensionalidade em que está atuando. Isso irá modificar a sua atuação. Caso não esteja atenta ao que está fora da sua corporeidade, as imagens da sombra poderão ser diferentes e não atingirem a meta proposta na atuação, além de, se acontecer qualquer ação diferente, ao acaso, poderia causar um verdadeiro “caos” e até a impossibilidade de continuar o espetáculo.

Essa corporeidade adquirida através da vivência e treinamento de *práxis e poiésis* no teatro de sombras produz uma autonomia e uma dançabilidade no corpo da atriz-sombrista. Num fluxo contínuo o corpo desliza entre os deslocamentos e ações necessárias durante a atuação. É um fluxo dinâmico e consciente. E para colocar esse corpo em fluxo contínuo, existe uma força que opera que se chama organicidade, já comentada acima, quando falamos de atuação.

A atriz-sombrista age para criar afetos num espaço-tempo constantemente reelaborado, pois trabalhamos no teatro, e teatro é “aqui e agora”. Sendo assim, cada apresentação é única e apesar de ser ensaiada ela estará em constante reelaboração. E nisto a atriz-sombrista deve estar atenta também ao que acontece “ao acaso”, “aleatoriamente”, “sem intenção prévia”, principalmente quando está em processo de criação, no trabalho de *poiésis*, pois desse “ao acaso” podem surgir novas percepções. Não podemos nos encerrar nas certezas e sim estarmos abertos ao que nos acontece fora da habituação.

Estar em *corpo-sombra* é estar no espaço-tempo da atuação. O teatro é uma arte que se desenvolve no espaço e no tempo, ao contrário daquelas que são espaciais, mas são imóveis como a pintura, a escultura e a arquitetura. Quem possibilita o movimento no espaço é a atriz-sombrista. Seu corpo acaba tendo uma plasticidade que o coloca em relação direta com todos os elementos do teatro de sombras naquele tempo de atuação, do “aqui e agora” que necessita também de um ritmo determinado pelo que se quer contar e pelo tempo da imagem da sombra ou da silhueta/figura/boneco que se está atuando.

Para se chegar ao *corpo-sombra* é necessário um trabalho em vários níveis de percepção na *práxis* e na *poiésis*. Como já comentei num outro momento, a atriz com percepção espaço-temporal e boa consciência corporal saberá definir as distâncias necessárias para trabalhar com a imagem da sombra projetada e poderá ter liberdade para criar. Ela deverá “ser na ação”, isto é, ação e impulso acontecerem no mesmo instante, assim como Grotowski propunha. Colocar ativamente o *corpo-sombra* em estado de consciência.

Para refletir sobre a relação da atriz com o *corpo-sombra* é preciso entender um pouco mais o que seria tal consciência. A consciência segundo Sternberg inclui “o sentimento de percepção consciente e o conteúdo da consciência parte do qual pode estar sob o foco da atenção” (2008, p. 72). Ele ainda diz que consciência e atenção formam dois conjuntos sobrepostos.

O filósofo português José Gil em seu artigo *Abrir o Corpo* repensa alguns fundamentos ontológicos da dança e nos diz que a consciência está sempre em imbricação com o corpo:

É preciso definir a consciência do corpo não à maneira da fenomenologia (mesmo de uma fenomenologia do corpo como a de Merleau-Ponty), não como o que visa o sentido do objeto na percepção, por exemplo, mas como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo.

A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é própria da natureza da consciência: a sua descrição clássica como “tomada de consciência” do objeto diferenciando-o do sujeito implica, curiosamente, essa mesma impregnação. Não haveria tomada de consciência se esta não desposasse, de uma maneira ou de outra, o objeto em questão. Ora “desposar” vale como metáfora que recobre processos precisos de cognição e contágio, entre os quais a captação das formas e das forças que animam o objeto. (GIL, 2004, p. 14).

Gil explica que para a consciência captar as características do objeto deve fazê-las suas. Ocorre uma impregnação da consciência pelo corpo e pelas forças do objeto: “o corpo inicia um devir-objeto significa, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objeto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços para o objeto, e reciprocamente, que certas propriedades do objeto se transmitam ao corpo” (2004, p. 15). Desse modo, é preciso aprender a tornar-se o objeto em questão:

Numa imagem simples e simplificadora diríamos que num estado de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: é no mesmo processo de atualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento que ocorre a imbricação da consciência pelo corpo. (GIL, 2004, p. 16).

Enfim, “não há consciência sem consciência do corpo. Não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos de consciência” (GIL, 2004, p. 17).

E quanto à percepção espacial, M. D. Vernon, psicólogo e autor do livro *Percepção e Experiência* (1974), expõe que:

O adulto percebe o ambiente como um todo espacial contínuo, do próximo ao distante, e esse todo inclui as partes do lado e de trás não imediatamente visíveis, bem como as partes vistas no momento. No entanto, há *muita diversidade de informação* nos esquemas em que se baseia a percepção do esquema espacial total e na reação a este. Muitos processos diferentes podem atuar na percepção e avaliação de seus vários aspectos. As imagens diferentes dos dois olhos participam da percepção e da localização e da solidez tridimensional dos objetos próximos, juntamente com as sombras nos seus lados e as sombras que projetam. As contínuas mudanças de perspectiva em tamanho, brilho e textura da superfície – que Gibson (1950a) denominou de “gradientes” – são os principais aspectos que contribuem para a percepção do “chão” em que os objetos estão localizados: no entanto, também permitem que se faça a localização de tais objetos e, por isso, permitem julgamentos quanto à distância. (VERNON, 1974, p. 136).

A atriz pode escolher aspectos do ambiente (do espaço cênico) que lhe darão informações claras e precisas para seus deslocamentos na atuação da sombra projetada. A atriz-sombrista deve ser capaz de, imaginando a recepção da imagem/sombra pelo público, escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada, limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão. Por isso, experiências com o corpo são primordiais à atriz-sombrista, que deve conhecer o espaço do corpo com todas as variáveis citadas acima, pois no teatro de sombras há um prolongamento (invisível) de suas ações através do qual o espectador poderá fruir a obra.

É importante salientar que no teatro de sombras a atriz-sombrista é também espectadora, porque é fundamental que ela observe as sombras que se projetam no anteparo escolhido para dar *anima* a elas. Isso torna o teatro de sombras particularmente complexo, pois “o ator é sujeito e objeto do seu ato de criação” (BELTRAME, 2005, p. 52). Beltrame analisa que o ator-animador no teatro de sombras precisa prolongar ainda mais seu fluxo de energia para transmiti-lo à sombra, para se tornar a sombra:

Na atuação o olhar do intérprete deve controlar a imagem projetada na tela, a sombra; e o movimento da silhueta nem sempre condiz com o movimento da sombra/imagem. [...] O ator-animador representa a personagem (está nele), seleciona ações e movimentos para o objeto que anima (fora dele) e projeta ao público as imagens das ações e movimentos da personagem que estão fora do objeto. Ou seja, o que o ator animador mostra não só está fora dele como também está fora do objeto que manipula. A personagem é a sombra do objeto. (BELTRAME, 2005, p. 54).

E ainda, o personagem pode ser a sombra do corpo da atriz ou parte dele. Além de ter a consciência do corpo se movimentando, a atriz precisa ter a percepção de como a projeção de

sua sombra se movimenta para atuar com ela de acordo com o posicionamento da fonte de luz, que pode estar fixa ou em movimento. O *corpo-sombra* é o estado consciente criativo da atriz em cena, pelo qual atua mesmo com seu corpo oculto para o público, manipulando silhuetas fora da zona iluminada para projeção da sombra. Vejamos agora a melhor forma de se trabalhar com essa sombra. O que é necessário?

Para entender o que é o *corpo-sombra* recorro-me novamente ao filósofo José Gil que em seu livro *Movimento Total* fala de *espaço do corpo*, o *espaço paradoxal*: “diferente do espaço objetivo, não está separado dele (do corpo). Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo do espaço objetivo” (GIL, 2009, p. 47). Assim como o bailarino que segrega, cria o espaço com o seu movimento, e não somente se desloca no espaço, o ator no teatro de sombras também transforma o espaço da cena fazendo-se o *corpo-sombra* um só. Como atingi-lo?

Gil (2009, p. 49) atribui duas funções ao espaço do corpo: “aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com menor viscosidade possível e tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino”.

Um dos espaços do corpo que a atriz trabalha no teatro de sombras é o espaço prolongado até a projeção da imagem da sombra, até o espaço escuro (massa cinzenta, imagem da sombra) ou colorido, formado no suporte. Esse espaço é como se fosse um invólucro que suporta o movimento da atriz para criação da imagem da sombra.

Rudolf von Laban⁸⁰ em suas pesquisas sobre o corpo, concebeu esse espaço do corpo, que denominou Kinesfera, em forma de icosaedro e Gil (2009, p. 48) orienta que existem outros autores⁸¹ que concebem o espaço em forma de ovo ou de esfera. No teatro de sombras esse espaço do corpo (de criação) para a atriz é o espaço entre os pontos cegos, isto é, o que está dentro do espaço dos raios luminosos. Porém, deve-se levar em consideração que: “o espaço do corpo resulta numa espécie de secreção ou reversão [cujo processo teremos que precisar] do espaço interior do corpo em direção ao exterior” (GIL, 2009, p. 49). Portanto, tudo o que está ao redor do corpo da atriz é espaço exterior, mesmo que fora dos raios luminosos, porém para afetar o espectador e estar atuando por meio da sombra, a atriz precisa dar uma atenção especial

⁸⁰ Coreografo húngaro, autor de várias obras, renovador na dança e de seu enfoque teatral.

⁸¹ Dois exemplos de autores são Oskar Schlemmer e Wassaly Kandinsky que foram fundamentais no processo de pensar o corpo e a visualidade de seu movimento no espaço. Através de elementos geométricos estudaram o corpo em desenhos e figurinos que foram aplicados em montagens completas como o Ballet Triádico. O corpo, seu perfil e sua volumetria foram reformulados para evidenciar os trajetos e prolongamentos dos movimentos e sua espacialidade. As formas fundamentais para Schlemmer por exemplo eram: esfera, cubo e pirâmide. In: <http://barbaracastro.com.br/2012/09/corpo-e-espaço-geometria-em-schlemmer-e-kandinsky/>. Acessado em: 11/11/2017.

para o espaço que se insere nos raios luminosos, a sombra, que se torna visível quando encontra o suporte de projeção utilizado para a sua fisicalidade.

O trabalho de uma atriz no teatro de sombras possui muitas características similares ao trabalho de um bailarino. Gil expõe que o movimento dançado se aprende: “é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança” (2009, p. 49). No teatro de sombras o corpo da atriz também precisa adaptar-se ao ritmo, às potencialidades e às escolhas de manipulação das fontes de luz e dos suportes de projeção. Se a fonte de luz é fixa, a atriz terá uma disponibilidade de ritmo diferenciada de quando as fontes de luzes são móveis e manipuladas por outra atriz, além também de estar consciente de que tipo de movimento se quer dar à imagem que vai projetar com o corpo e que ritmo a mesma tem. Portanto, esse *corpo-sombra* é considerado aqui o **corpo consciente do corpo** que produz a sombra. A aquisição dessa consciência é um processo similar à aprendizagem técnica da dança, citado por Gil:

Diante do espelho, o aluno aprende a fazer corresponder certa posição dos membros a certa **tensão cinestésica**, construindo assim um mapa interior dos movimentos que lhe permitirá evoluir de modo preciso sem ter já de recorrer a uma imagem exterior do seu corpo. [...] o corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo afim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. [...] o corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objetivo estranho, com os seus objetos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direções exteriores devem submeter-se (assim o icosaedro de Von Laban comporta também vetores). (2009, p. 50).

Creio que é isso que acontece com o **corpo consciente atuante** no teatro de sombras, porém, nesse temos um diferencial da dança que é a projeção dos movimentos no suporte de atuação da sombra. Eles aparecem na imagem da sombra, do corpo ou do objeto, projetada. Existe uma delimitação de espaço para a atuação da sombra a ser vista, tanto pela atriz como pelo espectador e isso é uma premissa da **consciência corporal** da atriz-sombrista. O estado de atenção permanente se revela como fator essencial e indispensável. Porém, percebo em cursos ministrados e acompanhamento das aulas de teatro de sombras na Universidade que seguidas vezes, a atriz iniciante na atuação com teatro de sombras pode ter uma aptidão física boa (isto é, tem condicionamento cardiorrespiratório, força e resistência muscular, equilíbrio e alongamento satisfatórios), mas não consegue tão facilmente ter o tempo e o ritmo para trabalhar com a atuação da sombra. Por que isso acontece? O que se precisa para que essa atriz adquira tais potencialidades?

As relações da atriz com seu corpo e com todos os elementos do teatro de sombras dependem da percepção em suas diversas vertentes, inclusive no *espaço-sombra*: espaço “entre”

a fonte de luz e o suporte para projetar a imagem da sombra. Quando se reflexiona sobre a *sombra* e quando a *sombra* é utilizada intencionalmente pensando-se o jogo cênico, a atriz-sombrista precisa conscientizar-se da presença de seu corpo, utilizar-se da consciência do *corpo-sombra*. Dessa forma, trabalhará melhor sua ausência ou presença no espaço de criação.

O corpo é moldado de acordo com as necessidades, porém todos nós temos um passado que está intrínseco em nosso corpo e que é um espaço a ser descoberto. Regina Miranda⁸² em seu livro *Corpo-Espaço* afirma que “como o corpo está em permanente fluxo de mutações em sua interação com o meio ambiente, o movimento, o corpo e o espaço estão permanentemente imersos em mútuas relações de transformações” (2008, p. 24). Em analogia ao que ela propõe digo que o corpo e o espaço no teatro de sombras estarão sempre em transformação de acordo com as escolhas poéticas dentro da linguagem, isto é, de acordo com o material utilizado, com a forma na qual a atriz se utilizará da manipulação das silhuetas/figuras/objetos/bonecos/corpos e da atuação com a sombra. O corpo “torna-se um corpo-espaço em eterno vir a ser, trespasado de fluxos e intensidades, um turbilhão de códigos, um corpo no limite teórico da linguagem [...]” (MIRANDA, 2008, p. 26).

3.2 VALÊNCIAS E PRINCÍPIOS PARA O TRABALHO DA ATRIZ NO TEATRO DE SOMBRAS

Destarte, a partir das relações de cada elemento do teatro de sombras já citadas e todas elas intrinsicamente ligadas, podemos discorrer sobre algumas valências e princípios necessários para o trabalho da atriz no teatro de sombras.

Primeiramente, resumo e defino algumas possibilidades da atriz-sombrista no espaço cênico. **Quanto à visibilidade:** ela pode estar oculta ou aparente (à vista) do público. A atriz-sombrista oculta está atrás do suporte de projeção e fora do espaço da direção dos feixes luminosos (figura 57); já a atriz-sombrista aparente estará num espaço visível ao público, pode estar atrás ou à frente do suporte de projeção, assim como dentro ou fora do espaço de direção dos feixes luminosos (figura 58). Nesta segunda situação, surgem novas condições e relações na cena, pois mesmo a atriz-sombrista estando neutra e com roupas escuras, a sua presença é evidente para o público, qualquer movimento que faça, por menor que seja, é visto pelo público e isto traz outras possibilidades para a poética do espetáculo como, por exemplo, interpretar um personagem ou ser uma narradora da história, trazendo também mais desafios. **Quanto à**

⁸² Coreógrafa, diretora teatral, analista de Laban e administradora cultural. Como líder internacional do campo labaniano, atua como conferencista, artista e curadora, e tem ensaios publicados em revistas especializadas nacionais e internacionais.

atuação: a atriz pode atuar somente com a silhueta/figura/boneco/objeto (ela deve manipular a sombra da silhueta/figura/boneco/objeto), atuar com a sombra de seu corpo e a sombra da silhueta/figura/boneco/objeto, atuar com partes do seu corpo para completar a sombra da silhueta/figura/boneco/objeto, ou atuar com a sombra do próprio corpo e com a sombra do corpo da outra atriz. E ainda, dentro dessas possibilidades para atuação, a mesma pode ser executada com fontes de luz fixas ou com fontes de luz móveis: quando as fontes luminosas forem móveis, quem as manipula é a própria atriz, necessitando ter mais destreza, atenção e habilidades motoras para coordenar os movimentos em conjunto ou separadamente. Cada uma dessas situações envolve percepções corporais diferentes e complexas.

É muito importante que a atriz-sombrista execute as ações com fluência cognitiva e para isso é fundamental praticar, ensaiar, treinar.

Para tal fluência, a atriz deve ter determinadas competências.

O sociólogo Philippe Perrenoud⁸³ conceitua a competência como “a faculdade de mobilizar um conjunto de recursos cognitivos (saberes, capacidades, informações, entre outros) para solucionar com pertinência e eficácia uma série de situações”⁸⁴. Sendo assim, desenvolvem-se competências de acordo com o mundo de cada um.



Figura 57 – Atriz e ator-sombristas ocultos no espetáculo *Iara, O Encanto das Águas* (2014), Brasília
Direção: Alexandre Fávero – Foto: Diego Bresani.

⁸³ Sociólogo suíço, referência para educadores por suas ideias pioneiras sobre a profissionalização de professores e a avaliação de alunos.

⁸⁴ Conceito dado por Perrenoud em entrevista para Paola Gentile e Roberta Bencini - In *Nova Escola* (Brasil), Setembro de 2000, p. 19-31.



Figura 58 - Atriz-sombrista aparente, visível ao público, à frente da tela e fora da direção dos feixes de luz no espetáculo *Iara, O Encanto das Águas* (2014), Brasília - Direção: Alexandre Fávero - Foto: Layza Vasconcelos.

É importante também salientar que a ação do fazer não se dissocia do “se perceber fazendo”; por isso, a experiência, a percepção do ambiente que estamos inseridos na cena e a propriocepção são fundamentais para o teatro de sombras. Dentre as várias competências, as habilidades psicomotoras e cognitivas têm também um papel fundamental para a atriz no teatro de sombras. Essas habilidades podem ser entendidas no âmbito da aprendizagem motora e da psicomotricidade.

3.1.1 Percepção

A percepção engloba muitos fenômenos psicológicos e considero um processo com alta complexidade, principalmente para o trabalho no teatro de sombras, onde a atenção deve ser multifocal. O processo perceptivo é composto por várias fases, que começam com o estímulo ambiental e terminam com a percepção, o reconhecimento e a ação. Todo processo é tão dinâmico que não é possível afirmar se existe um início e um fim.

A percepção é o processo cognitivo que permite interpretar nossos entornos com os estímulos que recebemos através de nossos órgãos sensoriais: “é o conjunto de processos pelos quais reconhecemos, organizamos e entendemos as sensações que recebemos dos estímulos

ambientais” (STERNBERG, 2008, p. 115). Esta importante habilidade cognitiva é fundamental para nossas vidas porque possibilita entender os nossos entornos. É possível treinar e melhorar a percepção com uma estimulação cognitiva. A percepção é um processo ativo que requer que processemos informações com processamentos "ascendentes" e "descendentes”, indicando que não somos dirigidos apenas pelos estímulos que recebemos (passivos, processamento ascendente), mas que esperamos e antecipamos determinados estímulos que controlam a percepção (ativos, processamentos descendentes).

Sistematicamente, a percepção pode ser dividida em cinco sentidos: *o visual ou percepção visual*⁸⁵, a habilidade para visualizar e interpretar informações claras do espectro visual que chegam aos nossos olhos (área do cérebro responsável pela percepção visual é o lobo occipital); *auditiva ou percepção auditiva*, a habilidade para receber e interpretar informações que chegam aos nossos ouvidos pelas ondas de frequência através do ar ou de outro meio (som); *tato, a percepção tátil, somatossensitiva ou percepção háptica*, a capacidade para interpretar informações de pressão ou vibração captadas na superfície de nossa pele; *olfato ou percepção olfativa*, a habilidade para interpretar informações de substâncias químicas dissolvidas no ar (as fases essenciais da percepção olfativa são executadas pelo bulbo olfativo); *gosto ou percepção gustativa*, a habilidade para interpretar informações de substâncias químicas dissolvidas na saliva.

Além dos clássicos cinco sentidos, existem outros tipos de percepção: *espacial*, a habilidade para entender as relações com o entorno e ao seu redor, está relacionada à percepção háptica e cinestética; *percepção do formato*, a habilidade para recuperar informações sobre os limites e aspectos de uma entidade através do esquema e do contraste, está relacionada à percepção visual e háptica; *percepção vestibular*, a capacidade para interpretar a força de gravidade de acordo com a posição relativa de nossa cabeça e do chão, ajuda a manter o equilíbrio e controle de nossa postura e está relacionada à percepção auditiva; *termocepção ou percepção térmica*, a habilidade para interpretar a temperatura da superfície em nossa pele e está relacionada à percepção háptica; *nocipercepção ou percepção da dor*, a capacidade para interpretar estímulos de temperaturas muito altas ou muito baixas, além da presença de químicos nocivos ou estímulos de alta pressão, está relacionada à percepção háptica e à termopercepção; *percepção de coceira*, a habilidade para interpretar estímulos nocivos em nossa pele, que causam coceira, e está relacionada à percepção háptica; *propriocepção*, a habilidade para interpretar informação sobre a posição e o estado de nossos músculos e tendões,

⁸⁵ Já abordada no subcapítulo 1.9 - Imagem, sensação e percepção, da minha dissertação ALUMBRAMENTOS DE UM CORPO EM SOMBRAS: O ATOR DA CIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO, 2011, p. 72-81.

que nos permite ter conhecimento de nossa postura e em que área está cada parte de nosso corpo e está relacionada à percepção vestibular e háptica; *percepção interoceptiva*, a capacidade para interpretar as sensações que indicam o estado de nossos órgãos internos; percepção do tempo, a habilidade para interpretar alterações em estímulos e ser capaz de organizá-los no tempo; *percepção cinestética*, a habilidade para interpretar informações sobre o movimento e a velocidade de nossos entornos e nosso próprio corpo, está relacionada à percepção visual, do espaço, do tempo, háptica, interoceptiva, proprioceptiva e vestibular; *percepção quimiossensorial*, a habilidade para interpretar substâncias químicas dissolvidas na saliva, resultando em gostos fortes, está relacionada à percepção gustativa, mas as duas usam estruturas diferentes; *magnetorecepção ou magnetocepção*, a capacidade para interpretar informações de campos magnéticos, está mais desenvolvida em animais como os pombos, porém, foi descoberto que os humanos também possuem material magnético no etmoide (um osso do nariz), permitindo que os humanos possuam magnetocepção.

Dentre todas, algumas principais são mais relevantes para o trabalho da atriz no teatro de sombras: a percepção visual, auditiva, háptica, do espaço, do formato, vestibular, térmica, propriocepção, de tempo e a cinestésica. Não que as outras percepções não tenham a devida importância, porém as acima citadas são as mais influentes para o trabalho corporal e psicofísico da atriz-sombrista.

É preciso ativar os canais de percepção. A cinestesia, que tem a ver com as percepções dos movimentos corporais/musculares, isto é, a propriocepção; e a sinestesia, que tem a ver com o que é “sensorial”, que mistura diferentes sentidos humanos, que usa a inteligência sensorio-cinestésica. Normalmente temos um dos canais como preferência: o visual, o auditivo ou o cinestésico, mas no teatro de sombras é importante equilibrá-los principalmente porque a maioria do trabalho é no escuro. Entre as características dessa inteligência, segundo Howard Gardner⁸⁶ (1994, p. 161), está a capacidade de usar o próprio corpo de maneiras altamente diferenciadas e hábeis para propósitos expressivos, assim como a capacidade de trabalhar habilmente com objetos, tanto os que envolvem movimentos motores finos dos dedos e mãos quanto os que exploram movimentos motores mais amplos do corpo. Ambas capacidades necessárias para o trabalho da atriz no teatro de sombras contemporâneo, que se utiliza de manipulação de objetos, fontes de luz, silhuetas/figuras/objetos/bonecos/corpos.

⁸⁶ Psicólogo cognitivo e educacional estado-unidense, ligado à Universidade de Harvard e conhecido em especial por sua teoria das inteligências múltiplas. Segundo este autor, no seu livro *Estruturas da Mente* (1994) existem nove dimensões de inteligência: a linguística, a musical, a lógica/matemática, a visual/espacial, a corporal/cinestésica, a interpessoal, a intrapessoal, a naturalista e a existencialista. De uma forma geral utilizamos todas no teatro e seria uma outra pesquisa explorar e entender cada uma delas na prática com teatro de sombras.

3.2.2 Propriocepção

Quando a atriz-sombrista pega a fonte de luz no chão conduzindo-a a uma altura e um posicionamento precisos perto da silhueta/figura/boneco/objeto e aciona o dimmer para iniciar um espetáculo de teatro de sombras, tanto o sistema propioceptivo quanto o sistema senso-visual entram em funcionamento enquanto ela executa a ação. A propriocepção ajuda-a a pegar a fonte de luz no escuro e conduzi-la em direção à silhueta/figura/boneco/objeto. Sem essas informações sensoriais fornecidas pelos dois sistemas, provavelmente a atriz teria dificuldades para executar a tarefa:

A propriocepção envolve a identificação senso-receptora das características de movimento do corpo e dos membros. Os trajetos neurais aferentes enviam ao sistema nervoso central informação propioceptiva sobre as características do movimento do corpo e dos membros, tais como orientação, localização espacial, velocidade e ativação muscular. (MAGILL, 2000, p. 57)

Nesta citação de Richard Magill, percebe-se a importância da propriocepção no trabalho da atriz no teatro de sombras, principalmente por estar no escuro e precisar controlar diversos elementos em cena.

Nicolas Gousseff discorre sobre a propriocepção necessária para as atrizes-animadoras:

[do latim *proprius*, que significa “próprio”, e da palavra “percepção”] designa o conjunto de receptores, vias e centros nervosos implicados na somatestesia [sensibilidade profunda], que é a percepção de si mesmo, consciente ou não, ou seja, da posição dos diferentes membros e do seu tônus, em relação à situação do corpo relativamente à intensidade da atração terrestre. A propriocepção poderia ser considerada tanto o sexto quanto o primeiro dos nossos sentidos. Carrega a essência daquilo que os gregos designam por *soma*: não o corpo, mas o que o corpo remete ao ser na sua consciência de ser. O nosso corpo contém uma extraordinária paleta de atitudes (por estar permanentemente em situação). Cada uma delas é conhecida ao mesmo tempo numa forte impressão íntima quanto a sua sensação física e quanto à emoção por ela gerada. É mediante esse repertório que podemos reconhecer e compreender “o outro”, no que transparece a sua atitude. Não podemos manipular um boneco se não transpusermos o nosso conhecimento propioceptivo, já que a atitude é vetor da identificação, tanto do ator em relação a sua personagem quanto do espectador em relação a esta. (GOUSSEFF, 2015, p. 106).

Na atualidade, a palavra *soma* foi reinventada por Thomas Hanna, filósofo, professor do Método Feldenkrais e editor da revista *Somatics*⁸⁷, que distingue os conceitos de corpo e soma: soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo, em primeira pessoa. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma terceira pessoa, quem é percebido é o corpo e não o *soma* do ser humano:

⁸⁷ In: <https://somatics.org/library/htl-wis1>

[...] o corpo como percebido de dentro pela percepção de primeira pessoa. Quando um ser humano é observado de fora - ou seja, de um ponto de vista de terceira pessoa - o fenômeno de um *corpo* humano é percebido. Mas, quando este mesmo ser humano é observado a partir do ponto de vista de primeira pessoa de seus próprios sentidos proprioceptivos, um fenômeno categoricamente diferente é percebido: o soma humano⁸⁸. (HANNA, 1986, tradução nossa).

O *soma*, segundo Hanna (1986), é categoricamente distinto de um corpo, não porque o sujeito seja diferente, mas porque o ponto de vista é diferente, é propriocepção imediata, um modo sensorial que fornece modos únicos, que apenas a própria pessoa pode perceber: “O indivíduo enquanto observador tem uma experiência imediata de seu próprio corpo que é inacessível a qualquer outro observador. [...] Enquanto que um corpo é um objeto – uma coisa – o *soma* é um processo de sentimentos e de sensações com um sentido de movimento que está constantemente fluindo do passado para o futuro” (HANNA, 2007).

No teatro de sombras, é fundamental a atriz ter o ponto de vista em primeira pessoa, observando o seu corpo como um *soma*, pois assim, ativa os centros proprioceptivos buscando as informações factuais imediatas, necessárias para a atuação, donde estão presentes as experiências passadas e as expectativas futuras.

Magill expõe uma sensibilidade da propriocepção importante e que auxilia a atriz-sombrista antes de tomar resoluções em determinadas ações no escuro, “diz respeito à discriminação entre intensidades ou níveis de um estímulo ou sinal” (2000, p. 58). Segundo ele, “essa discriminação é útil quando, por exemplo, uma pessoa precisa detectar diferentes níveis de brilho luminoso antes de tomar a decisão sobre um movimento específico” (MAGILL, 2000, p. 58). No caso do teatro de sombras, a atriz necessita constantemente lidar com essa sensibilidade. No escuro, ela precisa, por exemplo, perceber a hora que a outra atriz-sombrista inicia a cena acionando o dimmer do dispositivo de luz, isto é, a acuidade visual dessa atriz é um *feedback* proprioceptivo para o seu movimento. A propriocepção e a visão são duas fontes importantes de *feedback* envolvidas no controle do movimento. Segundo Magill, cada sistema sensorial tem seu próprio grau individual de sensibilidade para detectar diferenças de intensidade de estímulos e “para medir a sensibilidade de um sistema perceptivo, da forma como é usado nos julgamentos discriminativos, determinamos uma *diferença apenas perceptível* que é a menor alteração na intensidade de um estímulo que pode ser detectada

⁸⁸ [...]The body as perceived from within by first-person perception. When a human being is observed from the outside -- ie, from a third-person viewpoint-the phenomenon of a human *body is* perceived. But, when this same human being is observed from the first-person viewpoint of his own proprioceptive senses, a categorically different phenomenon is perceived: the human soma.” (HANNA, T. In: <https://somatics.org/library/htl-wis1> - acessado em 14/09/2017)

corretamente por uma pessoa” (2000, p. 58). No teatro de sombras, caso a atriz não tenha uma grande capacidade de percepção visual, a cena pode ser prejudicada. A atriz-sombrista deve detectar aquele pequeno brilho luminoso antes de entrar na cena com o seu dispositivo de luz e sua silhueta. Essa limitação perceptiva está relacionada ao *feedback* que ela precisa ter para entrar na cena. A percepção da intensidade da luz, mesmo baixa, é um eficaz *feedback* para ela.

De acordo com as pesquisas descritas por Magill, o *feedback* proprioceptivo fornece informações de precisão espacial importantes no decorrer de um movimento. Ele afirma que o sistema nervoso está continuamente realimentando o centro de controle do movimento com informações proprioceptivas, o que permite a atualização das posições dos membros e, conseqüentemente, que a pessoa faça os ajustes necessários à trajetória correta dos membros. Portanto, uma das funções importantes do *feedback* proprioceptivo é o grau de precisão nos movimentos, o que considero ser fundamental para a atriz no teatro de sombras.

3.2.3 Habilidades motoras e habilidades psicomotoras

Diversas competências da atriz no teatro de sombras estão relacionadas com a habilidade motora. É importante, portanto, destacar que falarei de habilidade motora e não capacidade motora. Capacidade refere-se às qualidades físicas de uma pessoa, um potencial, definido geneticamente, que pode ser atingido ou não. Enquanto que habilidade se refere a uma tarefa com uma finalidade específica a ser atingida. Todos nascemos com uma determinada força, ou resistência, mas precisamos aprender a dançar, jogar basquete, tocar piano. Para a aprendizagem de qualquer habilidade motora é necessária uma seleção de informações que podem estar contidas no meio ambiente e/ou fornecidas por um professor ou técnico especialista no assunto, no caso do teatro, por um (a) professor (a), preparador (a) de atriz ou diretor (a). No teatro de sombras, a atriz precisa aprender a trabalhar com diversos elementos que exigem habilidades motoras adequadas a eles e que podem ser adquiridas a partir de uma aprendizagem motora por meio de ensaios/treinamentos. Utilizo aqui a síntese das definições de aprendizagem motora existentes na literatura, como sugerida por João Augusto de Camargo Barros: “a aprendizagem motora se refere a mudanças internas na capacidade de executar habilidades motoras, sendo tais mudanças no sentido das execuções cada vez mais eficientes, relativamente permanentes e frutos de prática e experiência” (2006, p. 1).

No âmbito da aprendizagem motora, o conceito de *habilidade* vem definido por Magill:

É uma palavra comumente usada, que designa uma tarefa com uma finalidade específica a ser atingida. Por exemplo, [...] tocar piano inclui uma habilidade que exige prática. [...] e inclui uma habilidade motora, porque é de fato uma habilidade que exige movimentos voluntários do corpo e/ou dos membros para atingir o objetivo.

Analisando sob esse ângulo, a habilidade de tocar piano envolve as atividades de pressionar as teclas corretas na sequência certa e no tempo correto e exige movimentos de mãos e dedos para atingir o objetivo. (MAGILL, 2000, p. 6).

No teatro de sombras a atriz deve ter a habilidade de manipulação das silhuetas colocando-as no lugar certo para determinada projeção e movimentando-as no tempo correto e de acordo com as características do personagem; ou ainda, ter a habilidade de manipulação da fonte de luz dimmerizada para projetar sombras numa superfície qualquer tendo o controle de acionar o dimmer no tempo certo e ainda movimentar as mãos e braços num determinado ritmo (para os lados, para frente e para trás) para atingir um objetivo.



Figura 59 - Atores sombristas em cena no espetáculo *Iara, o encanto das águas* (2014), Brasília
Direção: Alexandre Fávero – Foto: Diego Bresani

Existem características que são comuns às habilidades motoras: todas têm uma meta a ser atingida, isto é, visam um determinado objetivo; são desempenhadas voluntariamente (ou seja, os reflexos não são considerados habilidades motoras) e requerem movimento do corpo ou dos membros para se atingir as metas da tarefa.

A aprendizagem de uma habilidade passa por três estágios, segundo Fitts e Posner (1967): cognitivo, associativo e autônomo.

O estágio cognitivo (inicial) é a fase de identificação e desenvolvimento dos componentes da habilidade, isto é, envolve uma formação da imagem mental da habilidade. É o estágio onde haverá uma quantidade elevada de erros no desempenho e, portanto, um desempenho altamente inconsistente. O indivíduo é capaz de perceber o erro, mas não é capaz de solucionar o problema. O esforço cognitivo é muito grande tentando executar o que lhe pedem, exige um nível de atenção alto para a execução de várias tarefas. No teatro de sombras, esse esforço se torna nítido quando a atriz demonstra a dificuldade de segurar a fonte de luz, manipulá-la para projetar a sombra de uma silhueta e ainda olhar e atuar com a imagem da sombra projetada. Geralmente nas primeiras vivências a atriz não consegue fazer as três coisas ao mesmo tempo, ou olha para a manipulação da fonte de luz e não vê como a sombra está sendo projetada ou olha para a imagem da sombra e erra o caminho de manipulação da fonte de luz.

O estágio associativo (intermediário) é a fase que envolve a prática da habilidade e o uso do *feedback* para aperfeiçoar a habilidade. É o estágio de refinamento, o indivíduo detecta alguns de seus erros no desempenho e, portanto, os erros são menos frequentes e a variação de desempenho também começa a decrescer.

O estágio autônomo (final) é a fase em que se desenvolve a habilidade para que se torne automática, dando autonomia para outras ações. Neste nível, não é preciso pensar conscientemente no que se está fazendo enquanto se desempenha a habilidade, é possível desempenhar duas tarefas ao mesmo tempo, se detectam os próprios erros e se realizam ajustes para corrigi-los.

É importante frisar que o processo de aprendizagem motora é contínuo, fato este que muitas vezes é negligenciado pelos autores que falam sobre ele. O processo culmina na automatização, mas ele tem uma continuidade.

A atriz no teatro de sombras irá atingir o estágio autônomo com o treinamento, isto é, quanto mais ensaios, mais adquirirá habilidades para o trabalho. E estes ensaios devem ser direcionados para as tarefas ou objetivos que se têm que cumprir, como: saber movimentar adequadamente a silhueta/figura/boneco/objeto ou o seu próprio corpo para projetar a sombra, entendendo que quando ela se afasta da fonte de luz e se aproxima da superfície de projeção, a sombra da silhueta ou do seu corpo diminui; e quando ela se aproxima da fonte de luz e se afasta da superfície de projeção, a sombra aumenta. Essa habilidade tornando-se automática proporcionará uma maior capacidade de criação, possibilitando que a atriz tenha maior clareza do todo e adquira autonomia para criar. Assim como proporcionará que a atriz-sombrista consiga trabalhar numa segunda tarefa que é também manipular a fonte de luz em suas mãos.

Com a prática, o potencial de seleção e permanência de informações relevantes à atividade que estamos realizando é aperfeiçoado.

Magill (2000, p. 8-9) classifica as habilidades motoras de acordo com suas características. Quanto **às dimensões da musculatura envolvida**, podem ser: *habilidades motoras grossas* que precisam utilizar a musculatura grande para produzir as ações como caminhar, pular, arremessar e *habilidades motoras finas* que requerem maior controle de músculos pequenos, mais especificamente aqueles envolvidos na coordenação das mãos e olhos, e exigem um alto grau de precisão no movimento da mão e dos dedos. A atriz no teatro de sombras necessita das duas habilidades, porém geralmente são nas habilidades motoras finas que tem mais dificuldade e que precisa de maior atenção.

Quanto **à distinguibilidade de movimentos**, podem ser: *habilidade motora discreta* quando a habilidade exige um movimento diferente que tenha pontos inicial e final bem definidos (como ligar e desligar um interruptor de luz ou acionar o dimmer da fonte de luz) e *habilidade motora serial* quando a atriz-sombrista consegue ordenar diversos movimentos discretos em uma série ou sequência (como posicionar o dedo no dimmer da fonte de luz, posicionar a fonte de luz para o lado que vai enviar os feixes luminosos, acionar o dimmer de luz, ligar a fonte e movimentá-la de acordo com a atuação necessária). Nesta classificação ainda temos as *habilidades motoras contínuas* que são constituídas por movimentos repetitivos (como por exemplo, manipular o dimmer numa fonte de luz, utilizar o “mouse” para fazer um desenho na tela do computador).

Quanto **à estabilidade do ambiente**, as habilidades podem ser: *habilidade motora fechada*, quando o ambiente⁸⁹ for estável, ele não é alterado enquanto a pessoa desempenha a habilidade, isto é, o objeto sobre o qual se age não muda durante o desempenho da habilidade, como quando a fonte de luz e a tela são fixas e a atriz precisa manipular a silhueta para a projeção da sombra; e *habilidade motora aberta*, que “é a habilidade desempenhada em um ambiente não estável, onde o objeto ou o contexto varia durante o desempenho da habilidade” (MAGILL, 2000, p. 9), por exemplo, quando temos duas atrizes-sombristas, uma manipulando a fonte de luz e a outra manipulando a silhueta, ambas estão em movimento com diferentes variações temporais e espaciais. Para terem êxito, elas precisam se deslocar e agir de acordo com a localização espacial e as características de velocidade acordada entre elas. O caminhar, de acordo com Magill é classificado tanto como habilidade aberta quanto como habilidade fechada, se a caminhada é realizada num espaço vazio ela é habilidade fechada; mas se é

⁸⁹ “Refere-se especificamente ao objeto sobre o qual a pessoa está agindo ou às características do contexto no qual a pessoa realiza a habilidade” (MAGILL, 2000, p. 9).

realizada num espaço com obstáculos ela é habilidade aberta. Portanto, no teatro de sombras, como sempre teremos cenários, suportes de projeções e silhuetas expostas no ambiente, na maioria das vezes, utiliza-se uma habilidade motora aberta.

João Augusto de Camargo Barros⁹⁰ enfatiza em sua pesquisa os efeitos das diferentes estruturas de prática para aquisição de habilidades em função da especificidade da tarefa:

Qualquer que seja a tarefa motora, três aspectos estão envolvidos: força, espaço e tempo. Em outras palavras para executar qualquer movimento o indivíduo deve controlar aspectos temporais, de força e espaciais que interagem entre si. Esses são aspectos fundamentais em todas as tarefas motoras. (BARROS, 2006, p. 22)

As habilidades motoras são importantes no teatro de sombras e podem ser treinadas ensaiando e vivenciando cada possibilidade necessária de acordo com o grau de dificuldade, trabalhando-se em estúdios, por exemplo, primeiramente utilizando uma fonte de luz fixa e a silhueta/figura/boneco/objeto móvel, posteriormente uma fonte de luz móvel e a silhueta/figura/boneco/objeto fixa e, por fim, fonte de luz móvel e objeto/silhueta/boneco também móvel.

Com a experiência que a atriz-sombrista adquire, o corpo padroniza os movimentos dos membros (inferiores e superiores) relativamente aos padrões dos eventos e dos objetos do ambiente, isto é, adquire uma *coordenação*. De acordo com Magill (2000, p. 39) quem controla o movimento coordenado é o nosso sistema nervoso. E a maioria das teorias que tentam explicar esse controle do movimento incorporam dois sistemas básicos: *sistemas de controle de circuito aberto* e o *sistema de controle de circuito fechado*. Como funcionam? Ambos têm um centro de controle, comandos de movimento provenientes desse centro de controle e executores do movimento. Porém, a diferença entre os dois é que um sistema de controle fechado envolve um *feedback*, enquanto que um sistema de controle aberto não. E qual é a importância do *feedback*?

No movimento humano, o *feedback* é a informação aferente enviada pelos vários receptores sensoriais para o centro de controle. A finalidade desse *feedback* é de manter o centro de controle constantemente atualizado sobre a correção com que o movimento está sendo realizado. (MAGILL, 2000, 41)

O movimento humano é complexo e as fontes para termos um *feedback* podem ser tanto dos “executores”, que permitem o movimento do corpo e dos membros, como pode provir dos receptores auditivos, visuais, táteis e proprioceptores (MAGILL, 2000, p. 41). Sendo assim a atriz-sombrista necessita também das habilidades psicomotoras como a velocidade de reação, a

⁹⁰ Educador Físico, Doutor em *Sport Studies*, professor na Universidade do Estado da Califórnia, Fullerton.

velocidade de deslocamento, a coordenação psicomotora, a percepção espaço-temporal e o ritmo. No teatro de sombras, a atriz utiliza o *feedback* na maioria das ações pois está trabalhando com muitos elementos ao mesmo tempo e geralmente no escuro ou em penumbra.

Podemos relacionar os estágios de aprendizado das habilidades de Magill com os processos de atenção da psicologia cognitiva de Sternberg: existem os processos controlados e os processos automáticos. Os processos automáticos não envolvem controle consciente, na maioria das vezes são realizados sem consciência, mas se pode estar consciente de estar realizando-os: “eles demandam pouco ou nenhum esforço ou mesmo intenção e são implementados como processos paralelos. Muitas operações ocorrem ao mesmo tempo ou, pelo menos, sem qualquer ordem sequencial específica, sendo relativamente rápidas” (2008, p. 75). Em comparação, os processos controlados são acessíveis ao controle da consciência e até mesmo o requerem: “esses processos são realizados em série, ocorrem em uma sequência, um ‘passo’ de cada vez. Eles levam um tempo relativamente longo para serem executados, pelo menos em comparação aos processos automáticos” (STERNBERG, 2008, p. 75).

Muitas tarefas que começam com o processo controlado acabam por se tornar automáticas, como por exemplo, dirigir um carro. Existe aí a automatização, o processo pelo qual o procedimento de dirigir passou de altamente consciente para relativamente automático. Essa automatização acontece como resultado da prática, assim como nos estágios de aprendizado das habilidades para Magill. Nos processos cognitivos, a automatização acontece durante a prática e a implementação de vários passos torna-a mais eficiente: “o indivíduo combina, aos poucos, os passos trabalhosos individuais em componentes integrados, aos quais são integrados ainda mais. Com o tempo, o processo todo é um único procedimento altamente integrado, em lugar de uma junção de passos individuais” (STERNBERG, 2008, p. 77).

As habilidades psicomotoras são tão importantes quanto as habilidades motoras simples, para o desempenho da atriz-sombrista em cena. As habilidades motoras simples são: força, velocidade, agilidade, flexibilidade, equilíbrio e resistência muscular, isto é, são as habilidades necessárias para se ter aptidão física para uma vida saudável. E as principais habilidades psicomotoras para o teatro de sombras são: esquema corporal, a velocidade de reação, velocidade de ação, percepção espaço-temporal e ritmo.

O esquema corporal é a habilidade que implica o conhecimento do próprio corpo, de suas partes, dos movimentos, dos gestos, das posturas e das atitudes: “o esquema corporal ou a imagem do corpo representa uma forma de equilíbrio entre as funções psicomotoras e a sua maturidade. Ela não corresponde só a uma função, mas sim a um conjunto funcional cuja finalidade é favorecer o desenvolvimento” (LE BOULCH, 1982, p. 15). A estruturação do

esquema corporal se constrói junto com as etapas para atingir cada nível de organização da personalidade do indivíduo. É o resultado das experiências vividas desde o nosso nascimento.

Jefferson Macedo Vianna⁹¹ enuncia que a velocidade de reação, é capacidade do indivíduo de responder a um estímulo, isto é, o tempo mínimo para responder a um estímulo sensitivo. Diz respeito a todas as formas de movimento. A variante pode ser voluntária ou involuntária (reflexos). O tempo de reação da primeira depende da velocidade da percepção própria de cada órgão sensorial, da capacidade que os centros nervosos possuem de transformar a informação em impulsos motores adequados, e da rapidez de contração dos músculos em causa. Na velocidade involuntária, a informação recebida e a resposta dada processam-se rapidamente, devido ao comando motor que parte da medula espinhal, que é o caminho mais curto, ao contrário dos centros cerebrais (VIANNA, p. 2)⁹².

A velocidade de ação diz respeito à orientação do emprego da velocidade, abstraindo-se do aspecto puramente motor. Enfatiza fortemente os fatores espaciais e temporais que regem as exigências subjetivas da ação. Nesse caso, um importante papel é assumido por fatores psicológicos, como a percepção, a tomada de decisões, emoções e motivações (VIANNA, p. 3).

A percepção espaço-temporal é fundamental para a orientação corporal no espaço e no tempo. A organização espacial requer um sistema de organização do movimento dentro de coordenadas vertical e horizontal, não só em relação ao próprio corpo, mas também em relação ao espaço e posição de objetos. Entre elas estão noções de percepção de diferentes formas, tamanho, qualidade, termos espaciais, posições e movimentos, orientações como tridimensionalidade e bidimensionalidade, combinação de situações e orientações. A estruturação temporal também segue alguns preceitos: percepção e memória (antes, durante, depois, agora); classificação lógica ou cronológica (o que vem primeiro e o que vem por último); percepção de quanto o tempo passa, de quanto dura. O espaço e o tempo são dois termos contrapostos, segundo Georges Perec⁹³ (2001, p. 9), mas eles se complementam e são inseparáveis, porque uma realidade não pode ser explicada, nem pensada, sem requerer a presença dessa dupla ideia, o registro espaço-temporal.

A partir dessa percepção espacial também é importante citar a lateralidade, no qual exprime a capacidade de integração sensorio-motora dos órgãos pares, como pés, olhos, orelhas e mãos, tornando-se funcionais e competentes no direcionamento das variadas formas de

⁹¹ Doutor em Ciências do Esporte, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.

⁹² Artigo sem data de publicação. In: <http://www.aquabarra.com.br/artigos/treinamento/VELOCIDADE.pdf>

⁹³ Foi romancista, poeta, argumentista e ensaísta francês.

orientação do indivíduo. Permite também a integração bilateral necessária ao controle postural e perceptivo-visual. A dominância lateral é a capacidade de utilizar um lado do corpo com melhor desembaraço do que outro. No teatro de sombras essa habilidade é trabalhada integralmente. As atrizes-sombristas precisam utilizar e ter a percepção visual periférica de ambos os lados.

A palavra ritmo, do grego *Rhythmus*, significa “aquilo que flui, aquilo que se move”. O ritmo abrange o espaço e o tempo, reestrutura a ação e organiza o movimento e intensidade dentro de um tempo. O ser humano depende do ritmo para todas as suas atividades: alimentar-se, deslocar-se, correr, dormir, entre outras. Zaida Pallarés, afirma que “ritmo é vibração, ritmo define o movimento natural e é peculiar a cada indivíduo de acordo com sua percepção pessoal” (1983, p.22). Le Boulch considera o ritmo como uma organização ou estruturação de fenômenos que se desenrolam no tempo e segundo ele no desenvolvimento da percepção temporal, exige-se a audição e o sentido cinestésico. Ele afirma que “a audição localiza apenas muito vagamente no espaço, ao passo que localiza admiravelmente na duração [...] é por excelência o sentido apreciador do tempo, da sucessão, do ritmo, do compasso”(1983, p.190). O autor também declara que a coordenação dos movimentos ocorre com a união do ritmo e do espaço. Para ele os ritmos corporais devem se adaptar às condições temporais determinadas pelo meio, quer dizer, a vivência rítmica pelo movimento regula-se as informações do espaço e deve ser mantida por meio do trabalho de percepção temporal. A percepção do tempo só é possível, buscando a informação temporal ao nível de vivência corporal. Aqui, percebe-se, mais uma vez, a importância de praticar o *devagar* no espaço-tempo da atuação, já que o nosso dia-a-dia na atualidade é no ritmo frenético das telecomunicações.

Na atuação das atrizes-sombristas estas habilidades motoras e psicomotoras são fundamentais para o desempenho em cena. Elas são adquiridas e/ou aprimoradas praticando o teatro de sombras. A atriz conhece o espaço-tempo que está trabalhando e adquire as habilidades adequadas para a atuação nesta linguagem.

CONCLUSÃO: *In Corpore Continuum*

As experimentações nos espetáculos em que atuei permitiram-me praticar possibilidades dramáticas diferentes e me fizeram perceber que a fronteira entre o papel da sombra e da atriz-sombrista não é nada fácil de definir, assim como o papel da sombra e da silhueta/figura/boneco que projeta a imagem da sombra. O espetáculo *BRUX* é um exemplo, pois existem duas linguagens na dramaturgia, a linguagem da sombra e a linguagem da silhueta/figura/boneco, além das atrizes-sombristas estarem praticamente todo o tempo em *corpo-sombra* e em frente ao suporte de projeção, visível ao público. A silhueta/figura/boneco tem também um papel próprio com significantes autônomos e paralelos ao da sombra, considerada assim um legítimo boneco em cena. Fávero, o diretor do espetáculo, fez esta escolha justamente para sairmos da zona de conforto, na qual principalmente ele já estava inserido:

O projeto trabalhou com uma linguagem híbrida que se apropriava de outras linguagens dentro do espaço/tempo do teatro de sombras e isso exigiu uma criação que tinha que construir e desconstruir relações entre o simbólico subjetivo e a objetividade da narrativa, sempre alterando as camadas de interpretação e leituras. A luz trabalhava em outros níveis, além de projetar sombras. Os materiais possuem múltiplas leituras. As sombras são opacas e coloridas. As sombristas ficam atuando quase que o tempo todo de forma aparente. (apêndice, p. 266).

Confesso que quando iniciamos o processo, fiquei receosa de trabalhar com as silhuetas/figuras/bonecos em cena como bonecos e não especificamente somente com a imagem da sombra delas, na qual tínhamos mais segurança. Porém, foi nessa mescla que compreendi quando se define uma e se diferencia da outra. Fez-me conhecer melhor as características de ambas as linguagens, onde se fundem, além de compreender o que ocorre nos estados de passagens, onde acontece a mudança, a transformação. Não devemos ter medo de estar na fronteira, da zona da sombra e de outras linguagens, porque ali podemos intercambiar e gerar materiais para enriquecer a linguagem do teatro de sombras. A fronteira “é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade” (FERRACINI, 2013, p. 91). É ali que temos uma potência de multiplicidades, é onde criamos

um território de devir: “é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39).

Outra percepção na atuação, especificamente no espetáculo *Um Encanto em Nagalândia*, foi com a inserção do texto falado pelas atrizes-sombristas, ora personagens, ora narradoras. “O texto narrado e falado no escuro nos traz outra dimensão”, disse Cristina Grazioli, professora doutora da Universidade de Pádua, Itália, numa conversa de bastidores no Festival Internacional de Teatro de Sombras, em Taubaté (SP). Quando escreve num de seus artigos sobre o espetáculo, ao qual assistiu nesse Festival, diz que a poética e pontual orquestração e interação entre os corpos das atrizes, as profundidades do espaço sombrio, os sons, os registros vocais e a obscuridade, são características que oferecem à visão e à audição dos espectadores, o processo de metamorfose entre diferentes condições de ser, as quais considera o motor da dramaturgia visual e sonora⁹⁴. Isso demonstra a importância da palavra no teatro de sombras e o quanto pode ser potente o uso do texto e não somente das imagens da sombra. O discernimento e estudo de como usar a palavra, assim como a pesquisa do uso da imagem da sombra na cena tem uma igual importância.

Quanto aos objetivos principais desta tese, as respostas de como tornar o corpo da atriz disponível para trabalhar com a sombra e conseguir um bom resultado artístico e como a atriz-sombrista conhece e trabalha o *corpo-sombra*, que também está no “entre”, entre a fonte luminosa e o suporte (no qual se fisicaliza a imagem da sombra), “entre” a manipulação dos elementos cênicos (fontes luminosas, suportes de projeção, silhueta/corpo/boneco/objeto), são simples. O complexo é chegar ao resultado para atingir esses objetivos. Para tornar o corpo da atriz-sombrista disponível e conhecer como trabalhar com o *corpo-sombra* é necessário praticar, ensaiar, vivenciar, experimentar e adquirir as habilidades para a atuação. Isso não se consegue tão rapidamente, e lógico, também depende de quanto tempo programado e força de vontade se tem para o trabalho. Evidencio aqui, a importância de ter um treinamento como *práxis* para saber como tornar esse corpo dilatado e entender a lógica das relações entre os elementos e o treinamento como *poiésis* para encontrar o *corpo-sombra* e atuar com autonomia

⁹⁴ Texto completo em italiano: “Se la differenza più vistosa, della quale chiunque è necessariamente consapevole, è la presenza viva dei corpi dei performer nella tridimensionalità dello spazio scenico, l’altro tratto percepibile è l’accento sulla presenzialità del processo, il fluire nel formarsi delle figure: il percorso e le metamorfosi che portano dal corpo e dagli oggetti (siano essi sagome, performer, le stesse lampade) alle presenze assente dell’ombra, impalpabile eppur plasmabile. Un processo che mantiene tutte le incertezze, gli spostamenti, le vitali imperfezioni dell’accadimento performativo. E che non può conoscere arresti né ripetizione dell’identico.

Tale processo è particolarmente sensibile in *Um encanto em Nagalândia* (Cia Teatral Entreaberta, Florianópolis), ispirato a una leggenda indiana che racconta dell’amore tra una principessa e un albero, di inauditi linguaggi e di miti d’origine.

La poetica e puntuale orchestrazione e interazione tra corpi delle attrici, profondità dello spazio dell’ombra, suoni, registri vocali e oscurità, offrono alla vista e all’udito degli spettatori il processo stesso della metamorfosi tra diverse condizioni dell’essere, motore di dramaturgia visiva e sonora.”

e dançabilidade. Eu, por exemplo, com quatro experiências de processos criativos, durante esses sete anos de estudos, consegui estar em *corpo-sombra*, porém ele ainda não é constante. Cada experiência é única e este *corpo-sombra* se estabelece de uma forma diferente. Nessa experiência cada atriz-sombrista é “ex-posta” com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco: “é incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002, p. 25). É preciso ter paixão, ser dominada pelo acontecimento, não querer ser e fazer outra coisa senão estar naquela experiência, deixar-se sentir, sofrer, padecer e se transformar. Ser receptiva ao acontecimento e deixar-se afetar no que “nos acontece”, no que “nos passa” e assim também estar disponível a sentir e perceber o inesperado, o acaso. Em toda nova experiência, não ser aquela atriz-sombrista que sempre alcança o que está fazendo, que sempre permanece em pé, segura de si mesma. Não! Ser aquela atriz que tem dúvidas, que busca no “aqui e agora” as chaves, os resultados, a aprendizagem, o saber. Entender que em cada nova experiência há um despertar, um nascimento, e sempre diverso, sempre devir, sempre território de fronteira, aberta às transformações.

Somente neste final de doutorado, nas últimas apresentações do espetáculo *BRUX*- do ano de 2017 consegui chegar à conceituação do que é este *corpo-sombra*. *Corpo-sombra* é o estado de atenção multifocal da atriz na sua corporeidade e no mundo percebido, produzindo autonomia e dançabilidade no espaço-tempo de atuação no teatro de sombras. E o espaço “entre” a fonte luminosa e o suporte de projeção na qual a imagem da sombra se fisicaliza denominei de *espaço-sombra*. Ainda temos o *espaço-penumbra* que é o espaço “entre” o *espaço-sombra* e a escuridão, delimitado pelo *ponto cego*. Todos eles fazem parte do espaço cênico do teatro de sombras.

Dentre as principais habilidades que são adquiridas e/ou aprimoradas para se estar em *corpo-sombra* no teatro de sombras contemporâneo estão: a percepção visual, a percepção auditiva, a percepção háptica, a percepção do espaço, a percepção do formato, a percepção vestibular, a percepção térmica, a propriocepção, a percepção de tempo, a percepção cinestésica, a velocidade de ação e reação, a coordenação, o equilíbrio, a lateralidade, o grau de precisão de movimentos. É imprescindível termos consciência de que a sombra é tridimensional e que quando estamos dentro do *espaço-sombra* ela ali também estará. O corpo da atriz-sombrista ou a silhueta/figura/boneco/objeto estará em afecção com a sombra, produzindo uma imagem no suporte de projeção e fruída na sua superfície. Para animar a sombra corporal e todas as suas variantes com as silhuetas/figuras/bonecos/objetos, requer-se uma atitude do uso do corpo, e todas as técnicas que são utilizadas se baseiam neste corpo e nas capacidades da

atriz-sombrista para ter a postura adequada perante cada possibilidade. A atuação acontece com o corpo todo, mesmo não estando o corpo inteiro no *espaço-sombra*. A atriz-sombrista deverá estar sempre em *corpo-sombra* durante a atuação. E para estar neste estado de atenção reitero que é imprescindível praticar, individualmente e em conjunto. Por meio do treinamento como *práxis* e treinamento como *poiésis* adquirirá habilidades e/ou fortalecerá as habilidades motoras e psicomotoras acima descritas. Praticar o *corpo-sombra* é uma excelente forma de conquistar novas valências e/ou fortalecer habilidades já existentes. Considero o *corpo-sombra* um treinamento proprioceptivo para a atriz.

Trabalhar com teatro de sombras para mim, além de ser algo prazeroso, eleva o meu organismo num nível de *stress* máximo produzindo adrenalina suficiente para me manter ativa, estimulando meu coração, acelerando meu raciocínio, relaxando certos músculos, contraindo outros, deixando-me mais consciente deste corpo no espaço-tempo da atuação, é também desconstruir o que a mídia de massa (televisão, rádios, cinemas e internet) nos impõe, as imagens televisivas em ritmos frenéticos, a poluição visual e a loucura da tecnologia digital que avança a cada segundo. Os sinais digitais que nos chegam instantaneamente entram em contraponto com a imagem primitiva de cuja existência a maioria se esquece. O tempo *devagar* é desafiador, mas nos conduz a ter a respiração exata para um equilíbrio corporal-cinestésico e estar em *corpo-sombra*. O espetáculo demanda um ritmo que é diferente de quando se estava em processo de criação. Atuar no espetáculo *BRUX*- hoje não permite mais que as atrizes não estejam em *corpo-sombra*.

No teatro de sombras contemporâneo não há uma única resposta de como fazer teatro de sombras. Existem vários tipos de utilização das silhuetas/figuras/objetos/bonecos/corpo, diferentes intensidades de fontes de luz, múltiplas formas e tipos de suportes de projeção para atuar com a imagem da sombra. Cada espetáculo pode exigir um material diferente, por isso importantes são a manipulação e a experimentação dos tipos de sombra de cada material e também jogar com as silhuetas/figuras/objetos/bonecos/corpo para se conseguir intervir no resultado da sombra e assim se obter os efeitos desejados na sua imagem.

É importante salientar que teatro de sombras contemporâneo é TEATRO. Isso pode parecer óbvio, mas como já escutei diversas pessoas dizendo que é um “cinema ao vivo”, ou artes visuais, é importante deixar claro que ele se utiliza de ferramentas vindas de outras artes, mas é fundamentalmente teatro: existe o espaço, a atriz, o público e acontece no “aqui e agora”.

Diante das múltiplas possibilidades para se trabalhar com o teatro de sombras, podemos considerar algumas. Entre elas: a produção de espetáculos teatrais; a preparação de atrizes para aprimoramento de percepções espaço-temporais, visuais e táteis; como recurso didático para a

educação em diversas disciplinas tais como educação física, ciências, matemática, filosofia, artes visuais, cinema, fotografia, dança e muitas outras. Pode ser uma alternativa didática e pedagógica na educação infantil, e também para investigação de si mesma, para o autoconhecimento.

Apesar da diversidade de potenciais inerentes a esta arte e apesar de perceber que existem muitas pessoas interessadas, vislumbradas, entusiasmadas com as possibilidades da linguagem, são poucas as que se desafiam e continuam por um longo período pesquisando e praticando teatro de sombras no Brasil. Creio que a educação é o nicho que mais se utiliza da linguagem, pelo menos nas minhas experiências adquiridas nesses dozes anos, foi quando vi o maior interesse e demanda. Estar em *corpo-sombra* e com os conhecimentos adquiridos em minha vida acadêmica, da educação física às artes cênicas, fez-me perceber que o teatro de sombras na educação tem grande capacidade de reverberação no indivíduo. Cada faixa etária tem suas características específicas e desenvolvimento psicomotor diferentes. As experiências com esta linguagem são excelentes processos para serem utilizados em cada fase de desenvolvimento da criança, por exemplo na fase da educação infantil, brincadeiras com luzes e sombras estabelecem relações entre corpo, movimento e a imagem da sombra. Faz parte do universo da criança brincar com a própria sombra, tentar pegá-la e entreter-se com os seus movimentos, as crianças constroem e reconstroem saberes que as ajudam a compreender o mundo, as experiências de cada um são formações e transformações. O aprendizado gerado por uma nova brincadeira, ou estímulo, resultará em um novo conhecimento. Conforme for explorando as possibilidades, vai produzindo um repertório de movimentos. Para que a criança tenha uma aprendizagem significativa é necessário que ela adquira certas habilidades. Para escrever, a criança precisa segurar um lápis, conseqüentemente precisa de uma boa coordenação fina. Ela precisa do domínio do objeto (o lápis) e do gesto (para segurar o lápis), para isso ela deve estar ciente de suas mãos como parte de seu corpo, orientar-se no espaço em que está inserida, aprender a controlar o seu tônus muscular para poder dominar seu gesto, desenvolvendo padrões específicos de movimento. No que condiz a psicomotricidade, ela estará desenvolvendo o seu esquema corporal, sua lateralidade, sua imagem corporal, a sua motricidade ampla e a sua motricidade fina. Essas habilidades podem ser adquiridas brincando com teatro de sombras, por exemplo, quando a criança usa a lanterna e a silhueta para projetar a imagem da sombra em algum suporte de projeção. Lógico que para escrever é preciso utilizar o instrumento lápis e não a lanterna, porém são dois acontecimentos que podem se auxiliar. Eis uma nova pesquisa para ser realizada: buscar as possibilidades do uso dos elementos do teatro de sombras na educação em cada fase de desenvolvimento da criança.

Na pesquisa histórica do teatro de sombras contemporâneo brasileiro, para entendermos o nosso contexto artístico nesta linguagem, percebeu-se um fato um tanto curioso: nossa influência nesta arte vem diretamente do diretor e pesquisador Jean Pierre Lescot, da França. Digo diretamente, porque tanto nossos artistas brasileiros, que estiveram na Europa na década de 80 do século XX, para aprender a técnica do teatro de sombras, como o diretor Fabrizio Montecchi, da Itália, que mais tarde, na década de 90 do século XX, veio ao Brasil ministrar cursos da linguagem, são pupilos de Lescot. Hoje nossas maiores influências vêm dos conhecimentos de Fabrizio Montecchi. A maioria dos grupos de teatro de sombras existentes no Brasil já esteve em contato com a arte de Fabrizio Montecchi. Porém, já percebemos uma significativa influência de poéticas das companhias brasileiras, como por exemplo da Cia Teatro Lumbra de Animação, nos artistas de nosso País. Na atualidade, temos a possibilidade de intercâmbios com diversos grupos e companhias do mundo e entre os eventos que nos proporcionam estas trocas está o Festival Internacional de Teatro de Sombras, organizado pela Cia Quase Cinema, de Taubaté (SP).

Uma das perguntas mais recorrentes com relação a esta linguagem é se qualquer pessoa pode fazer teatro de sombras. Considero que sim, porém o resultado de cada indivíduo é diferenciado. Concordo com o colega Jerson Fontana quando diz que talvez o maior limite seja a realização de um espetáculo de teatro de sombras. Fazer experimentos, pequenas cenas está ao alcance de todos. Soledad Garcia afirma que dependerá do que a pessoa se propõe a fazer, se está disposta a encontrar novos desafios, novas inquietudes e se tem um desejo muito forte para encarar com vontade de fazer. Para montar uma encenação, segundo Tuany Fagundes, é preciso treino e persistência; Thiago Bresani acrescenta que é preciso muita disciplina, dedicação e organização: a linguagem exige muito de cada um e, portanto, qualquer pessoa pode fazer teatro de sombras, mas nem todas conseguem trabalhar com ele. Marcelo dos Santos profere que para trabalhar com teatro de sombras, basta estar vivo, o teatro de sombras pode ser um jogo, uma brincadeira, uma terapia, um trabalho profissional ou aula para pessoas portadoras de necessidades especiais. De forma geral, as opiniões de todos os colegas sombristas convergem e afirmam que qualquer pessoa pode fazer teatro de sombras, porém cada indivíduo deverá procurar a melhor forma de se adaptar ao que pode, consegue e está decidido a fazer.

Aos interessados em iniciar um processo criativo de teatro de sombras, é preciso sensibilizar-se com o escuro e dominar os fundamentos técnicos que fazem a sombra existir artisticamente e que permitem que ela se manifeste fisicamente. Os principais pontos a serem pesquisados são: *a luz*, experimentar várias fontes luminosas de diferentes filamentos,

experimentalizar luzes fixas e móveis, construir lâmpadas halógenas de baixa tensão, estudar eletricidade e conceitos da física ótica; *o suporte de projeção*, experimentalizar vários tipos de telas com diferentes materiais, experimentalizar suportes de projeção fixos e móveis, construir pequenos suportes de projeção; *a silhueta/figura/boneco/objeto/corpo*, experimentalizar com formas e objetos de materiais variados, com máscaras tridimensionais, com máscaras bidimensionais, com extensões e acessórios no corpo da atriz-sombrista, com o próprio corpo, construção de silhuetas-figuras com empunhaduras fixas, verticais e horizontais, construção de silhuetas/figuras sem e com articulações, construção de silhuetas opacas, transparentes, coloridas. Esta é a *práxis* para produzir *poiésis*.

Após este momento de conhecimento da fundamentação técnica, como utilizar esses aparatos técnicos? Tendo um treinamento como *práxis*, chega a hora de usar o treinamento como *poiésis*. É muito difícil conseguirmos pensar em processos criativos baseados totalmente na improvisação. É sempre importante uma fase de criação do projeto que identifique os instrumentos indispensáveis que serão utilizados para iniciar o processo criativo: tema/texto/música, tipos de fonte de luz, tipos de suporte de projeção e tipos de corpos/silhuetas/figuras/bonecos/objetos. O processo de criação no teatro de sombras é diferente das outras formas teatrais: os ensaios não têm como acontecer sem os equipamentos mínimos, o teatro de sombras está ligado ao escuro, à presença das fontes de luz e aos suportes de projeção formando um *espaço-sombra* para a atuação.

Entre as principais dificuldades encontradas para trabalhar com teatro de sombras, exemplificadas pelas entrevistas realizadas neste trabalho com quem exerce este ofício, estão: a necessidade de ter um espaço escuro, conseguir uma equipe permanente, a falta de experiência como ator e atriz, lidar com muitos objetos no espaço cênico ampliado, ter poucas pessoas que trabalham com a linguagem, confeccionar silhuetas funcionais e a dificuldade de conseguir equipamentos principalmente as fontes luminosas adequadas para encenações.

As recomendações para atores e atrizes que iniciam o trabalho com teatro de sombras são: experimentar, investigar, anotar, experimentar de novo, abrir bem os olhos, ter todos os sentidos ligados, ter muita disciplina, dedicação, curiosidade, ensaiar constantemente, ter persistência, insistir, não desistir, praticar seus pontos fracos, errar, tentar coisas novas, perceber o escuro, olhar para a sombra, definir o que se quer dizer – qual história contar, que ideia e para quem, iniciar brincando, ter iniciativa em descobrir como se faz, abrir-se para as incertezas e compartilhar generosamente as suas descobertas e conhecimentos.

Nesta pesquisa vimos as principais transformações que aconteceram no teatro de sombras e que modificaram a sua forma do fazer. A ruptura do espaço tradicional foi uma delas,

abrangendo agora todo o espaço cênico. Esse feito foi possível principalmente em função da descoberta da luz elétrica viabilizando que a atriz utilizasse o seu próprio corpo em cena projetando a sua sombra em qualquer lugar do espaço cênico tornando todos os seus movimentos visíveis. No teatro de sombras contemporâneo, portanto, a fonte de luz tornou-se um elemento muito importante na concepção poética. Com a descoberta do uso da luz incandescente, a fonte de luz deixou de ser apenas fixa tornando-se móvel e manipulável. Assim todos os outros elementos puderam se deslocar pelo espaço cênico. O monitoramento dimmerizado das fontes luminosas controlando a intensidade, qualidade e quantidade de luz no espaço foi mais um recurso que potencializou as possibilidades de atuação no teatro de sombras. A sombra tornou-se tridimensional e possível de ser fisicalizada em qualquer suporte de projeção, diferentemente de quando ela era apenas obtida pelo contato direto da silhueta com o suporte (tela). E assim as materialidades para o suporte de projeção podem ser variadas e não mais apenas um tecido translúcido. Estas transformações, modificações e inovações possibilitam múltiplas e diferentes criações poéticas e deram-me a oportunidade de estar em *corpo-sombra*, conscientizar-me sobre ele e defini-lo tecnicamente. Existem ainda muitas curiosidades e possibilidades a serem estudadas. Que haja fôlego para a continuidade e que outros artistas e professores se aproximem e tragam suas incertezas e descobertas. O teatro de sombras está aberto para o estudo do passado e para as novas descobertas e transformações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos. Máscaras, Bonecos, Objetos.** São Paulo: Editora SENAC, 2002.

_____. **Teatro de Animação: da Teoria à prática.** São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.** 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

AMORÓS, Pilar e PARÍCIO, Paco. **Títeres y Titiriteros: El Laguage de los Títeres.** Binefar: Pirineum, 2005.

ANGOLOTI, Carlos. **Cómic, Títeres y Teatro de Sombras: tres formas plásticas de contar historias.** Madrid: Ediciones de La Torre, 1990.

ANZOLIN, Osvaldo. Espaço e Cenografia no Teatro de Animação. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 6, v. 7, 2010.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** 1ª Edição. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto&Grafia, Ltda, 2009.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte.** Tradução de Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora.** Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 10ª edição. São Paulo: Pioneira/USP, 1996.

ARRUDA, Kátia de. **O Processo de Transcrição no Teatro de Sombras: Considerações a partir do estudo de caso da montagem teatral Odisseia.** 62 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura e Bacharelado em Teatro). CEART/UEDESC. Florianópolis, 2012.

BADIOU. Maryze. Las Sombras, entre continentes y culturas: una visión Del mundo. In: **La sombra desvelada: um viaje por el teatro de sombras.** AYUSO, Adolfo (coord). 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

_____. **Sombras y Marionetas.** Tradiciones, mitos y creencias: Del pensamiento arcaico al Robot sapiens. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

_____ Las sombras em la duplicidad del ser no ser: uma visão del mundo. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v. 9, 2012.

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

BARBA. E. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia corpora (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)**. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

BARROS, João Augusto de Camargo. **Estrutura de Prática e Processo adaptativo em aprendizagem motora: efeitos da especificidade da tarefa**. 97 p. Dissertação. Mestrado em Educação Física. Escola de Educação Física e Esporte, USP: 2006.

BELTRAME, Valmor. **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____ Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-animador. In: **Teatro de Bonecos: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática**. Florianópolis: UDESC, 2008.

_____ Revelar e Esconder: o trabalho do ator-animador. In: **Revista Fenatib**. 7^o Edição. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/artigos_reflexoes/fenatib7_valmorbeltrame.htm
Acessado em: 16/06/2010.

BELTRAME, Valmor; MORETTI, Gilmar. Artíficos das dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v. 8, 2011.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERNARD, Michel. **O Corpo**. São Paulo: Apicuri, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. nº19. Campinas: UNICAMP, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> - Acessado em 20/05/2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: Da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTILLO, Domingo. Hágase La sombra! In: **La sombra desvelada: um viaje por el teatro de sombras**. AYUSO, Adolfo (coord). 1^a Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

CHRISTÓFARO, Bruna. A cenografia e a ação do ator no tempo da encenação. VI Congresso Nacional de Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Bruna%20Christ%20F3faro%20-%20A%20Cenografia%20e%20a%20A%20E7%20do%20Ator%20no%20Tempo%20da%20Encena%20E7%20.pdf> , acessado em 12 de abril de 2016.

COSTA, Felisberto Sabido da. O sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia. In: **Revista Sala Preta.** nº 3, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57119/60107> Acessado em: 20/05/2014.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº 1, 2005.

_____ Algumas PALAVRAS sobre a arte da manipulação (ou da animação) ou conforme os desideratos de cada qual. In: **Teatro de Bonecos: Distintos olhares sobre Teoria e Prática.** BELTRAME, Valmor (org). Florianópolis: UDESC, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver.** Escritos sobre as artes do visível. 1ª Edição. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. Deleuze/Espinosa, Les Cours de Gilles Deleuze: Cours Vincennes: 24/01/1978, Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/194>. Acessado em: 15/10/2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, José. Cenografia: a arquitetura da emoção. In: **Revista O Teatro Transcende.** Blumenau: n.13, p. 57-62, 2004.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da Liguagem Visual.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007

DUBATTI, Jorge. **Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas.** Buenos Aires: 2014.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Ensaio de Atuação.** São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2013.

FITTS, Paul. M.; POSNER, Michael. I. **Human Performance.** Belmont, Brooks/Colemann, 1967.

FÔ, Dario. **Manual Mínimo do Ator.** São Paulo: SENAC, 2004.

FREIXE, Guy. Au-delà de l'human: L'effigie du Personnage. [Muito Além do Humano: a Efégie do Personagem]. In: **Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle** [As Utopias da Máscara nos palcos europeus do século XX]. Tradução de Nadia Luciani. Montpellier: L'Entretemps, 2010. Texto não publicado em português.

GARDNER, Howard. **As Artes e o Desenvolvimento Humano**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1994.

_____. **Estruturas da Mente: A Teoria das Inteligências Múltiplas**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda., 2002.

GIL, José Nuno. Abrir o corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica**, organizado por Tania MaraGalli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

_____. **Movimento Total: O corpo e a dança**. 2º imp. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GOUSSEFF, Nicolas. Aprender a aprender. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 11, v. 14, 2015.

HANNA, Thomas. What is Somatics? In: **Somatics**. New York, vol.5, n° 4, 1986. Disponível em: <https://somatics.org/library/html-wis1>. Acessado em: 14/09/2017.

_____. O soma e suas funções sensório-motoras. In: **Corpo Análise**. Blog Gerry Marezki, 2007. Disponível em: <https://gerrymarezki.wordpress.com/2007/11/27/o-soma-e-suas-funcoes-sensorio-motoras/> Acessado em: 14/09/2017.

JUNG, Carl. G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LADEWIG, Iverson LADEWIG. A Importância da Atenção na Aprendizagem de Habilidades Motoras. IN: Revista Paulista. Educ. Fís., São Paulo, supl.3, p.62-71, 2000

LEBORG, Christian. **Gramática Visual**. 1ª edição. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

LE BOULCH, Jean. **Educação Psicomotora: a psicomotricidade na idade escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1982.

_____. **A educação pelo movimento: a psicocinética na idade escolar**. Porto Alegre: Artes médicas, 1983.

LESCOT, Jean Pierre. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombras. Entrevista. In **Revista Mamulengo** N° 14: Rio de Janeiro, 1989.

_____. Poesia e Amor no Teatro de Sombras. Tradução Valmor Beltrame. In: **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, 2005.

LONG, Roger. Tradição e Tecnologia: O Impacto da Modernização no Teatro de Sombras Javanês. Tradução inédita de Anna Menk. In: DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtre D'Ombres – Tradition et Modernité**. Paris: L'Harmattan et Institut International de La Marionnette, 1986.

LOREFICE, Tito. Reflexões sobre a formação e o vínculo entre Professor e Aluno, Mestre e Aprendiz. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 11, v.14, 2015.

MACHADO, João C. Três paradigmas para a cenografia: instrumentos para a cena contemporânea. In: **Revista Cena**. Porto Alegre: UFRGS, n.5, p. 47-60, 2006.

MAGILL, Richard. A. **Aprendizagem Motora – Conceitos e Aplicações**. São Paulo: Edgard Blucher, 5ª ed., 2000.

MAJ, Diego; ROSSI, Simona. **Dodiciemilacinquecentoventi giorni do Teatro, di Gioco, di Vita**. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2007.

MATURANA, Carmen Luz. **Teatro de Sombras**. Ásia-Europa-Chile. Santiago do Chile: Ediciones Equilíbrio Precário, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESCHKE, Michael. **Uma estética para el teatro de títeres**. Espanha: Instituto Ibero Americano, 1985.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

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 3, v.4, 2007.

_____ 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 8, v. 9, 2012.

_____ Instruir e/ou Educar – Por uma pedagogia do Teatro de Sombras. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 11, v. 14, 2015a.

_____ **Shadow Theater: Beyond the Screen**. Germany: Internacional Shadow Theatre Centre, volume 4, 2015b.

_____ **Más allá de la pantalla**. Hacia una identidade em el teatro de sombras contemporâneo. 1ª edición. San Martín: UNSAM EDITA, 2016.

NICOLESKU, Irina. Uma Incursão no território da formação no teatro de formas animadas: ensino e aprendizagem. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 11, v. 14, 2015.

NUNES, Sandra Meyer. **As Metáforas do Corpo em Cena**. São Paulo: Annablume/UEDESC, 2009.

OBRY, Olga. **O Teatro na Escola**. São Paulo: Melhoramentos Indústrias de Papel, 1956.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação**. 193p. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT/UEDESC. Florianópolis, 2011.

_____ **A pré-expressividade no trabalho do ator no Teatro de Sombras**. 75 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas. CEART/UEDESC. Florianópolis, 2012.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de; BELTRAME, Valmor. A luz - elemento primordial no teatro de sombras. In: **Urdimento**. Florianópolis: PPGT/UEDESC, v.2, nº 23, dezembro, 2014.

OPHRAT, Hadas. A História e a narração – Perspectivas de formação no Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 11, v.14, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2012.

PALLARÉS, Zaida. **Ginástica rítmica**. 2ed. Porto Alegre: Prodil, 1983.

PARENTE, José. O Papel do ator no teatro de animação. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, nº1, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ **A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspeciva, 2010.

PEREC, Georges. **Espécies de Espacios**. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L., 2001.

PIAZZA, Pucci; MONTECCHI, Fabrício. **Teatro de Sombras**. Dpto. de Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (org). 1ª. Edición en castellano. Vitoria - Gasteiz, 1987. Publicado en Internet por Titerenet para el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2008. Disponível em: <<http://www.pantzerki.com/>> e <http://www.titerenet.com/2008/11/24/libro-teatro-de-sombras/>. Acessado em: 15 de setembro de 2014.

POSNER, M.I.; SNYDER, C.R.R. **Attention and cognitive control**. In: SOLSO, R.L., ed. Information processing and cognition. Hillsdale, Erlbaum, 1975.

RATTO, Gianni. **Antitratado da Cenografia**. São Paulo: SENAC, 2001.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. In: **Revista Urdimento**. Florianópolis: UDESC, v.2, n.23, p 251-261, 2014.

REUSCH, Rainer. **Shattentheater: Theorie + Praxis**. Germany: Internacionales Shattentheater Zentrum, 2005.

SILVEIRA, Maria Betânia. **Tellus: Performance e Teatralidade com a Argila e a Cerâmica**. 275p. Tese. (doutorado). PPGT UDESC. Florianópolis, 2014.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

SOUZA, Alex de. Uma luz no Teatro de Sombras: relato de uma oficina de construção de equipamentos artesanais para iluminação cênica. In: **Revista Urdimento**. Florianópolis: UDESC, v.2, n.23, p 06-16, 2014.

STERNBERG, Roberto J. **Psicologia Cognitiva**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TANI, G. **Processo adaptativo na aprendizagem de uma habilidade perceptivo-motora**. 1982. Tese (doutorado). Universidade de Hiroshima. Hiroshima. Resumo.

TUBINO, Gomes. **Metodologia Científica do Treinamento Desportivo**. 8ª. Ed. São Paulo: Ibrasa, 1984.

VERNON, M.D. **Percepção e Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VIANNA, Jeferson Macedo. **Velocidade**. Disponível em:
<http://www.aquabarra.com.br/artigos/treinamento/VELOCIDADE.pdf> Acessado em:
 27/03/2017.

VON FRANZ, M.-L. O Processo de Individuação. In: **O Homem e seus Símbolos**. JUNG, Carl. G. (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ZURBACK, Christine. A dramaturgia do teatro de marionetes hoje: modos de fazer e modos de ver. In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 7, v.8, 2011.

SITES PESQUISADOS

- <http://www.clubedasombra.com.br/> (Cia Teatral Lumbra de Animação, Porto Alegre, RS - Brasil)
- <http://www.ciaquasecinema.com/site/> (SP-Brasil)
- <http://www.cialumiato.com/> (DF - Brasil)
- <https://www.facebook.com/karagozkwk> (Curitiba, PR – Brasil)
- http://www.schattentheater.de/index_e.php (Alemanha)
- http://www.abric.org.br/SkyPortal_v1/default.asp (Associação brasileira de Iluminação Cênica)
- <http://www.teatrogiovita.it/> (Itália)
- <http://www.theater-der-schatten.de> (Alemanha)
- <http://barbaracastro.com.br>
- <http://www.titerenet.com>
- <https://gerrymaretki.wordpress.com>
- <http://www.portalabrace.org>
- <http://www.cbtij.org.br>
- <http://www.teatrodeanimacao.wordpress.com>
- <https://www.webdeleuze.com>
- <http://www.revistas.usp.br/salapreta>
- <http://www.scielo.br/pdf/rbedu>

VÍDEOS

- Espetáculos em cartaz do Teatro Gioco Vita (portfólio fornecido por Fabrizio Montecchi)

- Espetáculos *Sacy Pererê*, *a Lenda da Meia-Noite* e *Salamanca do Jarau* – Cia Teatro Lumbra de Animação

APÊNDICES

- 1 – VIAGEM PELO REINO DA SOMBRA – UM PEQUENO HISTÓRICO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS EUROPEU E BRASILEIRO
- 2 – DIÁRIO DE BORDO DA OFICINA COM O TEATRO GIOCO VITA, PIACENZA/ITÁLIA
- 3 – QUESTIONÁRIOS DE ATORES-SOMBRISTAS
- 4 – ROTEIRO BRUX-
- 5 - DVD ESPETÁCULOS *UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA e BRUX-* E CLIPAGEM MATÉRIAS SOBRE TEATRO DE SOMBRAS DE REVISTAS ABNT-UNIMA BRASIL E MAMULENGO

1. VIAGEM PELO REINO DA SOMBRA – UM BREVE HISTÓRICO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS EUROPEU E BRASILEIRO

Este estudo histórico fazia parte da primeira versão da tese como capítulo 1, porém em função de ser um texto que não é o centro da questão principal, e por ainda estar em pesquisa, os componentes da banca concordaram que deveria ser direcionado para o apêndice do trabalho. Descrevo um percurso do teatro de sombras ocidental dando ênfase nos grupos e artistas que influenciaram o teatro de sombras no Brasil, assim como a historiografia da linguagem em nosso país, entre os anos de 1945 até os dias atuais.

O teatro de sombras é uma manifestação artística muito popular em diversas regiões do continente asiático, especialmente Indonésia, Malásia e Tailândia. Valmor Beltrame relata sobre a possível origem:

Para historiadores como Meher Contractor (1982), tudo iniciou na Índia, já para Max Von Boehn (1972), o berço dessa tradição é a China. Cada um deles apresenta dados, silhuetas antigas, que datam de 2.500 anos e 3.000 anos atrás, e que pertencem ao acervo de museus tentando comprovar que naquele período o Teatro de Sombras já era praticado nos dois países. Tamara V. Fielding (2002) afirma que na ilha de Java o Teatro de Sombras era popular há mil anos.⁹⁵ Na Grécia e no norte africano, especialmente na África mediterrânea, existem registros da existência do Teatro de Sombras, chegando à Europa ocidental a partir do século XVIII. (BELTRAME, 2005, p. 41).

Pilar Amorós e Paco Parício⁹⁶ (2005, p. 161) dizem que na área mediterrânea a tradição de figuras animadas sobre uma tela tem um aspecto menos sagrado e muito mais satírico nas diversas versões do *karagöz*⁹⁷ da Turquia, Grécia e Tunísia, em que o protagonista busca a cumplicidade com o público e zomba do poder, da moral, dos costumes e das normas estabelecidas. É muito importante saber sobre esta geografia e como ela é hoje praticada nesses locais para que se possam compreender as relações, conexões e diferenças existentes nas distintas formas realizadas em cada região. E para nós, ocidentais, mais importante ainda, é entender como funciona o teatro de sombras em nosso meio. Nossa cultura tem grande influência europeia e o teatro de sombras no Brasil não é diferente.

De acordo com Carlos Angoloti⁹⁸ (1990, p. 90), o teatro de sombras faz sua aparição na Europa (especialmente na Alemanha, Itália e França), no século XVIII. Delia Bianco y Oscar

⁹⁵ Informação recolhida pelo Professor Valmor Beltrame, em palestra proferida durante o Festival Internacional de Teatro de Bonecos realizado em julho de 2002 em Curitiba, PR.

⁹⁶ Fundadores e bonequeiros de *Los Titiriteros de Binefar*, Espanha.

⁹⁷ *Karagöz* – teatro de sombras tradicional e popular turco.

⁹⁸ Professor, pesquisador e escritor espanhol.

H. Caamaña relatam que nesse mesmo século, na Checoslováquia, as sombras eram utilizadas como forma popular de arte, praticadas por atores ambulantes⁹⁹. Carmen Luz Maturana¹⁰⁰ (2009, p. 45) acrescenta que o teatro de sombras italiano rapidamente foi adotado por artistas itinerantes que atuavam nas feiras em mercados alemães, franceses e ingleses.

Maryse Badiou¹⁰¹ (2004, p. 39) expõe que, no Ocidente, as projeções de sombras com bonecos (sombras chinesas) tornaram-se populares no século XVII. Comenta que a paixão pelos jogos de sombras, conhecidos no Oriente antes de Cristo, desperta na Europa no final do século XVIII, promovida pelo descobrimento, no século anterior, da lanterna mágica pelo Padre Jesuíta alemão Athanasius Kircher, que segundo Maturana (2009, p.45), utilizava as projeções para advertir sobre as consequências do pecado, mostrando imagens do inferno, do diabo e da morte. Posteriormente, Badiou (2004, p. 39) nos diz que foi aperfeiçoado pelo Padre Châle, na França. As projeções de lanterna mágica e de sombras vão se estabelecendo e se convertem em uma autêntica moda no século das luzes, considerado também como o século do nascimento da silhueta de papel recortado. Negras sobre fundo branco, estas figuras de duas dimensões foram utilizadas na confecção de retratos pessoais e na criação de personagens que construía verdadeiras cenas de teatro de sombras nas telas pequenas. Igualmente, vão se multiplicar as casas burguesas em Paris, os denominados “teatros de salão”, onde se começa a trabalhar, a polir a feitura das montagens, assim como os diálogos do texto (BADIOU, 2004, p. 39).

Na mesma época se faziam na França projeções de sombras humanas em pequenos teatros. O entusiasmo do público foi tal que, mais tarde, no romantismo, passaram a apresentar-se em cenários profissionais, onde se mantiveram por longas temporadas. Já no século XX, são utilizadas, como efeitos especiais, no cinema, ou simplesmente lúdicos no music-hall ou em cabarés (BORDAT *apud* BADIOU, p. 71). Outra diversão, segundo Badiou:

Que tem suas raízes nos tempos mais remotos da história, é a *ombromania* ou *shadowgrafia* ou, dito em *castellano*, *el arte de hacer sombras com las manos*. Este jogo familiar, freqüentemente qualificado de pueril, mas que a sociedade daquele tempo gostava de exercer de maneira privada, vai gozar também de uma grande fama. O aperfeiçoamento dos aparatos de projeção, no final do século XIX, os fez habituais nas salas de espetáculo, onde perderam o protagonismo com o passar do tempo. (BADIOU, 2012, p. 71).

⁹⁹ Informação incluída no texto *Títeres de Sombras*, em apostila organizada pelo prof. Dr. Valmor Beltrame, no ano de 2003.

¹⁰⁰ Designer teatral e licenciada e doutora em letras com estudos da semiótica e linguística, faz parte da companhia chilena de teatro *Equilibrio Precario*, na qual desenvolve sua pesquisa desde 1994, incluindo diferentes formas de experimentações cênicas tais como teatro de objetos e teatro de sombras.

¹⁰¹ Doutora pela *Universidade de Toulouse*, sua experiência profissional centra-se no diálogo entre prática e teoria teatral, desenvolve atividades pedagógicas na França, África do Norte e Espanha, colabora regularmente em revistas especializadas, é responsável pelo serviço de documentação do Teatro Nacional da *Cataluña*.

Richard Bradshaw, em 1972, de acordo com Jacques Pimpaneau, nas traduções¹⁰² de Eliane Lisboa¹⁰³, revelou aos europeus a força cômica do teatro de sombras, cortando seu espetáculo em *sketchs* independentes uns dos outros, não sendo submisso às necessidades de uma duração prolongada. Explorava antes de tudo a estilização anatômica e gestual da sombra:

Situava-se, pela maioria de seus *sketchs*, na tradição dos papéis recortados que Denis Bordat e Francis Boucrot consideram como “as premissas dos espetáculos de sombras na França” na época em que para se vingar do “Senhor Silhueta”, fiscal dos impostos excessivamente econômico na sua opinião, os cortesãos fizeram recortar “um grande número de exemplares de seu retrato caricaturado”.

Porém, Pimpaneau relata que Bradshaw retomava mesmo eram as “silhuetas” criadas por Dominique Séraphin, já citadas acima. A estilização, de acordo com o autor, levava à caricatura ou ao criptograma criando uma alegre convivência entre o marionetista e o público, ao qual ela não exigia o menor esforço de leitura.

Ana Maria Amaral, professora doutora e bonequeira brasileira, em meados de 1977, destacava o nome de Bradshaw em seu Informativo Internacional chamado “*POT POURRI* daqui dali”, publicado no relatório da Associação Rio de Teatro de Bonecos – ARTB, de outubro daquele ano, no qual dissertou sobre titeriteiros solistas (*old man show*): “Bradshaw movendo figuras e criando efeitos especiais de luz, faz-nos imaginar, existir atrás da tela, toda uma equipe!”. E neste mesmo ano, a Revista Mamulengo nº 6 trazia notícias com foto do artista atuando na cena de *A Ponte Quebrada*, já comentada acima (vide figura 64).

¹⁰² Traduções de Eliane Lisboa, pertencentes ao prof. Dr. Valmor Beltrame, ainda datilografadas, do livro *A Sombra das Marionetes*.

¹⁰³ É diretora de teatro, dramaturga e dramaturgista, com mais de 30 anos de experiência na área teatral. Durante os anos 83/84 defendeu mestrado junto à Universidade de Paris X-Nanterre, sobre as experiências do Teatro do Oprimido na França, acompanhando Augusto Boal no tempo em que ele esteve exilado naquele país. Defendeu tese de doutorado na Unicamp, sobre a obra de Carlos Alberto Soffredini.

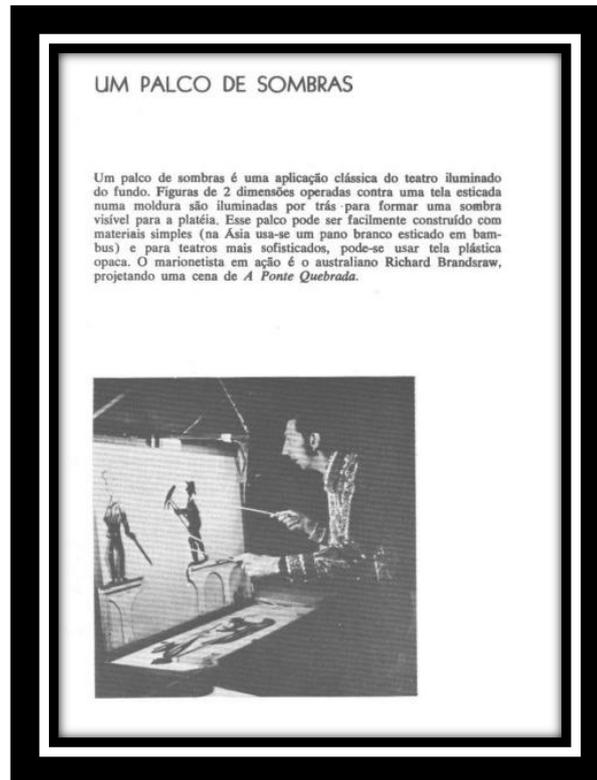


Figura 64 - Richard Bradshaw – Revista Mamulengo nº 6 – 1977

INFLUÊNCIAS EUROPEIAS

Em 1886, surgia na França o cabaré parisiense *Le Chat Noir*, criado por Rodolphe Salis, em Montmartre, num momento de mudança e renovação teatral, em que os artistas se reuniam para discutir sobre arte e apresentar suas próprias obras. Maryse Badiou (2012, p. 73) afirma que o cabaré era lugar obrigatório dos artistas mais importantes da época até a morte do fundador e animador do local. Em 1897, o *Le Chat Noir* dá um novo impulso ao teatro de sombras graças ao pintor e cenógrafo Jacques Rivière, mestre do gênero, e ao desenhista Caran D’Ache que “dá ilusão de vida pela única verdade das silhuetas simplificadas e resumidas, e tudo isto deixava de ser caricatura” (LEMAÎTRE, 1956 *apud* BADIOU, 2012, p. 73). Carmen Luz Maturana (2009, p. 48) relata que Rivière era o criador dos bonecos e dos fundos cenográficos. As figuras de sombras eram fixas em quadros que deslizavam pela tela. As figuras eram dispostas em três planos: o primeiro imediatamente atrás da tela, o segundo dois centímetros de distância e o terceiro dois centímetros atrás do segundo. Eram iluminadas por uma lâmpada de carbono. O preto das sombras tinha diferentes intensidades, dependendo onde elas estavam localizadas, o que produzia uma impressão de profundidade. Vários efeitos já podiam ser realizados; Maturana explica, por exemplo, que as nuvens em movimento eram

feitas com pedaços de vidros que deslizavam de um lado a outro da tela por placas que também avançavam simultaneamente e em diferentes velocidades e provocavam efeitos de perspectivas e paisagens surpreendentes como a lua, estrelas, ondas, nuvens e tormentas. Era o próprio Salis que fazia a narração em texto aberto para a improvisação (MATURANA, 2009, p. 48).

O *Le Chat Noir* inspirou outras aventuras e foram numerosos os teatros de sombras que se inauguraram em Paris durante aqueles anos, em que estrearam importantes espetáculos, como *Navidad* (Noel, 1890), de Vincent Hyspa, com colaboração de Eric Satie para a música, e de Miguelito Utrollo para a confecção de sombras e cenários. No ano de 1897, o cabaré fecha as portas, pois “a máquina acaba condenando o teatro de sombras: o teatro parisiense do *Chat Noir* fecha exatamente no ano da primeira projeção dos irmãos Lumière. As sombras se modernizam e tornam-se reprodutíveis” (CASATI, 2001, p. 32)¹⁰⁴. Posteriormente, a guerra de 1914 contribuiu para acabar com a atividade dos cabarés e estes teatros foram desaparecendo depois de terem conseguido uma imensa prosperidade por toda a França (BADIOU, 2012). Fabrizio Montecchi (2016, p. 64) reitera que a herança deixada por *Le Chat Noir* é indiscutivelmente extraordinária apesar de ter uma vida efêmera (1886-1897). Segundo ele, era um teatro de sombras totalmente novo em suas técnicas, nas suas potencialidades interpretativas e nas possibilidades dramatúrgicas. Porém, assumiu um papel de uma máquina disparadora de imagens em movimento (MONTECCHI, 2016, p. 64). A estrutura era refinada com grande complexidade do dispositivo de projeção. Havia atrás da tela, sistemas de cordas que controlavam painéis, fundos desenhados e vidros coloridos; vias em diferentes níveis pelos quais corriam os bonecos de sombra, refinados equipamentos luminosos por meio dos quais se obtinham efeitos luminosos. E tudo isso era controlado por técnicos da cena que garantiam o correto funcionamento operando alavancas, cabos, trilhos e vias. Eles não eram aparentes ao público e tinham a função de dar movimentos aos pequenos autômatos de papel cartão. O público apenas fruía as imagens em movimento e não via o que se desenvolvia atrás da tela: “a comunicação entre quem atua e quem assiste, condição imprescindível a fim de que se dê o teatro, não ocorre através da tela” (MONTECCHI, 2016, p. 65).

Quando, nas primeiras décadas do século XX, a presença dos novos meios artísticos de comunicação de massa se fizeram evidentes na Europa, o teatro de sombras perde sua audiência e se converte em ambulante. Assim se manterá até que as novas correntes renovadoras dos anos 1970 fizessem florescer, no seio do movimento do teatro independente, grupos de notável criatividade, alguns dos quais se atreveram a fundar pequenos teatros estáveis.

¹⁰⁴ Maturana (2009, p. 48) afirma que o êxito do *Chat Noir* termina porque a renovação do contrato de aluguel do Teatro foi negada, então eles tiveram que fechar suas portas.

Foi na década de 70, por meio do estudo das experiências desse teatro de sombras e das imagens sugestivas do *Chat Noir*, que Fabrizio Montecchi¹⁰⁵, do Grupo Gioco Vita¹⁰⁶ percebeu o grande potencial representativo do teatro de sombras:

O trabalho do *Chat Noir* [...] me fascinava, pois representava um ‘modo’ de fazer e entender o teatro de sombras fundado na primazia absoluta da imagem. Essa ideia, que inscrevia o teatro de sombras na tradição dos teatros ópticos, de imagens em movimento, *du son et lumière*, cumpria definitivamente aquele processo de transformação de ‘forma de teatro oriental’ em ‘forma de teatro ocidental’ e continha, tal como eu conseguia compreender no momento, os motivos que justificavam a existência de um teatro de sombras contemporâneo. (MONTECCHI, 2007, p. 66-67).

O grupo italiano Teatro Gioco Vita sofre a influência não só das técnicas do *Chat Noir*, mas também dos seus princípios. A partir dessas experiências baseadas nas imagens do *Chat Noir*, houve a instrução de inovações técnicas significativas, pois as linguagens e códigos de criação e fruição tinham evoluído muito, e o cinema, que de algum modo havia absorvido em si fundamentos do *Chat Noir* e do teatro de sombras ocidental, era um dos trunfos do Teatro Gioco Vita. Tanto é que, segundo Montecchi (2007, p. 67), o problema do grupo era a construção de uma nova sintaxe para as sombras e seus integrantes pensavam naquele momento que o cinema pudesse ajudá-los a encontrar códigos visuais e estéticos de referência. Palavras como enquadramento, montagem, sequência, câmera, transição, *cross fade* e outras, assumiram um papel muito importante no vocabulário do grupo.

O Teatro Gioco Vita é um grupo teatral italiano de animação que iniciou suas produções com bonecos de vara, luvas e marionetes, em 1971. Porém, em 1976, no Festival Mundial de Marionetes, em Charleville-Mézières (França), Diego Maj (integrante do grupo e na época diretor artístico) conheceu o teatro de sombras e propôs uma experiência laboratorial com o trabalho de sombras inovador de Jean-Pierre Lescot. A partir daí, o grupo passou a se dedicar às pesquisas referentes à linguagem das sombras, primeiramente com crianças e idosos na cidade de Reggio Emilia (Itália) e posteriormente, durante seis anos, tornou-se um grande laboratório permanente, com a participação de muitos artistas como Pucci Piazza, Paolo Valli e Fabrizio Montecchi, entre outros (MAJ e ROSSI, 2007, p. 15). Em seus espetáculos o grupo faz a luz variar sempre, seja em relação ao espaço, seja em relação às qualidades técnicas dos focos luminosos. As telas ou telões de luz de projeção passaram a ser também móveis e com

¹⁰⁵ Membro fundador do grupo italiano de teatro de sombras Teatro Gioco Vita.

¹⁰⁶ Grupo italiano que há quase 40 anos estuda e trabalha com teatro de sombras. É uma das companhias da Europa mais conhecidas no Brasil, que transformou desde suas primeiras montagens, a linguagem do teatro de sombras com um uso inovador da luz, da tela, das silhuetas, do trabalho do ator-animador e da atriz-animadora e suas múltiplas relações. Ela influencia, a partir de suas características contemporâneas, os poucos grupos existentes por aqui na especificidade.

dimensões sempre surpreendentes. Atenção especial foi dada ao corpo do ator-manipulador, aos bonecos-objetos e às suas respectivas sombras. Fabrizio Montecchi, hoje diretor artístico do *Gioco Vita*, ministra cursos na sede do grupo, em Piacenza (Itália), todos os anos entre maio e junho, desde 2010, e viaja o mundo transmitindo seus conhecimentos.

Na segunda metade do século XX, assim como o Teatro Gioco Vita, são numerosas as companhias que demonstram seu profissionalismo. Situadas entre a tradição e a modernidade, confirmam força e originalidade, apresentam maturidade artística que irá ganhar a cada dia reconhecimento não somente em seus países de origem, mas também no estrangeiro, promovendo a internacionalização do teatro de sombras.

Segundo Ana Maria Amaral (1996), Jean Pierre Lescot é um grande renovador do teatro de sombras na França. As ações e os personagens dos seus espetáculos vêm sempre carregados de uma forte simbologia. O conteúdo parte da imagem. E existe uma perfeita adequação entre forma e imagem. Jean Pierre Lescot descobriu esse gênero teatral por meio de um espetáculo balinês, em 1968 na cidade de Paris (BELTRAME, 2005). Nesse mesmo ano, criou sua companhia, *Le Phosphènes*¹⁰⁷. Montou com essa companhia seu primeiro espetáculo: *Gay Lussac* (1968), trabalhando com silhuetas articuladas e com o jogo propiciado pela luz e pela transparência de tecidos, destacando as características expressionistas da imagem. Em cada espetáculo, ele explora a magia que a sombra remete, aproximando-se da linguagem dos sonhos. Atualmente, a companhia tem mais de vinte e cinco espetáculos produzidos e o nome de seu criador está na maioria dos créditos das instituições culturais da França. Lescot foi também o diretor artístico do *Théâtre Roublot*, na França, que até o ano de 2016, quando Grégoire Callies, diretor da companhia *The Pillar of Angels* assumiu o seu lugar. Outro grupo francês que também pesquisa a forma e a sua relação com o texto é *Amoros & Agustin*, que põe em relevância outros elementos cênicos como, por exemplo, a música e a mobilidade da luz. O grupo trabalhou com sombras e com figuras sem articulações, o que, segundo eles, obriga-os a uma maior atenção na composição visual.

Dentre outros grupos teatrais europeus que trabalham com o teatro de sombras sob um olhar contemporâneo, dois merecem destaque: *Theater der Schatten*, dirigido por Norbert Götz e *The International Shadow Theatre Centre (ISZ)* dirigido por Rainer Reusch, ambos da Alemanha¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Todas as informações da Cia de Jean Pierre Lescot foram retiradas do site: <http://www.jean-pierre-lescot.com/> - acessado em 15/12/2013.

¹⁰⁸ Hoje, com certeza, existem outros, porém por sua qualidade e dedicação à linguagem das sombras, os grupos citados trazem novas perspectivas experimentais em seus trabalhos e são aqui mencionados.

O *Theater der Schatten* foi fundado em 1984, na cidade de *Bamberg, Baviera*, Alemanha, por Norbert Götz. Desde lá, Götz experimenta e desenvolve sistemas de iluminação para trabalhar com as sombras; conforme surgem novas tecnologias, novas potencialidades aparecem. Em conjunto com os experimentos, o diretor cria espetáculos e ministra cursos de teatro de sombras contemporâneo para vários públicos, do mais leigo ao profissional. Para ele, sombra é espaço. Os cursos oferecidos descrevem a relação fundamental entre a luz, a sombra e o espaço na teoria e na prática e exploram o uso da luz como uma ferramenta extremamente dinâmica, flexível e móvel. Esse é o ponto de partida básico do teatro de sombras atual¹⁰⁹.

O *The International Shadow Theatre Centre (ISZ)* foi fundado em 1988, com sede em *Schwäbisch Gmünd*, Alemanha, filiado à União Internacional da Marionete - UNIMA. Tem como objetivo fazer pesquisas na arte do teatro de sombras contemporâneo e mantém contato com mais de trezentos teatros de bonecos e sombras, coleta informações internacionais sobre teatro de sombras, avaliando e publicando os resultados em livros e revistas (os quatro volumes *The Shadow Theater* são pontos de referência para o estudo na área). Em cooperação com a UNIMA e com a cidade sede, o ISZ organizou o 1º Festival Internacional de Teatro de Sombras – festival mais antigo e com execução contínua nesta área. Além das oficinas oferecidas durante o Festival a partir de 2008, em parceria com Norbert Götz, o ISZ ministra três tipos de formação: *workshop* de três dias, *workshop* básico de cinco dias e o *workshop master class* de duas semanas. Nos últimos vinte anos o Centro formou várias Cias de Teatro de Sombras na Alemanha.

Dando sequência às pesquisas e sob a influência desses grupos, surgem outras companhias mais recentes, como por exemplo *La Compagnia Teatrale L'Asina sull'isola*, da Itália, dirigida por Katarina Janoskova e Paolo Vali.

BRASIL SOMBRÍSTICO

No Brasil, o teatro de sombras é uma arte nova, ainda pouco conhecida se comparada com a popularidade de outras variedades da linguagem do teatro de animação; porém, é cada vez mais utilizada por diversos grupos teatrais como recurso para enriquecimento de seus trabalhos e em alguns como pesquisa principal em seus repertórios.

Na história do teatro de sombras no Brasil, há um fato que aconteceu em Santa Catarina, revelado pelo Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame:

¹⁰⁹ Todas as informações da Cia *Theater Der Schatten* foram retiradas do site <http://www.theater-der-schatten.de/> - acessado em 25/11/2013

Segundo o historiador catarinense Oswaldo Rodrigues Cabral, o primeiro evento teatral realizado em Florianópolis (antigamente denominada de Nossa Senhora do Desterro) foi uma apresentação dessa forma artística: ‘Em 1817, a 7 e 8 de abril, para comemorar a coroação de D. João VI, no Quartel dos Regimentos d’El Rei, houve um ‘teatrinho de sombras’ [...] um teatrinho ricamente ornado e elegantemente pintado.’ Lamentavelmente, as informações são vagas e pouco se sabe além de que a representação foi idealizada pelo Dr. Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, o Juiz de Fora, por Diogo Duarte Silva e pelo Vice-Cônsul da Rússia, cujo nome o historiador não conseguiu identificar. (BELTRAME, 2009, p.10).

O Prof. Dr. Rudney Marinho de Souza¹¹⁰ relata que o Juiz de Fora, “Dr. Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva era um homem que gostava de receber pessoas em festas elegantes as quais ele mesmo tratava de organizar e decorar. [...] Foi ele quem preparou as festividades da Coroação de D. João VI, porém enganou-se, organizando-a com um ano de antecedência”. Souza ainda descreve que a festa contou com “Missa Cantada, **teatro de sombras o qual era uma espécie de cinema da época**¹¹¹, iluminação dos edifícios públicos, parada militar, discursos inflamados, sarau, bandas e outros”¹¹².

O teatro de sombras, portanto já fazia sua aparição no Brasil lá pelas idas de 1800. Este é um importante dado para uma futura pesquisa mais detalhada sobre a história do teatro de sombras no Brasil. É relevante perceber que nas duas citações existem duas formas diferentes de retratar o teatro de sombras da época: “teatrinho de sombras” e “teatro de sombras o qual era uma espécie de cinema da época”. Podem ser pontos de vista dos historiadores, porém é necessário refletir sobre tais expressões: por que “teatrinho”? A expressão nos remete a algo pejorativo, diminuindo o valor desta linguagem, levando-nos a significar em comparações a algo “menor” do “teatro”. Quer dizer, que já o consideravam algo menor que “teatro”? Infelizmente nos dias atuais, ainda existem nomeações desta forma para o teatro de sombras, pois para ser realmente considerado teatro é necessário que a atriz esteja como protagonista da cena. Quanto à frase “teatro de sombras, o qual era uma espécie de cinema da época”, o teatro de sombras para alguns estudiosos é considerado o pré-cinema, pois ele satisfaria o desejo do ser humano de colocar figuras em movimento num único plano. A afirmação remete-me também à “câmara escura” e à “lanterna mágica” citadas em alguns estudos históricos da época e pesquisadas por estudiosos do cinema, da fotografia e das artes visuais¹¹³. A imagem de filmes eram imagens paradas que acionadas em alta rotação davam a sensação de movimento. No

¹¹⁰ Bacharel em História, Licenciado em História e Geografia, Mestre e Doutor em Ciência da Educação.

¹¹¹ Negrito nosso.

¹¹² Informações retiradas do blog: <http://historiaaulas.blogspot.com.br/2013/01/68-dos-finais-do-seculo-xviii.html>.

¹¹³ Como por exemplo, o estudo de Vladimir Machado - *Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): O “espetáculo das artes”* In: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm

Ocidente, a lanterna mágica tornou-se conhecida em 1640. Era utilizada pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher para mostrar aos fiéis, visões aterrorizantes do inferno, fazendo com que os mesmos optassem em viver de acordo com os princípios cristãos.

Entre os primeiros documentos que cita o teatro de sombras no Brasil está o livro “O Teatro na Escola”, de Olga Obry:

Desde 1945, a Sociedade Pestalozzi¹¹⁴ do Brasil lançava, sob orientação de D. Helena Antipoff¹¹⁵, auxiliada pela artista Célia Rocha Braga, um novo movimento de teatro de bonecos escolar. Começaram com fantoches, acrescentando em seguida, **as sombras chinesas**¹¹⁶, as marionetes e as máscaras. (OBRY, 1956, p. 29).

Tudo sob a direção da própria autora do livro. Chama a atenção o fato desse movimento de teatro de bonecos escolar acontecer principalmente em cursos de recreação, isto é, as sombras chinesas eram um instrumento recreativo e educativo da época. Segundo Obry, o teatro era utilizado também como “teatroterapia” (OBRY, 1956, p. 15). Ela diz que um bom espetáculo teatral produz um efeito “benfazejo”. Entre os exemplos estavam as representações realizadas em hospitais e hospícios, que na época já davam provas de que fazia o bem para as pessoas. E especificamente na escola, a partir da “terceira infância”, de 07 a 12 anos, o “teatro de figuras”, incluindo marionetes, fantoches, sombras, máscaras, ajudava a evitar o artificialismo e o exibicionismo, excluindo o elemento vaidade pessoal e favorecendo a transfiguração (OBRY, 1956, p. 31).

Obry relata que “existem muitas lendas sobre a origem dos atores *artificiais*, criados pelo homem”, mas resume, num só termo, todas as variedades do teatro *indireto* (em que o próprio intérprete não se exhibe) utilizando “teatro de figuras”, pois a expressão comum “teatro de bonecos” daria a ideia de mera brincadeira e esse tipo de teatro também era utilizado como um meio de educação e de expressão dramática:

Sua história também começa com a criação do palco e a separação entre atores e espectadores, com manejadores das figuras escondidos nos bastidores. Desde então, temos que fazer uma diferenciação dos vários tipos de figuras, de duas ou três dimensões. (OBRY, 1956, p. 19).

¹¹⁴ É uma entidade civil, de direito privado, sob forma de associação sem fins lucrativos. Tem por finalidade promover o estudo, assistência, educação e integração social da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais (P.P.N.E), preparo e aperfeiçoamento do pessoal especializado nessa área. In: <http://sociedadepestalozzidobrasil.blogspot.com.br/>

¹¹⁵ Psicóloga e pedagoga russa, pesquisadora e educadora da criança com deficiência, fundadora da Sociedade Pestalozzi no Brasil.

¹¹⁶ Negrito nosso.

Vejamos as características do teatro de **sombras chinesas** daquela época no Brasil, relatadas por Obry. Primeiramente era assim chamado “por ter vindo da Europa do Extremo Oriente, onde é muito antigo e ainda hoje muito popular, as figuras aparecem como silhuetas sobre uma tela iluminada por detrás” (OBRY, 1956, p. 19). Isto é, tanto a iluminação como a manipulação das figuras eram feitas atrás da tela, apareciam para o público somente como silhuetas de sombras. As silhuetas podiam ser pretas ou com efeitos de cor obtidos com materiais transparentes como o celofane, por exemplo. O teatro de sombras naquele momento era inspirado nos teatros de sombras chinês e javanês. O primeiro utiliza-se de figuras com armações de controle horizontal, com o “manejador”¹¹⁷ posicionado atrás da silhueta e o segundo faz o movimento por meio de varetas verticais que o “manejador” dirige por baixo. Obry (1956, p. 19) apresenta que o controle horizontal “tem a vantagem de que, bem arrumada a luz, não aparecem a armação, nem sua sombra”. Essa afirmação, que é citada no mínimo mais três vezes no referido livro, certifica-nos o quanto era importante a invisibilidade da mecânica da manipulação das silhuetas feita pelo “manejador”.

Obry (1956, p. 50), no capítulo IV de seu livro, explica o teatro de silhuetas humanas:

Uma tela transparente será armada em cima do estrado. Dimensões, mais ou menos, 2,30m de altura, 3-3,5m de comprimento. Usa-se para este fim um cretone de lençol, cuja largura é aproveitada na altura da tela, já que não pode haver costuras. Para armá-la, constrói-se, com sarrafo de 8 centímetros uma moldura, no tamanho indicado. É essencial que a tela esteja bem esticada, para obter sombras nítidas. Pode haver dobradiça no meio, para a facilidade de guardá-la. Para ficar em pé, será amarrada com arrame, seja no teto, seja nas paredes dos lados, seja em dois quadros bem-estáveis, tapando-se os vãos com cartolina ou lona.

Na citação acima, duas peculiaridades importantes sobre o uso da tela retratam o teatro de sombras nesta época: “não pode haver costuras” e é essencial que a mesma “esteja bem esticada, para obter sombras nítidas”. Possivelmente essas características eram consideradas essenciais para que “não quebrassem a ilusão” do público, não rompessem com a ficção da história quando estivessem assistindo ao espetáculo. Se a tela não abrangesse essas qualidades não colaboraria com a construção da imaginação do espectador durante a fruição do espetáculo. Outra particularidade relatada acima era a necessidade de tapar os vãos com cartolina ou lona para evitar escapes de luz nas laterais e ocultar o ator e seu instrumental, possibilitando ao público prestigiar apenas as sombras dos atores na tela centralizada.

Na sequência, Obry descreve o tipo de luz utilizada: “um refletor com lâmpada elétrica de 100 velas colocada atrás dos atores, ao centro, mais ou menos 1 metro acima do chão”,

¹¹⁷ Manejador, no contexto explicado por Olga Obry, era o ator-animador.

mostrando que a luz para o teatro de sombras era fixa e, no entanto, os efeitos de deformações, de edição de luz como fade, close, panorâmicas, ainda não eram explorados. Os efeitos que poderiam ser realizados eram com papel seda ou celofane colorido colando-os nas partes recortadas das cartolinas ou ainda os esticando por cima do refletor para dar cor na ambientação da cena. Os cenários eram colocados diretamente na tela indicando, inclusive, que deveriam estar nas laterais e no solo para não tapar as silhuetas.

A autora também detalha a tela para as sombras chinesas, armada numa moldura de sarrafo, pendurada na boca de cena dum palco de fantoches (espécie de empanada) com tamanho adaptado de acordo com a dimensão da boca de cena. O material utilizado para a tela era o chamado “tela de arquitetura” – fina, azulada, engomada, meio transparente, com um lado fosco e outro brilhante. O lado brilhante ficava para dentro do palco para facilitar o deslize das figuras quando manuseadas. Nesta descrição, Obry (1956, p. 58) reforça que o posicionamento do refletor deve ser de forma que o “manejador” não seja visível em cena, e também o tipo de tecido escolhido como tela, sem imperfeições, para não prejudicar a nitidez das silhuetas de sombras. Para a autora, o tamanho das figuras para o teatro de sombras chinesas depende do tamanho da tela:

Se ela tiver 40 cm de altura, a altura máxima de um boneco, que representa uma personagem adulta, será de uns 20 cm, mas, se na peça aparecer um gigante, este poderá ter quase toda a altura da tela, para contrastar com os demais personagens. Não adianta ter figurinos muito miúdos – pois sempre perderão seu efeito, à distância. (OBRY, 1956, p. 96).

Essas afirmações intrinsecamente apontam que o tamanho das figuras definia o tamanho das silhuetas das sombras na tela, assim como sua nitidez, justamente porque, em 1956, uma das luzes mais potentes para o teatro de sombras, acessível a eles, era a descrita pela autora: “lâmpada elétrica de 100 velas”. Infelizmente somente com essa descrição não temos como saber o tipo da lâmpada elétrica, mas considerando o contexto da época no Brasil a lâmpada devia possuir vários filamentos proporcionando pouca nitidez às sombras caso as figuras não ficassem próximas à tela e assim entende-se o porquê da afirmação acima.

Olga, em seu *O Teatro na Escola*, anexa uma peça para sombras e silhuetas, *Vovô Antônio e o Nabo Grande (com narradora)*, e com ela sugere como pode ser encenada. Orienta que a peça pode ser representada primeiro em sombras chinesas e, em seguida, ensaiada com silhuetas humanas. A partir dessa proposição, ela certifica que os atores, tendo assistido à primeira interpretação, imitarão os movimentos dos bonecos de cartolina, podendo se utilizar de perfis mais caracterizados, servindo-se inclusive de máscaras e objetos para deformações e

ou caracterizações dos personagens. A narradora fica em frente ao palco e, às vezes conversa com as crianças da plateia. Os “manejadores” fazem as vozes dos personagens. Segundo ela, é importante um fundo musical (pode ser canto dos próprios atores) e as vozes dos bichos, como o latido de um cachorro, dão sempre mais vida ao espetáculo.

O último e importante conselho escrito por Olga Obry em seu livro *O Teatro na Escola* foi: “não devemos esquecer, ao realizar um espetáculo de silhuetas humanas, que estamos, por assim dizer, numa casa de vidro: qualquer movimento ocasional e irrefletido de um dos atores no fundo do palco projeta sua sombra sobre a tela e pode quebrar a ilusão”, e isso realmente acontece, porém na contemporaneidade muitos desses detalhes retratados pela autora já não são mais fundamentais: hoje, os atores podem desvelar toda a técnica desenvolvida na linguagem do teatro de sombras, podem ir para a frente da tela e manipular seu corpo e as silhuetas à vista do público. Lógico, que não de forma ocasional e sim pensada e ensaiada.

Seguindo o caminho investigativo da historiografia do teatro de sombras no Brasil, encontro em documentos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB UNIMA BRASIL, o que podem ser as primeiras e principais influências no teatro de sombras contemporâneo: o diretor Jean Pierre Lescot, da França e mais tarde do Grupo Teatro Gioco Vita, da Itália. Em junho de 1982, o professor, diretor e ator Valmor Beltrame participou de um curso de teatro de sombras em Charleville-Mézières, França, com Lescot, por meio de uma bolsa de estudos concedida pela ABTB UNIMA BRASIL e a partir daí ministrou cursos pelo Brasil. Mais tarde, quando professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis (SC), incentivou o curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas, hoje, curso de licenciatura em Teatro, do Centro de Artes, a ter a disciplina de Teatro de Sombras em sua grade curricular, a qual continua até os dias atuais.

Em 1983, no Boletim Maria Angu, do núcleo São Paulo da ABTB, tem-se notícia de que Mario Kamia¹¹⁸ se apresentava como solista utilizando-se da técnica de fantoche – sombras. No mesmo ano, Ana Maria Amaral abriu um espaço para criação e construção de bonecos para a comunidade em geral, dando prioridade para artistas e estudantes. Paralelamente aos cursos de construção de bonecos das diversas técnicas, eram feitas pesquisas teóricas dentro de cada modalidade. Entre os bonecos confeccionados estavam “os bonecos de sombra”.

O ano de 1986 foi um ano próspero para o teatro de sombras, pelo menos no Brasil conforme as notícias retratadas pelos bonequeiros. Os boletins da ABTB UNIMA BRASIL e das associações brasileiras de teatro de bonecos divulgaram muitas ações sobre a linguagem.

¹¹⁸ Mágico e ator-manipulador de São Paulo.

Entre as divulgações dos novos grupos de teatro de animação estava a Cia Karagözwk (SC), de Marcello dos Santos, com o espetáculo *Janeiro*. Neste mesmo número, consta a divulgação internacional do curso de teatro de sombras de Jean-Pierre Lescot de vinte e seis dias, que acontecera no Instituto de Teatro de Sevilha, na Espanha, e um pequeno texto sobre sombras chinesas enfatizando o movimento proporcionado pelo desenho das silhuetas:

Destacada por sua delicadeza, cor e beleza, as sombras chinesas podem mesmo ser consideradas como ILUMINURAS EM MOVIMENTO. Destacamos aqui o movimento sutil e variado que conseguem alcançar suas figuras. As humanas, por exemplo, por vezes chegam a articular os dedos. O segredo reside na maneira em que subdividem a figura, e a preocupação em vaziar as articulações evitando, assim, sombras desnecessárias. (Boletim ABTB, 1986, p. 20).

Quando consideram as sombras chinesas “iluminuras”, já nos indicam quão detalhadas são as silhuetas, pois o termo conceituado é um tipo de pintura decorativa aplicada às letras capitulares dos códices de pergaminhos medievais, que eram pintadas minuciosamente em couro curtido de cordeiros ou vitelas, chamados velino¹¹⁹, que valorizavam o documento apresentado.

Marcello, da Cia Karagözwk (SC), foi um dos selecionados para o curso de Jean-Pierre Lescot, ganhando bolsa integral da UNIMA juntamente com Gladys Mesquita (RJ), Susanita Freire (RJ) e Cláudio Ferreira (SP).

Entre julho e agosto de 1986, após retornarem, Marcelo, Susanita e Gladys publicam seus textos sobre o curso nos boletins da ABTB. O workshop foi dividido em partes teóricas e partes práticas. De acordo com Susanita: na parte teórica, conheceram um pouco da história do teatro de sombras, as regiões em que evoluiu esta arte, sua origem e seus significados; na parte prática, individuais ou em grupos, estudaram o *karagöz*, o conto, a tragédia, o inventar história, a dramaturgia, o recortar silhuetas, experimentá-las na tela, as transformações de objetos na sombra, a manipulação de efeitos luminotécnicos. Em seu relato, Gladys detalhou:

...no 1º dia, Jean Pierre nos presenteou com uma leitura contemporânea do teatro de sombras. O tema foi a perspectiva elástica, objetos móveis como uma gaiola, uma bicicleta, pedaços de arame, etc. Fazendo uso de 3 focos de luz, dois percorrendo a tela e usando o recurso de 2 ‘dimers’, foi criada uma sucessão de imagens oníricas de grande beleza plástica. Fizemos uma pequena cena com o exercício da metamorfose. Depois, sombra branca. Sempre nos alertando sobre a necessidade de observarmos os espaços cheios e vazios, o ritmo e a energia necessários a uma boa apresentação, e trabalhando sobre arquétipos, nos foi proposto um trabalho: a confecção de ‘panôs’ que simbolizavam a água, a terra, o ar e o fogo. Trabalhamos vários dias no desenho e recorte desses ‘panôs’. Conseguimos no final da semana manejá-los sob orientação do professor. (Boletim ABTB, junho 1986, p. 30).

¹¹⁹ Saiba mais: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/iluminuras-medievais/>

Marcello dos Santos dá ênfase na passagem de Margareta Niculescu pelo curso, falando sobre as propostas do Instituto da Marionete de Charleville-Mézières daquela época, e afirma que aprendeu bem a técnica do *karagöz* estando apto a repassar os conhecimentos para os amigos brasileiros.

Percebe-se nas narrativas dos artistas que o teatro de sombra de Jean-Pierre Lescot, na década de oitenta, já utilizava os recursos da tecnologia e transformações de imagens, contudo tendo como base o teatro de sombras tradicional, como por exemplo o *karagöz*. Neste mesmo número, a ABTB compartilhou um texto intitulado “Formação - *karagöz* – o teatro de sombras da Turquia”, descrevendo suas características peculiares, entre elas: os títeres feitos em couro translúcido, coloridos com anilinas vegetais, perfurados no tradicional rendilhado, o que permitia o belo jogo de luz entre os vazados e cheios da figura, o conteúdo ligado à cultura popular turca e a forma como o manipulador sustenta as silhuetas contra a tela com as pequenas varas mantidas horizontalmente em ângulo reto com as figuras.

Em divulgação no boletim de dezembro de 1986/janeiro de 1987, no qual o grupo Karagözwk participaria do Congresso da ABTB com o espetáculo *Janeiro* consta um pequeno texto sobre ele dizendo que consistia na técnica de teatro de sombras e que a linguagem era basicamente visual com acompanhamento de trilha sonora: “*Janeiro*, representa a busca de um homem, a busca de sua própria realidade, projetando-se na tela o medo, o amor, a fantasia, a dor e a beleza humana”. Na época o grupo Karagözwk era composto por Marcello dos Santos e Ricardo Almeida, ambos ex-integrantes do Grupo Galha Azul, de Lages (SC). O espetáculo ganhou prêmio de melhor pesquisa no Festival Catarinense de Teatro de 1986. Um detalhe singular é a foto da cena do espetáculo que ilustrava a divulgação: *Lágrima* - Efeito em sombra branca (vide figura 65). Percebe-se que é uma “sombra de luz”, expressão utilizada atualmente para tal efeito, pois ali é o local onde os feixes luminosos conseguem perpassar, existe uma refração, não existe barreira para eles, já o seu contorno é cinza escuro, ali está a sombra.



Figura 65 - *Lágrima* - Grupo Karagöz - Curitiba
Boletim APTB

No mesmo período, o núcleo ABTB, de Santa Catarina, promoveu um curso de sombras com Marcello dos Santos, em Florianópolis, para seus associados: “um curso basicamente prático compreendendo o conhecimento e confecção de diversas técnicas”, todas estudadas com o mestre Jean-Pierre Lescot. E no Rio de Janeiro, o boletim divulgava o *Auto de Natal Profissão de Fé* (figura 66), do grupo Kaleydoskópio, dirigido por Gladys Mesquita, também bolsista do curso de teatro de sombras com Lescot.



Figura 60 - Divulgação espetáculo *Profissão de Fé* (1987), Grupo Kaleydoscópio, Rio de Janeiro
 Fonte: Boletim ABTB 1986/1987

Em agosto de 1988, segundo a Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (APT), o “bonequeiro sombreado” Marcello dos Santos, estreava seu segundo espetáculo de teatro de sombras “Duas Histórias de Ziraldo” no Teatro Guaíra em Curitiba (PR). O grupo Karagözwk continua ativamente suas produções. Mais adiante retratarei um pouco a trajetória do mesmo.

De acordo com Valter Valverde¹²⁰ (apêndice, p. 256), em 1988, Cláudio Ferreira, ministrou uma oficina de teatro de sombras, em São Paulo e sucessivamente, Valter e outros participantes, montaram o espetáculo de teatro de sombras “Amaterasu”, baseado numa lenda japonesa. A partir daí, Valverde dedica-se a contar pequenas histórias em teatro de sombras para festas infantis, escolas e algumas mostras de teatro de bonecos até fundar, juntamente com Lourenço Amaral Júnior, em 1999, a Cia Luzes e Lendas.

Gladys Mesquita, em 1993, planejara uma oficina de teatro de sombras para selecionar quatro pessoas para sua nova montagem do espetáculo *Histórias de Marina Colassanti* (Boletim ARTB - Janeiro 1993). Susanita e Valter Rodrigues, em 1994, deram sequência à transmissão de seus aprendizados ministrando cursos com a linguagem de teatro de sombras: *Introdução ao teatro de bonecos: através das sombras*, com a proposta de introduzir vivências com silhuetas, formas geométricas, personagens, cenários e a manipulação das mesmas em diferentes planos.

¹²⁰ Valter Valverde, sombrista fundador da Cia Luzes e Lendas, de São Paulo.

Em agosto de 1995, aconteceu em Arcozelo, Rio de Janeiro, a 4ª Oficina do Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos – o *Laboratório Caçadores de Sombras / O Sentimento do Mundo*, ministrada pelo Grupo italiano Teatro Gioco Vita e coordenada por Fabrizio Montecchi, na qual participaram vários artistas brasileiros, argentinos e costa-riquenhos. Entre os brasileiros, estavam Valmor Beltrame (SC), Ana Maria Amaral (SP), Fábio Caio (PE), Luiz Gustavo Noronha (RN), Maria Luiza Monteiro (RJ), Maria do Socorro de Andrade (AM), Maria de Fátima Moretti (SC), Júlio Maurício (SC), Jerson Vicente Fontana (RS).

O laboratório, segundo relatório do Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos – (Setembro, 1998), era um projeto de pesquisa que o Teatro Gioco Vita realizava na Itália e em muitos países do mundo. A finalidade era buscar novos materiais sobre a sombra para um “possível” teatro de sombras contemporâneo. O projeto consistia em três partes: *Introdução à sombra* – a sombra compreendida como pertencente a nossa vida cotidiana, como observação do real, natural, artificial; *As técnicas e as linguagens do Teatro de Sombras* – percurso proposto mediante indagações sobre os diversos componentes do teatro de sombras: a luz, o corpo, a tela, o espaço, o animador, etc; *Apresentação do espetáculo ‘O Sentimento do Mundo’* – criação coletiva durante o laboratório. E para aproximar os alunos e artistas cariocas o grupo italiano Teatro Gioco Vita apresentou o espetáculo “Pescetoppococrodilo”, dia 14 de agosto de 1995, no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro.

Após esse laboratório, alguns participantes repassaram seus conhecimentos, também por meio de oficinas, em outras regiões do país, oportunizando demais artistas a conhecerem a linguagem do teatro de sombras pesquisada pelo grupo Teatro Gioco Vita. Um exemplo foi a oficina que Jerson Fontana ministrou em Porto Alegre e que propiciou Alexandre Fávero (Cia Teatro Lumbra) a ter outros olhares para a sombra naquela época:

Jerson Fontana, que é um artista de Santo Ângelo, um diretor e ator de teatro, que teve a oportunidade de fazer uma oficina com o Gioco Vita na Aldeia de Arcozelo, se não me engano, em 1993, 1994, trouxe para Porto Alegre uma vivência com o Teatro de Sombras que eu tive a oportunidade de fazer, onde eu me deparei justamente com um contato mais filosófico com a sombra que eu até então não tinha. E depois eu tive a oportunidade de ver uma apresentação do Gioco Vita no Festival Internacional de Teatro de Canela, onde eu vi esta dinâmica quase que (pausa)... Eu tive o deslumbramento com a arte do teatro de sombras neste espetáculo, onde eu vi o poder que a trilha sonora tinha, o quanto que o trabalho do ator era importante para criar essa fascinação do espetáculo, mas ao mesmo tempo eu me deparei com a realidade de um grupo europeu de 30 anos, na época, e da minha inexperiência montando meu primeiro trabalho. (FÁVERO apud OLIVEIRA, 2011, p. 164).

As características atuais continuam se modificando devido ao grande avanço da tecnologia, trazendo assim as mais variadas formas de trabalhar com teatro de sombras. No

Brasil, já temos núcleos teatrais de referência com seus trabalhos que pesquisam especificamente a linguagem do teatro de sombras contemporâneo e que já possuem suas micropoéticas: *Cia. Karagözwk* (1985), do Paraná; *Cia Luzes e Lendas* (1999), de São Paulo; *Cia Teatro Lumbra de Animação* (2000), do Rio Grande do Sul; *Cia Quase Cinema* (2004), de São Paulo, assim como temos companhias mais recentes que têm suas pesquisas, que estão se consolidando, mas ainda não é possível afirmar que tenham uma micropoética: a *Cia Lumiatto Teatro de Formas Animadas* (2008), de Brasília; e a *entreAberta Cia Teatral* (2015), de Santa Catarina são duas delas.

Quando falamos em micropoética, o conceito de Jorge Dubatti¹²¹ (2011, p. 4) é a referência:

A micropoética é a poética de uma entidade poética particular, de um “indivíduo” (Strawson, 1989) poético. Estes são espaços poéticos de heterogeneidade, tensão, debate, cruzamento, hibridez de diferentes materiais e procedimentos, espaços de diferença e variação, uma vez que no micro, homogeneidade ou ortodoxia não é geralmente reivindicada (demanda de modelos abstratos) e é favorecida a ampla margem do possível na historicidade. Tudo é possível na micropoética, dentro do quadro-limite imposto pelas coordenadas de historicidade. A micropoética propicia a complexidade e a multiplicidade internas, e geralmente encerra em suas combinações surpresas que contradizem e desafiam a lógica dos modelos abstratos. A espessura individual de cada micropoética deve ser analisada em detalhes: cada indivíduo poético é composto de detalhes infinitos, ou nas palavras de Peter Brook já citadas, “o detalhe do detalhe dos detalhes” (tradução nossa).¹²²

Entre as companhias brasileiras, a mais antiga é a *Cia Karagözwk*, fundada por Marcello dos Santos, em 1985, na cidade de Lages (SC) e hoje com sede em Curitiba (PR), conta com mais de quinze espetáculos em seu currículo, ganhou vários prêmios em festivais e Santos ministra oficinas de formação a leigos e profissionais. Marcello teve seu primeiro contato com o teatro de sombras em 1982, quando Valmor Beltrame, colega do grupo teatral *Gralha Azul*, de Lages (SC), voltou da Espanha após um curso com Jean-Pierre Lescot, trazendo novidades. Sucessivamente, numa turnê, no Festival de Títeres, em Mendonza, Argentina, quando ainda era músico do mesmo grupo teatral, teve a oportunidade de assistir a um casal manipulando

¹²¹ Professor da Universidade de Buenos Aires, crítico e historiador teatral de Buenos Aires, Argentina.

¹²² La micropoética es la poética de un ente poético particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook ya citadas, “el detalle del detalle del detalle” (video documental, 2005).

silhuetas de sombras e ficou impressionado com a técnica. Ao voltar para Lages (SC), montou seu atelier e assim surgiu sua primeira experiência com a linguagem: o espetáculo *Janeiro*, já comentado anteriormente e considerado por ele uma obra experimental. Fundou a sua Cia. quando necessitou de um registro profissional para participar do Festival de Teatro Estudantil de Lages e do Festival de Teatro Amador de Joinville, ambos catarinenses, em 1985. Logo após, teve a oportunidade de participar do curso com o teatrólogo e mestre francês Jean-Pierre Lescot, no *Instituto del Teatro de Sevilla*, em Sevilha, Espanha, por meio da concessão de uma bolsa de estudos da UNIMA, com quem aprendeu a técnica, a estética e a história sobre o teatro de *karagöz*, do qual originou o nome de seu grupo. Até hoje muitos artistas passaram pela companhia, mas é Marcello que segue administrando-a, assim como continua dirigindo os espetáculos e neles atuando. Sempre que necessário, ele convida colegas para atuarem em suas montagens. Os processos criativos das encenações variam desde encomendas de temas, textos dramaturgos e até a partir de uma trilha sonora, sem textos. Marcello considera que a trilha sonora é muito importante para os espetáculos, pois contribui para a criação do clima dramático. Entre as encenações que se destacam, além do primeiro espetáculo que deu origem à Cia, Marcello cita: *História da Música* (1988), por sua importância na arte-educação; *Show Rock na Praia* (1988), com a Banda Barão Vermelho; *O Rei que ficou cego* (2000), primeiro projeto com incentivo cultural; *Buanga* (2011), Prêmio Galha Azul Melhor Direção e Trilha Sonora e *As Lendas do Fogo e da Lua* (2013) com a equipe perfeita (tão almejada) e trilha original.

A *Companhia Luzes e Lendas*, sediada em São Paulo (SP), formou-se em 1999 com o encontro entre Valter Valverde e Lourenço Amaral Júnior. Desde seu início desenvolve um trabalho na área de teatro de animação, dedicando-se um pouco mais ao teatro de sombras. A formação inicial da Cia. contou também com Regina Pessoa e Zhé Gomes. A partir de 2006, Regina Pessoa e Zhé Gomes deixaram o grupo e neste mesmo ano Cristhian Macedo Lins passou a integrá-lo. Tem em seu repertório quatro espetáculos de teatro e apresenta também um variado número de contação de histórias, em que utiliza o teatro de sombras. Quanto à parte técnica do teatro de sombras trabalhada pela Cia, percebe-se uma mudança de formas na criação dos espetáculos. O primeiro espetáculo foi *Em Rios e Florestas*, com a compilação de quatro histórias: *O Pescador*, *Os Três Porquinhos*, *A Lenda dos diamantes* e destaca-se *A Ponte Quebrada*, aquele clássico do teatro de sombras já citado anteriormente com o solista Bradshaw, da Austrália. Os dois próximos espetáculos foram criados como miniteatros, onde apenas duas pessoas eram convidadas a assistirem: *Brinquedos de nenê*, e *O Circo*, neste último as pessoas eram convidadas a entrar numa pequena tenda para fruir o espetáculo. Montaram ainda um espetáculo natalino *Luz em Dezembro*, com o teatro de sombras de forma tradicional,

isto é, utilizando a manipulação das silhuetas próximas à tela. Em 2006, com a orientação de Henrique Sitchin, do Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação, montaram o espetáculo *Albertinho, o Menino Voador*, no qual contam a história de Santos Dumont, utilizando o teatro de sombras de forma diferenciada, isto é, com técnicas e aparatos do teatro de sombras contemporâneo: as telas para projeção das sombras são montadas e desmontadas à vista do público e não existe a preocupação em ocultar do público a manipulação e os bonecos de sombras. No espetáculo *Luas e Luas* (2010), os bonecos eram projetados com auxílio de um retroprojetor, neste mesmo ano utilizaram-se da sombra para montar a instalação *Teatro Demolido*, para o SESC Araraquara (SP), onde a luz incidia em montes de entulhos que revelava, em sombras, a fachada de um antigo teatro da cidade. E em *Histórias de Assombrar*, espetáculo de teatro de sombras ainda em repertório, criado para o projeto “Bonecos nas Ruas”, coordenado pela Cia Truks (SP), as pessoas entram numa tenda preta para assistir ao espetáculo, dando a possibilidade da Cia apresentá-lo à luz do dia, na rua das cidades.

No ano de 2000, foi fundada a Companhia Teatro Lumbra de Animação, sediada em Porto Alegre (RS). É coordenada pelo pesquisador, cenógrafo e ator-sombrista Alexandre Fávero, que desenvolve permanentemente a pesquisa e a experimentação da dramaturgia do teatro de animação. Tem um repertório de espetáculos específicos na linguagem do teatro de sombras: *Sacy Pererê: a Lenda da Meia-Noite* (2002), *Auto de Natal* (2002) e *Salamanca do Jarau* (2003). O resultado dessas atividades teatrais promovidas e desenvolvidas pela Companhia Teatro Lumbra, nas inúmeras temporadas e participações em festivais do gênero, tem possibilitado uma abrangência cada vez maior e mais expressiva de público e também nos mais diferentes meios de comunicação e mídias. A equipe da Cia Teatro Lumbra, na medida em que avança em direção a novas descobertas, está construindo e colaborando com a existência da arte no país, projetando a nossa riqueza cultural para o mundo e tornando o trabalho diário uma ação dinâmica, permanente e genuinamente brasileira. Além dos espetáculos, a Cia faz um trabalho de formação por todo o País ministrando oficinas, já tendo alguns seguidores de sua micropoética, que possui algumas peculiaridades fortes, como a forma que trabalha com a edição das imagens da sombra, a utilização do dimmer nas fontes de luz para propiciar que o ator-sombrista tenha o controle na atuação com a imagem da sombra, o desenho de suas silhuetas-figuras com um traço característico, as escolhas dramáticas regionalizadas com características do Rio Grande do Sul, a encenação com as narrações textuais gravadas e não proferidas ao vivo pelo ator-sombrista. Em suas pesquisas existem dois trabalhos performáticos que são a “bolha luminosa” e o “EXPLUM – Experiências Luminosas”, que quando apresentadas ao público, utilizam-se de improvisações com a sombra. Em minha dissertação

Alumbramentos de um corpo em Sombras – o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação (2011) pode-se ter mais informações específicas sobre o trabalho desta Cia. Após a pesquisa relatada na dissertação, entre 2011 e 2017, Alexandre Fávero continuou seu trabalho investigativo com luzes e sombras, investindo em esquetes para a bolha luminosa, além de dirigir espetáculos da Cia Lumiato de Teatro de Formas Animadas, de Brasília (DF) e da entreAberta Cia Teatral, de Florianópolis (SC).

Em 2004, nasceu a Companhia Quase Cinema, de São Paulo, do encontro de várias linguagens artísticas (artes cênicas, artes plásticas, cinema e dança) com o teatro de sombras como uma linguagem que possibilita a união destas artes. Formada por Ronaldo Robles e Sílvia Godoy, o foco de trabalho é a pesquisa contemporânea das possibilidades de expressão através da luz e da sombra. No repertório de espetáculos, trabalham com intervenções cênicas, sombras na arquitetura das cidades (espetáculos de rua que projetam as sombras exclusivamente em edifícios e construções mais antigas como templos e casarões), o que concede uma originalidade em sua micropoética, e ministram oficinas para artistas, professores e crianças. Entre os espetáculos estão: *A Princesa de Bambuluá* (2005), *A Polegarzinha* (2006), *Um Maestro Louco por Beethoven* (2007), *Violão, Viola e outras Cordas* (2008), *Circo de Sombras* (2009), *Ubu Rei* (2012), *Sombras na Arquitetura - Muito mais Vida Severina* (2013), *Barravento - A Tempestade de Shakespeare* (2013) e *Urubus no Ar* (2016). Com 11 anos de existência já acumula alguns prêmios em sua trajetória e é realizadora a partir de 2014 do único Festival exclusivo de teatro de sombras no Brasil, o FIS – Festival Internacional de Teatro de Sombras, em Taubaté (SP), assim como, em parceria comigo e com o professor Dr. Valmor Beltrame, é idealizadora do Seminário sobre Teatro de Sombras, Taubaté (SP), que em 2015 teve sua primeira edição.

A Companhia Lumiato de Teatro de Formas Animadas, hoje com sede em Brasília (DF), foi criada no ano de 2008, em Buenos Aires, na Argentina, por Thiago Bresani e Soledad Garcia, durante sua formação como bonequeiros na Universidade de San Martin, onde estudaram várias linguagens do teatro de formas animadas, produzindo e apresentando espetáculos, e oficinas em festivais da América Latina. Essa Cia. é considerada a primeira companhia a pesquisar e produzir teatro de sombras na região centro-oeste do Brasil. Utilizou nos primeiros trabalhos técnicas circenses, técnicas de bonecos de luva, de balcão e a partir de 2012 passa a pesquisar e produzir espetáculo de teatro de sombras contemporâneo, tendo a primeira montagem chamada *Iara, O Encanto das Águas*, dirigida por Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação. Atualmente estão em processo de criação do novo espetáculo *Dois Mundos*, também dirigido por Fávero, com previsão de estreia neste ano.

Em 2013, em São Paulo (SP), com o objetivo de pesquisar a linguagem do teatro de sombras e suas relações com o gênero do horror é fundada a Companhia da Sombra, que contou em seu repertório dois espetáculos: *A casa caiu* e *Memento Mori*. Além das apresentações teatrais, a Companhia da Sombra realizou diversas atividades, como oficinas e workshops abertos ao público em geral com a missão de divulgar e fomentar o teatro de animação. A Cia. acabou já em 2016, mas sua fundadora continua individualmente a sua pesquisa com teatro de sombras.

No ano de 2014 é fundada por mim e por Tuany Fagundes, a entreAberta Cia Teatral, em Florianópolis (SC). Com intuito de colocar em prática as pesquisas teóricas, montamos o espetáculo *Um Encanto em Nagalândia* (2015) e em 2015 iniciamos um novo processo criativo do espetáculo *BRUX-* (2017), dirigido por Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação e contemplado com o Prêmio Elisabete Anderle 2014, que teve sua estreia em julho de 2017.

2 - DIÁRIO DE BORDO - TEATRO GIOCO VITA: UMA EXPERIÊNCIA ALÉM DA TÉCNICA¹²³

LEGENDA: letras *negrito e itálico* – frases de Fabrizio Montecchi

1º DIA

Ansiosa cheguei ao endereço enviado por e-mail, espaço no qual seria o primeiro encontro da turma. Antes de chegar à sala reservada para o encontro fui recebida por Chiara, secretária do Teatro Gioco Vita, que me mostrou sua sala de trabalho e apresentou-me para os colegas. Logo após, passamos por um extenso corredor estreito até chegar à sala de reuniões, onde tinham apenas 3 pessoas participantes. Ali percebi que não seria tão fácil como imaginava, pois, cada um deles falava uma língua diferente (inglês, francês e grego). Logo, foram chegando outros. Naquela manhã ensolarada estávamos em 12 pessoas. Fabrizio Montecchi, diretor artístico do Grupo Teatro Gioco Vita chegou com sua esposa Helena Tirén e cumprimentou um a um separadamente dando as boas-vindas. Logo chegou também o Diego Raj, diretor técnico do Teatro Gioco Vita e iniciamos nossa jornada de 19 dias. Explicações à parte, a hospitalidade italiana dos 3 componentes do grupo nos levou a conhecer parte da cidade de Piacenza, sede do Teatro Gioco Vita, fomos aos 3 teatros administrados pelo grupo - *Officina Teatro Gioco Vita*, *Teatro Comunale dei Filodrammatici* e o *Teatro Gioia*, espaço teatral na *Ex Chiesa dei Gesuiti* (antiga Igreja dos Jesuítas), ao Teatro Municipal de Piacenza, a *Biblioteca Comunale*, a Catedral (*Duomo*) e a *Piazza Cavalli*.

À tarde já iniciamos o curso com uma extensa programação.

Na primeira semana, de 19 a 24 de maio, os conteúdos foram de introdução ao teatro de sombras e de apresentação dos participantes. O espaço utilizado para o curso tem uma dimensão entre 20m x15m, todo pintado de preto rodeado com tecidos brancos.

¹²³ Curso [*OMBRE E ALTRI FANTASMI DELLA SCENA – La scrittura scenica nel teatro d'ombre contemporaneo*](#) (*SOMBRAS E OUTROS FANTASMAS DA CENA – a escritura cênica no teatro de sombras contemporâneo*), 3º Laboratório internazionale sull'ombra e sul teatro d'ombre, Teatro Gioco Vita, Itália - De 19 de maio de 2014 a 07 de junho de 2014.



Figura 61 - Escolha de frases sobre a sombra nas silhuetas de fita crepe.
Foto: Mirosláva – México

Nos dois primeiros dias, Nicoleta e Federica, integrantes do Teatro Gioco Vita, responsáveis pelas construções de silhuetas da Cia., conduziram exercícios de reconhecimento da sombra. Em princípio, com a sala escura, os exercícios foram de conhecimento do espaço e gradativamente, porém individualmente, buscávamos sensações conduzidas pelas vozes das profissionais.

- ☞ Quem é a sombra?
- ☞ Onde está a sombra?
- ☞ Como é a sombra?
- ☞ Em pé, percebam a sombra parada e se mexendo. Tentem tocá-la, é uma matéria ou não?
- ☞ Caminhem e corram sem tocar na sombra do outro e não deixem ninguém tocar na sua.
- ☞ Todos parem e formem um labirinto com a sombra, um de vocês deve passar com a sua sombra sem tocar na sombra do outro.
- ☞ Duas pessoas fazem o mesmo.
- ☞ Interajam entre as sombras.
- ☞ Escolham uma posição para a sua sombra e parem (as ministrantes circundam a sombra de cada um com fita crepe formando uma silhueta no chão).
- ☞ Saiam de seus locais e entrem com a sua sombra na sombra do outro.
- ☞ Cada um de vocês, escreva na fita crepe o que é a sombra a partir das sensações que tiveram nos exercícios anteriores.
- ☞ Cada um, com papel e caneta, percorra todas as silhuetas de fita crepe e copie os dizeres que ache mais interessantes.
- ☞ Todos coleem seus dizeres na parede do espaço.



Figura 62 - Cartazes com impressões escritas sobre a sombra natural e a sombra cultural
Foto Fabiana Lazzari

Após as aulas práticas, Fabrizio ministrava uma aula teórica conversando sobre os fundamentos e as percepções dos exercícios executados anteriormente e neste primeiro dia as principais frases ditas por ele foram:

- *Sombra não é matéria, sombra é imaterial, sombra é técnica, mas também é metáfora, é ilusão.*
- *Sombra não é o reflexo de nós, mas o que olhamos no espelho somos nós.*
- *Sombra é um duplo. Ela está sempre conosco.*

2º DIA

Iniciamos o dia em frente à silhueta da sombra em fita crepe (figura 65). As ministrantes foram desfazendo cada uma delas. A sensação era de liberdade, a sombra estava livre a partir daquele momento. A partir daí, trabalhamos buscando conhecer a sombra na vertical, não mais na horizontal (no chão). Aproximando-se e afastando-se, fazendo interações com outras sombras. Depois dos exercícios práticos escrevemos sobre as diferenças da sombra de ontem e a de hoje: A sombra torna-se criativa com formas diferentes dando novas possibilidades.

Depois do intervalo, jogamos com a sombra do outro. Em duplas improvisamos, nas grandes telas, as experimentações (figura 66). Uns tinham mais dificuldades que outros. A maioria dos participantes jogava com o outro ator e não com a sombra. Neste caso, o ator perdia

o domínio da atuação com a sombra e não conseguia perceber as imagens que podia projetar. Portanto a principal ação para jogar com a sombra é “olhar para a sombra”. O mais interessante no exercício são as diferentes dimensões alcançadas com a sombra.



Figura 63 - Sombra em frente a silhueta feita no chão com fita crepe –
Foto: Miroslava – México



Figura 64 - Jogo de improvisação em duplas
Foto Fabiana Lazzari.

O segundo jogo foi o “jogo de formas”. Foram três diferentes proposições para um mesmo jogo. Em duplas: um é diretor, o outro é o ator. Primeira proposição: Fabrizio informa ao diretor um animal e ele tem que moldar esse animal no corpo do ator para que a sombra transmita as características do animal escolhido. Na segunda proposição, o diretor escolhe o animal e, na terceira proposição, o diretor escolhe o animal, mas em segredo, e o público precisa descobrir qual é o animal por meio da sombra do ator. É um exercício bem lúdico para percepções corporais e novas descobertas com a sombra.

O terceiro exercício do dia em trio. Desenhar o perfil da cabeça dos três artistas no papel cartão utilizando a sombra de cada um. A disposição para desenhar foi como demonstrada na foto abaixo (figura 67):



Figura 65 - Disposição para desenhar o perfil do colega a partir da sombra
Foto: Bonnie Kim - Hawai.

Após este procedimento, cada um dos artistas recortou a sua própria silhueta e experimentou projeções dela e do seu próprio corpo nas telas disponíveis.



Figura 66 - Experimentações com as silhuetas
Foto Fabiana Lazzari.

Feitas as experimentações, iniciamos as reflexões sobre as vivências até o momento:

A sombra de hoje é diferente da de ontem. Hoje é uma sombra pública, não íntima. Ela se destaca de nós. É uma sombra viva, tem vida própria. Num espaço totalmente diferente da nossa sombra. Podemos dialogar com a outra sombra bem distante de nós.

A sombra de ontem é uma sombra natural, a de hoje é uma sombra cultural (na sombra natural, o sol faz com que nossa superfície seja o chão e não temos como trocar com o outro).

Quando o homem descobre o fogo e o coloca na caverna, ele descobre um mundo diferente, pode trocar com os outros e controlar a luz. Por meio do controle da luz o homem começa o seu caminho com o teatro de sombras (há documentos que supõem que tinha teatro de sombras nas cavernas, um deles é o Mito da Caverna de Platão).

As pinturas partem da sombra. A pintura nasce do contorno da sombra do homem. Quando colocaram a luz na caverna, descobriram várias possibilidades de contar histórias com as sombras.

A silhueta é o simulacro da sombra.

À tarde, iniciou-se um novo processo com a sombra. O espaço mudou. Foi posicionada uma tela branca no centro da sala e todos caminhamos ao redor num mesmo ritmo em fila indiana. E a partir dos comandos (PARAR, TOCAR, CAMINHAR, INTERAGIR) de Fabrizio seguíamos os afazeres.

LEGENDA:

PARAR: parávamos e olhávamos para a sombra. TOCAR: acariciávamos a sombra. CAMINHAR: continuávamos a caminhar. INTERAGIR: interagíamos com as outras sombras.

A turma foi dividida em duas e posicionada uma em cada lado da tela. Apresentamos a sombra individualmente no centro da tela. Posteriormente, com uma sombra de cada lado da tela, uma guiava o movimento da outra (atrás da massa cinzenta que aparecia na tela). Havia então, dois focos de luz (um de cada lado da tela). Ao final, todas as sombras interagiam sem guia e livremente pelo espaço.

A tela é um elemento importante no teatro de sombras. Ela dá diferentes qualidades para a sombra. Trabalhamos aqui a sombra com o corpo. O corpo sempre está presente. Sombra com o corpo/corpo sem ser corpo.

A tela do teatro de sombras não é a tela do cinema, da TV, porque dos dois lados tem espectadores e podemos encontrá-los. Não separa o espectador do ator.

No teatro de sombras a tela serve para unir. É possível dialogar através dela.

Durante a manhã brincamos livres pelo espaço, à tarde buscamos um pouco da técnica, da tela, das posições, as soluções, etc.

3º DIA

Na manhã do dia 21 de maio, o trabalho foi com a silhueta recortada da nossa própria sombra. Montecchi diz que *a silhueta é feita da nossa sombra, mas não somos nós*. Isto é, ela pode ser modificada como queremos. Pode ser outro eu, posso trabalhar com ela como eu quiser.

O exercício principal foi de construção e de experimentação em cena com a silhueta criada. A partir da silhueta principal do rosto, transformou-se o perfil, como por exemplo desenhar um nariz maior do que o seu próprio (figura 69). Após, criou-se um esquete individual com a silhueta transformada. O meu perfil ficou muito parecido com de um homem, pois eu estava com o cabelo preso, então eu cortei um olho para ficar vazado e coloquei um chapéu de galã. O resultado foi o da figura abaixo.



Figura 67 - Silhueta do meu perfil e silhueta transformada

Foto Fabiana Lazzari.

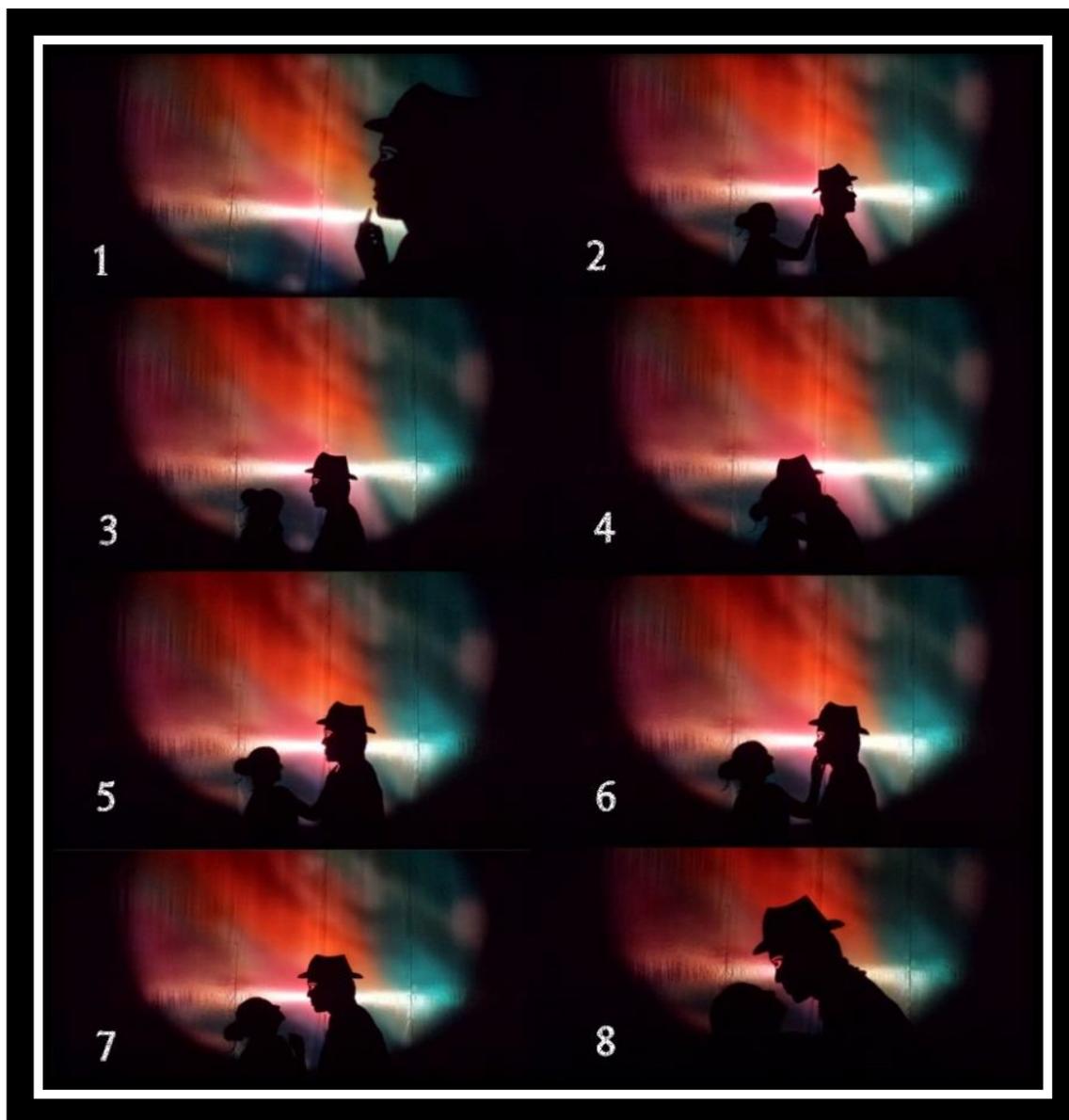


Figura 68 - Esquete em imagens de Fabiana Lazzari
Foto Miroslava - México

Todos apresentaram suas esquetes. E a tarde conversamos sobre cada uma delas.

Vimos as possibilidades de sombras diferentes. É necessário sempre a luz e o corpo (que pode ser objeto, silhueta, boneco, corpo do ator).

Montecchi fala que é importante sempre pensar na qualidade que quer se dar à sombra e aí escolher a luz. Se quiser dar nitidez à sombra, a escolha é uma e, se quer ter uma sombra difusa, a luz é outra.

Existe diferença entre sombra própria e sombra projetada. O teatro de sombras tradicional tem sombra própria (direta), a silhueta é a sombra, pois ela está encostada na tela, a sombra não é projetada na tela.

Fabrizio fala sobre a LUZ.

A sombra depende da qualidade da luz e da posição da luz no espaço.

A escolha da luz depende de qual efeito queremos dar à sombra.

A mais utilizada é a lâmpada halógena. E ela tem várias intensidades e diferentes filamentos. Temos também a lâmpada led. Quando temos 1 led forma uma sombra, com vários leds temos várias sombras.

Devemos ter também o cuidado com as vatagens e voltagens de cada luz. Algumas necessitam de transformadores para funcionarem. Exemplos: Dicrónica: 220v – 12 ou 26 v; Halógenas (possibilidades): 20 watts, 30 watts, 50 watts, 70 watts, 100watts - 12volts, 100 watts, 150 watts, 250 watts - 24 volts, 400 wats - 36 volts

4º DIA

Fabrizio continua a explanação sobre a luz no teatro:

- *A luz mais afastada e o corpo perto da tela, a sombra será mais parecida com as proporções do corpo.*
- *Se aproximar a luz do corpo e este estiver próximo da tela, a sombra ficará deformada.*
- *Quanto mais próximo o corpo estiver da luz maior será a sombra.*
- *A luz na diagonal deforma a sombra.*

MINHA PERCEPÇÃO: o Grupo Gioco Vita não utiliza muitas luzes na mão. Utiliza diferentes luzes e focos no espaço, porém é sempre necessário um iluminador ou operador de luz para seus espetáculos.

Podemos incluir cores nas luzes e assim as sombras serão diferentes.



Figura 69 - Fabrizio explicando sobre luz e cor
Foto Fabiana Lazzari.

FIGURA:

Se ligarmos somente a luz vermelha ou a azul, a sombra será cinza, porém se ligarmos as duas luzes com as cores diferentes ligadas, a sombra direcionada na diagonal do outro lado da tela será a cor contrária. A luz colore a sombra na superfície da tela.

A luz traz um potencial de trabalho amplo e diversificado, com ela pode-se fazer vários efeitos de ilusões e transformações da sombra. Algumas imagens abaixo:

Podemos utilizar a luz fixa ou móvel. Assim como o corpo fixo ou móvel.

A luz halógena geralmente queima por causa do tempo – ela dura pouco – e não por causa que colocamos a mão engordurada na lâmpada, isso é um mito.

TELAS:

A escolha da tela depende da qualidade que queres dar à sombra com a luz. Esta escolha é bem importante no teatro de sombras e precisa-se pensar em alguns tópicos:

- Material: cotton, tecido de paraquedas, viscosa, lycra, algodão, gaze, voal
- Tamanho
- Cor
- Qualidade de movimento
- Forma: quadrada, redonda, triangular, retangular

E a escolha depende do que se quer fazer no espaço.

Fabrizio orientou um exercício com uma tela gigante (tecido leve como o nylon), na qual todos os participantes entraram embaixo do tecido fazendo uma bolha gigante e iluminando seus corpos com uma luz na mão.

À tarde, Fabrizio falou sobre possibilidades dos trabalhos com Silhuetas/Objetos/Máscaras para mostrar também que a escolha da tela pode ser relacionada às silhuetas utilizadas.

Usamos diferentes elementos para transformar a sombra: tecidos, máscaras, objetos.

As responsáveis pela construção das silhuetas e máscaras do Teatro Gioco Vita são Nicoleta e Federica.

E para essa escolha é importante pensarmos em alguns detalhes:

- Pintura
- Manipulação
- Articulações
- Material
- Tamanho
- Número de silhuetas



Figura 70 - Máscaras criadas pelo grupo Teatro Gioco Vita
Fotos Fabiana Lazzari.

“O corte da silhueta é muito importante porque define o caráter e as características do personagem. Precisa-se pensar nos movimentos suaves do ato mecânico da manipulação para que os personagens realmente fiquem fluidos” (Federica).

A sombra sempre é preta (cinza). Se for colorida é sombra de luz.

5º DIA E 6º DIA

Dois dias foram disponibilizados para aprendizado de construção de silhuetas. As ministrantes foram Nicoleta e Federica.

As máscaras são utilizadas quando os personagens são espíritos, deuses, mas tudo depende da poética que cada um quer dar (NICOLETA)

Tudo é possível, mas hoje falaremos de silhueta da sombra, que é bidimensional.

PENSAR:

- Síntese expressiva da forma: modo simples e sintética. Qual é a melhor forma? E que seja expressiva.
- A silhueta com forma frontal é difícil para a sombra, mas podemos construí-la com transparências e fazer detalhes com recortes internos. Mas as expressões frontais são difíceis. Poucas silhuetas são feitas frontalmente.
- A silhueta é o 3º elemento do teatro de sombras. Deve dialogar com a tela e com a luz.

Devemos pensar como é a poética, o tipo de tela (pequena/grande) e a composição, o trabalho técnico para a animação. E aí se corta...A dimensão da tela é importante para a construção da silhueta (FEDERICA).

Agora vamos estabelecer um corte. A criança será com uma proporção diferente do adulto. O mundo gráfico é extenso e diferente um do outro. Ontem experimentamos vários. (NICOLETA).

O contorno quando se constrói é importantíssimo. Linha precisa, linha suave e linha ondulada são diferentes. A borda da linha pode dar diferentes poéticas. Pode representar o caráter do personagem (NICOLETA).

São muito importantes na construção:

- Desenho;
- Corte
- Proporção
- Dimensão

O desenho é essencial – vamos trabalhar com parte da técnica, mas neste curso o desenho não será o principal. Os desenhos estarão prontos para trabalharmos a técnica da construção.

Precisamos pensar o que é preciso para as expressões. A boca, por exemplo, é difícil de trabalhar. É difícil dar características psicológicas para a silhueta, esta será dada nas ações na tela (sombra) – como será utilizada na luz a ação do ator.

Hoje trabalharemos as silhuetas com desenhos de expressões neutras, depois na tela, com a luz e a sombra que será projetada veremos como resolver as ações (e emoções) de cada personagem.

Federica diz que a expressão dá o caráter interno da personagem e não as emoções. Por exemplo, caminhar rápido (personagem apressado, agitado).

Temos tipos de silhuetas:

- ☞ Sombras simples (silhueta fixa) - animação é que dará vida, movimento na cena é que dá vida.
- ☞ Quando o personagem precisa caminhar geralmente utilizamos articulações nas silhuetas. Depende da composição da figura para ter um movimento fluído. Então é preciso se perguntar: quais partes preciso articular?
- ☞ Como se decide um movimento? Pela necessidade dramática ou pelo caráter do personagem.

Manipulações verticais e horizontais são diferentes. E as articulações também são diferentes.

A TÉCNICA DAS ARTICULAÇÕES

Articulações verticais:

- ☞ Com varettas (arame) – movimento mais amplo
- ☞ Com anéis (elástico) – possibilidade neutra – um só movimento – não vai até a máxima posição – para movimentos pequenos

Não existe uma regra para utilizá-las. A resposta é dada pelo personagem que queremos. É importante um suporte para o boneco e para colocar o elástico. Num cachorro ou num lobo, por exemplo, é importante ser na parte da frente (nas patas frontais) para equilibrar o corpo (FEDERICA).

No ser humano geralmente é posicionado na coluna, mais atrás, no qual seja perpendicular ao chão, na linha de caminhada.

DESENHO

Projetar o desenho, com papel vegetal e copiar com fotocópias para aumentar se for necessário.

Fazer a composição da figura.

LEMBRAR SEMPRE: o manipulador tem duas mãos, então uma sustenta a figura e a outra fica mais livre.

TÉCNICA DA VARETA

O QUE PRECISA:

- Desenho
- Papel vegetal
- Grampos para unir
- Tesoura
- Papel cópia
- Papel cartão (carbono)
- Papel cartão grosso
- Arame (ferro) para mover
- Baqueta

PROCEDIMENTO:

1. Estudar o desenho que vai fazer e decidir onde irá fazer a articulação
2. Desenhar as partes em papel vegetal (separadas de acordo com o local que decidiu fazer a articulação)
3. Transferir desenho para o papel cartão com papel carbono (recortar no desenho os olhos e os pontos de referência).
4. Recortar as partes com estilete ou tesoura (cuidado com o estilete afiado)

TÉCNICA DO FIO

O QUE PRECISA:

- Elástico
- Argola
- Papel cartão
- Grampos circulares
- Tesoura
- Baqueta
- Fio de nylon

PROCEDIMENTO:

1. Estudar o desenho que vai fazer e decidir onde irá fazer a articulação.
2. Desenhar as partes em papel vegetal (separadas de acordo com o local que decidiu fazer a articulação).

3. Transferir desenho para o papel cartão com papel carbono (recortar no desenho os olhos e os pontos de referência).
4. Recortar as partes com estilete ou tesoura (cuidado com o estilete afiado).
5. Quando for recortar as partes, deve recortar no desenho a cabeça com a articulação e não o tronco. O tronco deve ser sem a articulação.
6. Quando for colocar o elástico para fazer a tensão, tem que se ter muito cuidado para ele ficar justo com a tensão do fio de nylon.

TÉCNICA DO POLICARBONATO

O QUE PRECISA:

- Policarbonato 1mm
- Caneta permanente
- Tinta vitral
- Estilete

PROCEDIMENTO:

1. Desenhar da fotocópia e recortar a forma antes de pintar (obs.: é difícil fazer silhueta articulada com policarbonato colorida porque as cores mudam e se percebe onde será feita a movimentação).
2. Desenhar com caneta permanente no policarbonato.
3. Como fazer a pintura?
 - Usar tinta vitral. Antes de pintar a original deve-se testar num policarbonato do resto – Colocar papel embaixo para não sujar o que está ao redor.
 - Existem vários tipos de tintas para pintar...é preciso pesquisar o que tem em cada País.
 - Antes de pintar deve-se limpar o policarbonato com álcool.
 - Para limpar os pincéis usa-se petróleo branco (solvente)
 - Usa-se pincel de pelo de boi ou porco
 - Quando pintar é importante não titubear, saber o que vai pintar
 - Quando usamos a esponja, a pintura geralmente pode confundir a linha em preto no desenho.

Após todas as explicações, cada um escolheu algum desenho de fotocópias de seres humanos ou animais para trabalhar no policarbonato e nas silhuetas articuladas. Eu fiz uma tartaruga para a silhueta articulada utilizando a técnica do fio (que foi muito difícil, pois exigia várias articulações). E no policarbonato fiz uma libélula.



Figura 71 - Pintura em policarbonato - Foto Fabiana Lazzari

7º DIA

Começa a segunda semana intensa do curso. Semana preparatória para o espetáculo que será apresentado no dia 06 de junho.

Como o mote principal desse curso foi **a escritura cênica no teatro de sombras**, agora iniciávamos uma nova etapa. Chegaram mais oito integrantes de diversos países. Integrantes que já tinham participado da oficina anterior e por isso não precisavam estar na primeira semana que foi sobre a técnica.

Primeiramente Fabrizio pediu para nos separarmos em quatro grupos. Cada grupo trabalharia uma parte do texto. O texto escolhido foi A TEMPESTADE, de Willian Shakespeare. O texto já havia sido escolhido antecipadamente e solicitado a leitura antes de chegar na Itália. Levei três traduções.

Os grupos ficaram definidos da seguinte forma:

GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	GRUPO 4
Carol (Suiça)	Carla (Itália)	Bonny (Hawai)	Nicola (Itália)
Jean –marrie (França)	Fabiana (Brasil)	Fany (Bélgica)	Maya (Japão)
Mirosláva (México)	Betty (Grécia)	Maria Helena (Itália)	Paola (México)
Chiara (Itália)	Otto (Itália)	Helena (Itália)	Elena (Itália)
Francesca (Itália)	Agnese (Itália)	Nanouche (Itália)	Marta (Itália)

Antes de iniciarmos a criação de cenas, conversamos conjuntamente sobre o texto e os personagens que iríamos trabalhar na cena.

Uma das perguntas que devemos fazer antes de iniciarmos um processo criativo com teatro de sombras é: por que usar técnica da sombra na dramaturgia escolhida? Duas respostas possíveis: porque o material do teatro de sombras transforma o irreal em real e tudo o que for subjetivo no teatro podemos trabalhar na sombra.

Podemos trabalhar de três formas:

1. A sombra é o objeto do que falamos;
2. A sombra fala;
3. A mescla dos dois.

A partir daí, iniciamos em grupos a criação das cenas, elaborando uma proposta para ser apresentada ao Fabrizio pensando em como seriam os personagens, o cenário.



Figura 72 - Trabalho de mesa em equipe para estudo da dramaturgia do espetáculo *La Tempesta*
Foto Fabiana Lazzari.

8º DIA

Teatro de sombras é diferente de teatro de bonecos.

A qualidade no palco é igual a um bom ator, porém as qualidades do trabalho corporal são diferentes. A energia, normalmente em teatro de bonecos é para o objeto – a relação é direta com o objeto.

No teatro de sombras, a energia do ator deve ser igual à relação com o boneco, mas precisa pensar e relacionar esta energia com a sombra.

- *A energia de presença é diferente que qualquer outra técnica por causa da presença da sombra (que é a personagem principal na cena).*
- *É necessário um dispositivo que transforma a qualidade de presença de movimento do manipulador para a qualidade da sombra.*
- *Existem muitas possibilidades no sistema de teatro de sombras: ator, objeto, sombra...*

Para pensarmos o texto no teatro de sombra:

- *Posso partir da ideia da qualidade do performer*
- *Posso partir da ideia da qualidade do dispositivo*

Geralmente no teatro de sombras tem uma grande tela entre o performer e o público.

OBS: Quando o performer é ruim, a solução é colocá-lo somente atrás da tela (muitos risos).

A presença que importa no teatro de sombras é a relação com a sombra.

Quando colocamos o performer à frente da tela, a qualidade de presença é muito importante (qualidade de percepções, de manipulação, de presença = a presença no teatro de bonecos).

Muitas diferentes possibilidades de se trabalhar com a sombra: manipulador com boneco/ narrador neutro e fazendo personagens com bonecos (silhuetas) / narrador fazendo personagem e narrando com o personagem...

- *O manipulador deve estar totalmente relacionado com a técnica do teatro de sombras.*

O teatro de sombras contemporâneo faz trocas com vários tipos de trabalhos com sombras.

No texto “A Tempestade” temos muitas possibilidades para o personagem Próspero. Pode ser ator, pode ser sombra, pode ser boneco. Precisamos pensar em qual qualidade se traduz melhor o caráter de Próspero no texto.

- *Deve-se pensar na dramaturgia e o que a mesma quer dizer. Existem muitas possibilidades.*

É importante a criação de diversos dispositivos para atuação com a sombra. Este cria um espaço entre a luz e a tela que é o espaço de criação do ator para a sombra.

Sobre teatro **de** sombras e **com** sombras?

Fabrizio não sabe dizer o limite, mas para ele é importante a posição do diretor quanto ao que ele quer. Todo o tempo Fabrizio se faz essa pergunta.

- ☞ *Há sombra que fala e há sombra que serve para contar a história.*
- ☞ *É preciso pensar em todas as relações: com texto, com a sombra, com os espaços.*

Pode partir-se do texto e usar a sombra para contar a história. É delicado e muito sutil. É importante saber quem deve estar no palco. E quais dispositivos e espaços se quer trabalhar no teatro.

TAREFA: Quem está em cena no texto ou na música escolhida? E quais dispositivos utilizarão para trabalhar com o ator?

A música é importante para a organização do ritmo da manipulação da sombra.
(MONTECCHI)

TAREFA 2: Escrever as características dos personagens do texto.

Troca de ideias e análise das diferentes visões.

A definição por mim:

- PRÓSPERO: ator-performer (pode ser o manipulador da luz)
- MIRANDA: atriz-performer com máscara
- MARINHEIROS DA CENA INICIAL: silhuetas e edição das imagens com luz
- ARIEL: quando fala com Próspero – sombra corporal e quando é espírito em silhueta
- TODOS OS ESPÍRITOS – silhuetas e efeitos de luz
- CALIBAN: ator com outro tipo de máscara/silhuetas (formas diferentes) / monstro disforme
- TRÍNCULO- clown em sombras
- FERNANDO OU FERDINANDO – ator – com um tipo de máscara ou silhueta

PRINCIPAIS MARINHEIROS: Alonso, Sebastião, Antônio, Gonçalo, Adriano – mescla de atores e silhuetas

A partir do estudo individual do texto cada um propôs suas ideias de personagens e por que da escolha.

OBS: o processo de montagem parte da dramaturgia – a partir do texto se escolhe as formas e tipos de linguagens dentro do teatro de sombras. E para isso é importante ser de acordo com as características dos personagens.

Após um longo debate sobre o texto e algumas decisões, Fabrizio nos apresentou Claudio Autelli – diretor de teatro convidado para trabalhar conosco na dramaturgia do espetáculo.

O convite surgiu porque Claudio em seus espetáculos utiliza-se muito de luzes e sombras, ele mescla técnicas, consegue colocar surpresas com sombras que fazem diferença. Usa num dos espetáculos de forma original. Fabrizio relembra a importância de se perguntar: por que sombra? E diz que Claudio Autelli mostra importantes limites de diferentes teatros de sombras por isso o convidou para trabalhar a dramaturgia no curso.

Autelli sobre o espetáculo mostrado: “é um drama comum, mas para realçar características, uso a sombra”.

9º DIA

Neste dia iniciamos os pensamentos para a montagem, procuramos formas e soluções para adaptar o texto, pois “A Tempestade” é um texto muito denso.

Buscamos o real: o teatro dentro do teatro.

Nicoleta e Federica falaram um pouco sobre a ICONOGRAFIA – precisa-se pensar no gráfico, na ideia de transformação dos personagens.

Para as silhuetas, partimos da silhueta de cada um, com “transvestimento” = com vestimentas e características diferentes de cada um. A partir da caracterização com figurinos de época, tiramos fotos das sombras com poses específicas criadas improvisadamente, mas já pensando em como podemos modificá-las na silhueta.

Nicoleta e Federica ampliaram as fotos em fotocópias em formato A3 para no outro dia trabalharmos nas silhuetas.



Figura 73 - Nicoleta fotografando silhueta com caracterização para o processo de criação dos personagens do espetáculo *La Tempesta* - Foto Fabiana Lazzari

Na CENA 1 – tempestade com barcos, marinheiros, seres do mar e Ariel. Utilizaremos 1 luz fixa e 3 móveis.

CENA 2 – destruição da tela

Quem é Ariel? Uma pessoa (resposta de todos)

Com as divisões cada equipe ficou responsável por uma cena do 1º ATO:

1. Tempestade – prólogo
2. Próspero e Ariel – destruição da tela principal
E Miranda
3. Caliban / Caliban e sua mãe
4. Ferdinando e chegada de Miranda

Em cada uma das cenas utilizou-se um tipo dela.

À noite, foi dedicada a história do teatro de sombras – tópicos do teatro de sombras do oriente, mas principalmente sobre teatro de sombras ocidental.

Uma frase que considero importante dita por Fabrizio enquanto explicava sobre teatro de sombras:

O teatro de sombras é um teatro da palavra. Todos os teatros de sombras tradicionais tinham textos longos, como por exemplo o teatro chinês e o teatro turco que tem suas lendas e histórias contadas por meio do teatro de sombras.

Quando falou da Tailândia, Fabrizio questionou onde está o teatro de sombras? É teatro de sombras ou dança? Com essas perguntas e com as reflexões feitas a partir dos exemplos mostrados por ele, percebe-se que há uma mescla de linguagens e nem por isso deixa de ser teatro de sombras. No caso da Tailândia, a dança faz parte e está a serviço da sombra.

10º DIA

Nicoleta e Federica, a partir das fotos nos incitaram a criar um personagem dentro da história. Mudamos partes das silhuetas e figurinos diferentes pensando na época do texto. Dividimos os personagens entre os atores e atrizes.

Após, construirmos as silhuetas, Fabrizio explicou algumas possibilidades e depois mostramos como as silhuetas ficaram na sombra.

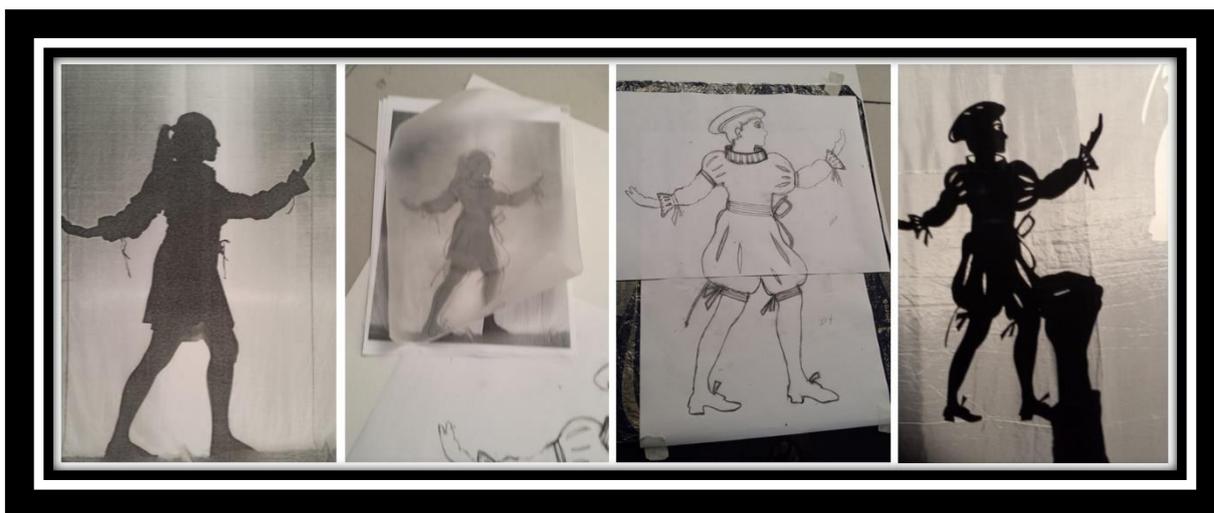


Figura 74 - Etapas de criação do personagem Ferdinando a partir das fotos de silhuetas com caracterização para o espetáculo *La Tempesta* - Foto Fabiana Lazzari.

11º DIA

Construção de cenas e ensaios com os diretores e equipes separadamente.

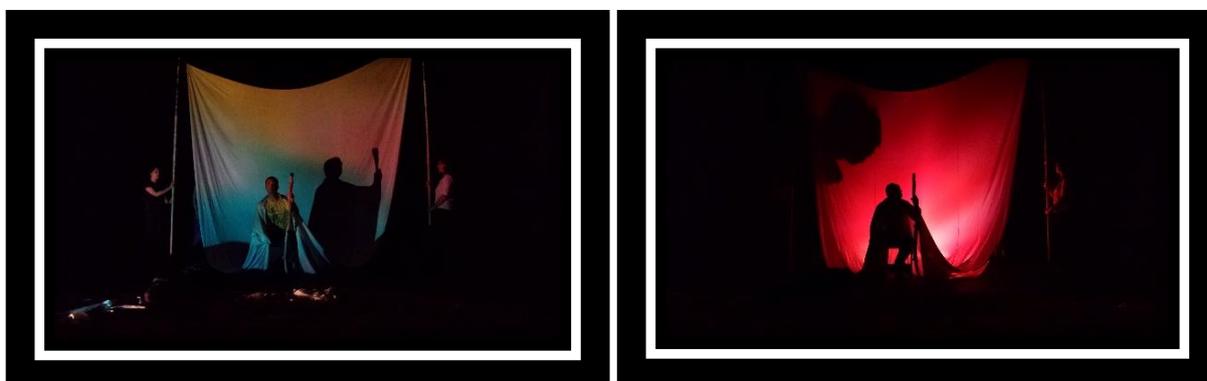


Figura 75 - Cena de Próspero com Caliban no espetáculo *La Tempesta* – Direção Fabrizio Montecchi
Foto Fabiana Lazzari.

12º DIA

No turno da manhã ensaiamos todas as cenas do 1º ato juntos.

À tarde, recebemos novas tarefas para continuidade do processo criativo do espetáculo: 2º e 3º ato.

GRUPO 1 – Apresentar a corte (diálogo longo)

GRUPO 2 – Ariel e Corte

GRUPO 3 – Miranda, Ferdinando, Próspero e espíritos

GRUPO 4 – Caliban, Trínculo, Stephano

Caliban tem dois caracteres: ator interpretando à vista do público e em sombra corporal (figuras 78 e 79).



Figura 76 - Ator interpretando Caliban por meio da sombra corporal - Foto Fabiana Lazzari.



Figura 77 - Ator interpretando Caliban à vista do público - Foto Fabiana Lazzari.

13º DIA

Construção e ensaios com as novas cenas. Novas silhuetas (principalmente para o cenário) foram construídas. Fiquei dois dias desenhando, pintando e recortando em policarbonato. Fiz dois mapas que representassem Cartagena e o oceano.



Figura 78 - Processo de pintura mapa mundi em policarbonato - Foto Fabiana Lazzari.



Figura 79 - Cena de utilização da silhueta com o mapa mundi - navegação até Cartagena - Foto Bonnie Kim - Hawai

14º DIA

Durante a manhã estivemos no Palazzo Farneze para que o Governador e sua assessora conhecessem a turma do ano de 2014 das oficinas do Teatro Gioco Vita.

O Teatro Gioco Vita conta com subsídios do Governo para a manutenção de atividades e para isso necessita mostrar os trabalhos que orientam e os projetos que estão em andamento. Como aquele ano era o primeiro de uma nova gestão, Fabrizio considerou importante levar-nos até lá para que tivessem conhecimento dos participantes dos diversos países do mundo presentes no curso de 2014. Foi uma experiência interessante pois como aqui no Brasil, além de ser atriz e pesquisadora, sou também produtora cultural e pude presenciar um pouco do funcionamento das leis de fomento em Piacenza.

À tarde voltamos a trabalhar e ensaiar as cenas.

Este bloco considerei um dos mais difíceis, pois tínhamos dez personagens em cena e cada um falando uma língua diferente (Fabrizio decidiu deixar-nos utilizar as nossas línguas de origem). Tínhamos espanhol, português, grego, japonês e inglês. Para nos entendermos não era fácil, principalmente a língua grega e japonesa. Para mim, foi uma espécie de coreografia. Baseei-me no ritmo e na fonética para entender como agir e quando entrar ou sair de cena. A cena ficou engraçada e gostosa de atuar, porém exigia uma atenção redobrada.

15 e 16º DIA

Ensaaios com todas as cenas.

17º DIA

Durante a manhã preparamos o espaço para receber os convidados e público. A tarde apresentamos e no intervalo entre as apresentações participamos de um coquetel oferecido pelo Teatro Gioco Vita a todos presentes.

Tivemos mais de 60 pessoas no público. Foi uma experiência linda estar num país totalmente desconhecido por mim e ter a possibilidade de dividir o palco com tantos artistas de vários países diferentes. Um privilégio estar com a equipe do Teatro Gioco Vita reunida e atenta ao nosso trabalho.



Figura 80 - Agradecimentos após o espetáculo La Tempesta - Foto Alan

18º DIA

Reunião de avaliação do curso e das apresentações. Segundo Fabrizio, o workshop se modifica de acordo com as características do grupo.

Mas a principal percepção de todo o grupo:

Não há regras e receitas de como fazer teatro de sombras após aprender-se a técnica. Tudo depende da poética, da criatividade e da experiência de cada um. Os dispositivos são criados conforme a poética escolhida.



Figura 81 - Recepção e acolhimento do público antes, durante e depois do espetáculo *La Tempesta* (2014) - Direção Fabrizio Montecchi - Foto Fabiana Lazzari.



Figura 82 - Nicoleta - Fabrizio - Fabiana - Federica - Foto Bonnie Kim

3 – QUESTIONÁRIOS COM ATORES- SOMBRISTAS – O TEATRO DE SOMBRAS EM SUA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL¹²⁴

3.1 MARCELLO DOS SANTOS – CIA KARAGOSWK

1. Qual seu nome e sua formação?

Marcello Andrade dos Santos

Licenciatura em Artes Plásticas FEMP PR

2. Como conheceu o teatro de sombras e há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Conheci em 1982, quando passei a integrar o Grupo Galha Azul na função de músico. O Nini (Valmor Beltrame), acabava de chegar da Espanha, de uma oficina com Jean Pierre Lescot, foi meu primeiro contato. Logo depois viajamos para um Festival de Titeres em Mendonça na Argentina onde também pude assistir a um trabalho minimalista de um casal que agora não posso afirmar quem eram. Isso me marcou a memória. Trabalho desde 1985, há 31 anos.

3. Qual foi a motivação para trabalhar com teatro de sombras?

Eu precisava seguir minha estrada, construir uma profissão. E acho que estou tentando consolidar isso até hoje.

Em 1985, os membros do Grupo Galha Azul de Lages deixavam a cidade com a intenção de que, sempre que houvesse espetáculos, nos reuniríamos para realizá-los e, desta forma, manteríamos vivo o “Galha”, pois o Grupo não pôde se manter em Lages devido ao vínculo empregatício que os integrantes principais tinham com a Prefeitura do Município, que não podia ser renovado porque naquela ocasião tomava o poder municipal a oposição. Eu, continuei em Lages. Sozinho e decidi iniciar a pesquisa das sombras com referências de algumas lembranças das minhas observações. Em uma pequena edícula que aluguei com dinheiro do salário do banco que trabalhei por seis meses, e o apoio do meu pai que sempre me deu possibilidades para seguir meu desenvolvimento, iniciei o trabalho que resultou na

¹²⁴ Estes questionários enquadram-se numa investigação no âmbito de uma tese de Doutorado em Teatro realizada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Os resultados obtidos serão utilizados para fins acadêmicos (tese de doutorado) sendo realçado que as respostas dos entrevistados representam uma opinião individual.

peça de teatro de sombras “Janeiro”, que fez parte da programação do FETEL (Festival de Teatro Estudantil) de Lages (SC) e Festival de Teatro Amador de Joinville (SC) em 1985. Na época, para inscrição nestes festivais era necessário um registro do grupo teatral. Então dei abertura, fundando, na condição de grupo teatral amador, já com CGC, hoje CNPJ, o então denominado “O Grupo Karagoz”. Hoje com a adição do WK que marca o nosso trabalho como Companhia aqui do Sul, com sede própria na cidade de Curitiba (PR).

4. O que é teatro de sombras para você?

Bem, primeiro gostaria de dizer que o teatro de sombras é o que me permite me tornar o que sou. Acho também que é uma arte milenar enigmática que envolve adultos e crianças sem impor limites e regras para sua elaboração e execução e por isso tem um grande poder de transformação social e pessoal.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta linguagem? Se sim, quais?

Sim. Primeiramente meus mestres: Olga Romero, Walmor Nini Beltrame, Adeodato Rhodem, o Dato do Grupo Galha Azul. E como sempre cito Alexandre Fávero da Cia Teatro Lumbra, Cia. Quase Cinema, Cia Lumiato, Teatro de Pocas Luces, Gioco Vita, e mestres orientais.

6. Fale um pouco sobre os espetáculos de teatro de sombras da sua Companhia? Quais considera os mais influentes e por quê?

Entendo que cada um teve sua importância. Alguns pela grandeza artística outros pelos benefícios que trouxeram.

Merecem destaque:

- ☉ Janeiro (1985), por ser o primeiro e apenas com sons e imagens
- ☉ História da Música (1988), pela sua importância na arte educação
- ☉ Show Rock na Praia (1988), com a Banda Barão Vermelho
- ☉ O Rei que ficou cego (2000), primeiro Projeto com incentivo cultural
- ☉ Buanga (2011), Prêmio Galha Azul Melhor DIREÇÃO e TRILHA SONORA
- ☉ As Lendas do Fogo e da Lua (2013), a equipe perfeita (tão almejada) e trilha original.

7. Nos espetáculos de teatro de sombras que atuou, existiu um treinamento para o ator? Se sim, como foi esse treinamento?

Sim, quando vai acontecer uma montagem com novos atores ou bailarinos desenvolvemos uma oficina, explorando a sombra da estaca zero, passando pelo corpo, distorções, grande X pequeno, efeitos, improvisos, depois incluímos o som, os objetos, cores e boneco(s). Então, a partir deste ponto, vamos para o local onde está montado “um ponto de partida” para os ensaios do teatro de sombras, da história que pretendemos contar.

8. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de teatro de sombras, quais foram as dificuldades e facilidades encontradas? Pode exemplificar com seus trabalhos.

Bem, o que é dificuldade de todos, imagino, é a necessidade do local escuro. Mas este aspecto também é o mais fascinante, e o que torna esta linguagem enigmática.

A outra dificuldade que enfrentei por longos anos foi a de possuir um espaço próprio, destinado ao amadurecimento e aprimoramento do trabalho. O tão sonhado ateliê demorou, mas chegou. Por terceiro, a formação de uma equipe permanente. Algo difícil de alcançar, ainda muitas vezes me encontro lutando em uma trajetória “solo”. Depois com projetos contemplados formo equipes, enquanto os projetos estão vigentes. Um dos meus sonhos é manter uma formação de grupo com as mesmas pessoas sempre.

E, por fim, diria que o mercado da arte em geral é cheio de manhas e magias. “Trabalhar para trabalhar”. Viver de arte é uma grande arte.

9. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras? Por favor, justifique sua resposta.

Sim. Todos. Basta estar vivo. O teatro de sombra pode ser um jogo, uma brincadeira, uma terapia e uma sessão profissional, ou aula para pessoas portadoras de necessidades especiais. Enfim, esta arte pode ter inúmeras maneiras de ser feita. Uma das razões pela qual ela sempre é reinventada.

10. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

Sim e não, eu diria. Às vezes, como diretor/criador, consigo do ator resultados desejados sem que ele tenha absorvido totalmente o contexto; procuro também deixar que fluam soluções do ser humano que é o ator ou bailarino que está ali, ao invés de bombardear esta artista com muitas informações. Acho que, para tudo, o específico é “estar bem”; desta forma, você pode amar o que faz e fazer com amor.

11. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Aos poucos o conhecimento técnico tenta nos roubar a essência.

Outra percepção é que trabalhávamos mais com o teatro de sombras sem palavras, o que está voltando a ser alvo de nossas buscas atuais. Também percebo que estou mais velho; e isso me torna feliz porque continuo sonhando com as asas dos mesmos ideais e estribado em perseverança, em direção do infinito, num galope sem fim, com o mesmo gás rasgando o tempo... e o medo? Cada vez mais longe!!

12. Existem diferenças do seu trabalho como ator e do trabalho como ator-sombrista? Se sim, quais?

Não, tudo se funde em um só organismo a que a gente vai crescendo e sempre temos o que aprender, então tudo que cai na bagagem ajuda as demais partes.

13. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, quais?

Na primeira, necessita ser bonequeiro, transferir a vida ao objeto ou recorte; enquanto que na segunda proposição, a sombra com o corpo, há que se ter o domínio e o controle sobre os movimentos, permitindo que a expressão corporal sirva à dramaturgia. Ambas pedem muita observação.

14. Como é a relação do ator com o espaço da cena? Existe um espaço ao qual é preciso ter mais atenção? Se existe, que espaço é esse?

O ator sombrista, durante o espetáculo, em muitos espetáculos, faz a função técnica e artística simultaneamente. Muitas vezes, quando não está projetando a sombra, este artista precisa se movimentar muito rápido e precisamente para não perder o ritmo da cena. Um tipo de atuação que requer muito reflexo e concentração.

Entendo que do ponto de vista profissional devemos dispensar o máximo de atenção na logística de palco, montagem e exibição. Normalmente os espetáculos de sombras são “frágeis”, poder-se-ia dizer. Um pequeno descuido poderá comprometer a função.

15. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

Experimentar, investigar, tentar de diversas formas...descansar, pensar, procurar de diversas formas, anotar e experimentar de novo...

16. Nestes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

Existem fundamentos eu acho. E estes vão sendo encontrados nas investigações. Trata-se de uma arte experimental. Questões que me intrigam? Um universo de intrigas, mas eu diria assim: “A arte causa emoções, a tecnologia causa deslumbres, unindo as duas coisas, cada qual na sua medida certa, poderemos ter um bom espetáculo”. Então, dito isto, posso afirmar que achar este “tom” certo é algo fascinantemente intrigante.

17. Quer acrescentar comentários sobre a linguagem e seus processos? Fique à vontade.

Consideração: “o momento é de encontro das artes”. Admiro aquelas pessoas que participam de oficinas e depois seguem realizando trabalhos silenciosos e originais, desta forma ajudando nossa arte a se manter viva. Entendo que isso tudo fortalece a cultura da sombra.

18. Como você vê o teatro de sombras hoje no Brasil?

Estamos vivendo o momento de maior expressividade desta arte. Inclusive temos um festival, muitas oficinas que espalham silenciosamente esta arte, e como já citei, percebemos um grande número de grupos e companhias no cenário nacional, e representando o Brasil em outros países, além de utilização desta linguagem no cinema, dança, música e teatro.

3.2 THIAGO BRESANI – CIA LUMIATO

1. Qual seu nome e sua formação?

Thiago Sousa Bresani, diplomado em teatro de títeres e objetos pela Universidade de San Martin (UNSAM), Argentina.

2. Como conheceu o teatro de sombras e há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Conheci o teatro de sombras em 2007, quando assisti o espetáculo “Sacy Pererê – A lenda da Meia Noite” da Cia Teatro Lumbra (RS) aqui em Brasília (DF). Trabalho com a linguagem há 7 anos.

3. Qual foi a motivação para trabalhar com teatro de sombras?

Acredito que a linguagem do teatro de sombras engloba várias linguagens, teatro, artes visuais, cinema, fotografia. Por ser uma linguagem complexa e pelos meus interesses artísticos e pessoais, é que tenho motivação para trabalhar com ela.

4. O que é teatro de sombras para você?

Uma linguagem completa e potente da arte, que chega a diferentes públicos de distintas formas. É meu trabalho e minha vida.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta linguagem? Se sim, quais?

Sim. Alexandre Fávero da Cia Teatro Lumbra, Gabriel Von Fernandez da Fabularis Teatro de Sombras, Fabrizio Montechi do Teatro Gioco Vita, Lotte Reiniger.

6. Já atuou em espetáculos de teatro de sombras? Quais?

Sim. “Que estas en los cielos”, direção de Richard Arce e Alejandro Szklar (Argentina, 2009). “En este Lugar en Este momento”, direção de Alejandro Szklar (Argentina, 2009). ” Iara – O encanto das águas”, direção de Alexandre Fávero (Brasil, 2013).

7. Nos espetáculos de teatro de sombras que atuou, existiu um treinamento para o ator? Se sim, como foi esse treinamento?

No espetáculo “En este Lugar en Este momento”, aconteceu um trabalho mais focado para o ator, na procura de um personagem que não fosse o sombrista. O espetáculo nasceu em uma improvisação de uma oficina realizada pelo diretor, depois disso juntamos um grupo

de dois atores e duas atrizes começando a trabalhar essa cena e desenvolvendo um espetáculo com a dramaturgia aberta. O treinamento era totalmente baseado em improvisação durante os ensaios, sempre com música e nunca com palavras, sem trabalhar com a projeção de sombras. Logo que já havíamos definido uma linha na dramaturgia da obra é que começamos a fazer ensaios com sombras.

8. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de teatro de sombras, foram as dificuldades e facilidades encontradas? Pode exemplificar com seus trabalhos.

Acho que a minha maior dificuldade nos dois trabalhos que realizei na Argentina, foi a falta de experiência como ator. Não tenho essa formação, minha formação começa com o Palhaço e depois vai para o Teatro de Formas Animadas que facilita na manipulação de silhuetas e objetos. No trabalho “En este Lugar en Este momento”, tínhamos que realizar um trabalho de ator, busca de personagem muito forte, sem texto, na época trabalhava um casal francês de atores-bailarinos que tinham extrema facilidade nessa tarefa exatamente pela sua formação. Já quando tínhamos que manipular objetos e luzes acontecia exatamente o contrário, eu conseguia desenvolver e improvisar cenas com mais facilidades que eles. No processo do espetáculo “Iara” a maior dificuldade foi exatamente poder lidar com muitos objetos com espaço cênico. Alexandre Fávero nesse processo sempre pensou muito em utilizar telas grandes, pesquisar e romper com o espaço cênico, diferentemente do que acontece na Argentina, lá os sombristas estão acostumados a trabalhar em espaços reduzidos o que facilita bastante o trabalho.

9. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras? Por favor, justifique sua resposta.

Sim, qualquer pessoa pode fazer mas as dificuldades no processo são tão grandes que nem todas conseguem trabalhar com a linguagem. Depois do processo do espetáculo “Iara” entendi por que isso acontece, para poder ter um trabalho realizado é preciso muita disciplina, dedicação e organização, a linguagem te exige muito.

10. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

Acho que a grande característica para ser trabalhada com atores e atrizes é inverter a sua concepção de encenação. O Ator está acostumado a atuar diretamente em contato com o público, já o ator/sombrista precisa saber que ele não é o material de trabalho mas sim sua

sombra. Quando ministramos oficinas em três universidades federais aqui no centro-oeste, o maior desafio foi esse, com os alunos do curso de artes cênicas.

11. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Sim, acho que a maior diferença que percebo é o registro do espaço cênico do sombrista. Os tempos de um ator-bonequeiro são totalmente diferentes que os do sombrista, a intenção na ação. Acho que essas são as grandes diferenças que encontro.

12. Existem diferenças do seu trabalho como ator e do trabalho como ator-sombrista? Se sim, quais?

Sim, no meu trabalho de ator, a criação está limitada a meu corpo, minha voz e à interação com algum objeto. No meu trabalho de Sombrista, a criação pode ter mais camadas, aqui você trabalha com símbolos e signos que podem ter inúmeros significados, com seu corpo, com objetos, silhuetas, efeitos, apetrechos, a trilha sonora, a composição da imagem, tudo isso enriquece o trabalho do ator-sombrista.

13. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, quais?

A silhueta é uma figura plana sem tridimensionalidade, já o nosso corpo não, sendo possível perceber essa profundidade. Aí temos uma dificuldade, as possibilidades com a sombra corporal são enormes, infinitas, o que requer uma habilidade de exploração maior com ela.

14. Como é a relação do ator com o espaço da cena? Existe um espaço no qual é preciso ter mais atenção? Se existe, que espaço é esse?

A relação precisa ser de muita atenção, já que na maioria das vezes trabalhamos em um ambiente escuro e, como temos vários objetos no cenário e também podemos ter várias cenografias, então a atenção tem de ser dobrada. Esse espaço é atrás da tela, na frente da tela, do lado, sobre a tela ou debaixo dela, não necessariamente na tela.

15. Você tem uma formação de bonequeiro na UNSAM – Universidade de San Martin. Naquela universidade você teve contato com as técnicas para trabalhar com teatro de sombras? Se sim, como eram transmitidas? Se não, o que pode acrescentar da sua formação na UNSAM em seu trabalho que faz hoje com teatro de sombras?

Na época da minha formação, não existiu o contato com as técnicas para trabalhar o teatro de sombras, o curso visa mais uma atuação com bonecos e de ator-bonequeiro. Essa formação ajudou bastante na concepção de como trabalhar o teatro de formas animadas, conseqüentemente o teatro de sombras. A possibilidade de construir cenas baseadas na ação e não na palavra, na construção de imagens e não de diálogos, no registro do corpo do ator-bonequeiro. Acho que foi uma grande oportunidade estudar durante três anos apenas o teatro de formas animadas, desde a dramaturgia para essa linguagem, até a venda de espetáculos.

16. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

Abra bem os olhos, tenha todos sentidos ligados. Muita disciplina, dedicação e curiosidade. Acho fundamental.

17. Nestes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

Sim, muitas. Agora mesmo estamos passando por uma delas, como escrever uma história possível de ser “sombratizada”. Acho que a resposta está no fazer, e ainda estamos sem elas.

18. Quer acrescentar comentários sobre a linguagem e seus processos? Fique à vontade.

Acho que eventos e materiais de pesquisa, assim como esse que você está desenvolvendo são de muita importância no conhecimento da linguagem, para que tenhamos uma identidade do teatro de sombras brasileiro. Então, acho que o FIS, o seminário que aconteceu, a gente ter conhecido pessoalmente o Fabrizio, estar convivendo com Alexandre Fávero, são coisas fundamentais para o processo do sombrista brasileiro.

3.3 SOLEDAD GARCIA– CIA LUMIATO

1. Qual seu nome e sua formação?

Meu nome é Maria Soledad Garcia e sou licenciada em Trabalho Social pela Universidad de Buenos Aires e depois eu me diplomei na Universidade de San Martin em Teatro de Títeres e Objetos.

2. Como conheceu o Teatro de Sombras e há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Meu primeiro contato com teatro de sombras foi com um espetáculo chamado *Martina e os homens pássaros*, em 2010 de uma dramaturga mexicana e eu conheci uma bonequeira chilena que estava morando na Argentina e comecei a trabalhar com ela. Isso já faz 6 anos que a gente trabalha com essa linguagem ou que de alguma forma tem contato com esta linguagem. Mas profissionalmente desde 2012. Dá parceria com Alexandre, realmente deu muito certo, e estamos pensando em montar um novo espetáculo que também será com a direção do Alexandre. Sabemos que é muito difícil encontrar pessoas que dê certo trabalhar, que podemos gerar parcerias que tenhamos êxito. Que tenham a mesma fora de trabalhar, as mesmas concepções, então estamos muito felizes em ter encontrado uma pessoa que tenha tanta experiência nesta linguagem, e que também tenha a mesma forma, a mesma concepção a respeito do teatro de sombras e da forma que queremos trabalhar com ele.

3. Qual foi a motivação para trabalhar com teatro de sombras?

Foi a partir da leitura dramática do texto mágico, que foi *Martin e os homens pássaros*, mas também evidentemente eu já tinha outros contatos anteriores. Meu primeiro contato com teatro de sombras foi aos 9, não, 11 anos de idade. Eu comecei a estudar teatro com 10 anos na escola. Um curso extracurricular na escola. Eu ficava nas sextas-feiras, depois da escola, e tínhamos aulas com ela. Ela fazia parte também dos atos da escola, a gente fazia algumas coisas, algumas apresentações na escola e ela nos introduziu no teatro de sombras, engraçado né (risos). Que foi assim: ela colocou um lençol branco e com a luz lá de trás, a gente trabalhava com nosso corpo projetado na tela, mas o corpo tinha que ficar bem colado na tela, porque a luz desfocava, não era claro. Então esse foi o meu primeiro contato com o teatro de sombras e evidentemente deve ter ficado em mim porque sempre continuei estudando teatro na minha adolescência e minha experiência com esta professora foi uma das melhores da minha vida. Por isso deve ter mobilizado alguma coisa e depois

cada contato que eu tive com ele foi sempre muito mobilizante. Teatro de sombras para mim é algo muito visceral. Não consigo explicar muito bem o que acontece comigo mas acho que essa é a minha motivação, coisa mais primitiva.

4. O que é Teatro de Sombras para você?

O Teatro de sombras é uma ferramenta de expressão muito complexa, com muitas possibilidades, infinitas e universais possibilidades vão desdobrar no artista um monte de necessidades de pesquisas e conhecimentos, de pesquisas internas. Acho que o teatro de sombras em si mesmo, é uma ferramenta das artes cênicas e de um conhecimento pessoal. No pessoal, o teatro de sombras para mim é uma paixão porque é uma ferramenta que me permite expressar meus desejos, meus sentimentos mais profundos, é uma conexão com outra realidade.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta linguagem? Se sim, quais?

Sim. Minha maior referência foi Alexandre Fávero. Muito antes de conhece-lo eu já tinha visto alguns vídeos do trabalho dele e sempre gostei muito. Olhava os vídeos e pensava: eu quero fazer isso, eu quero fazer assim (rindo prazerosamente). Acho que é muito legal quando você encontra com a coisa e desperta o seu desejo. Acho que isso que tem que acontecer quando vemos uma obra de arte. Eu gosto quando faço um trabalho e alguém fala para mim: fiquei com vontade de fazer teatro de sombras. É a melhor coisa que pode acontecer com você. E depois, outra referência, companheiro da Universidade, foi Gabriel Von Fernandes. Já tinha um trabalho feito com a Ópera Encandilado, companhia de teatro de sombras da Argentina. A gente teve a oportunidade de ver o trabalho que chamava ART, sobre um escritor Argentino muito politizado e então a gente gostou muito desse trabalho que era teatro de sombras para adultos. Tivemos a oportunidade de estarmos em contato por 3 anos com ele na universidade, com a experiência dele. O Thiago teve a oportunidade de trabalhar com ele, eu não. E evidentemente o Fabrizio Montecchi do Teatro Gioco Vita. Para mim ele é uma referência de teatro de sombras inegável a nível mundial, mas não posso ter tanta a referência porque nunca tive a oportunidade de assistir espetáculos dele.

6. Já atuou em espetáculos de teatro de sombras? Quais?

Atuei no espetáculo “A Viagem de Martina”, trabalho final da diplomatura (conclusão de curso) da UNSAN. E depois no “Iara, o Encanto das Águas”, que é nosso trabalho atual e agora que estamos começando a nova montagem. Essa é minha experiência até o momento.

7. Nos espetáculos de teatro de sombras que atuou, existiu um treinamento para o ator? Se sim, como foi esse treinamento?

Na verdade, nunca se teve um treinamento para o ator. Na primeira montagem do espetáculo Iara, o Encanto das águas, tinha colocado um treinamento corporal com uma atriz bonequeira. No ensaio foi cortado, e ficou pra lá, e começamos a ensaiar e outro tipo de treinamento do ator para a cena. O treinamento era para a realização da cena. Treinamento prévio, nunca trabalhamos dessa forma até o momento.

8. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de Teatro de Sombras, quais foram as dificuldades e facilidades encontradas? Pode exemplificar com seus trabalhos.

A maior dificuldade é a questão de ter que fazer absolutamente tudo o que requer um espetáculo, desde a escritura do roteiro, até o desenvolvimento dos elementos cênicos, vestuários, tudo. Eu acho que por um lado é uma dificuldade muito grande sobretudo no atual momento, de desenvolver um roteiro que estamos querendo montar. A ideia inicial está clara, mas depois o desenvolvimento do roteiro eu não tenho experiência e independente de não ter experiência, eu não gosto de fazer. Eu gosto de fazer outras coisas, como criar, desenhar, construir, atuar, todas essas coisas eu acho que é um facilitador. Não sei se podemos falar da palavra facilitador. Eu acho que não existe no teatro de sombra: que há uma facilidade. É uma linguagem muito complexa na qual falar de facilidades não seria verídico. Acho que mais que facilidades podemos falar do enriquecimento que gera. Que se transforma numa facilidade, no sentido de facilidade como artista de poder expressar de diferentes formas que fizemos. No meu caso particular o teatro de sombras o teatro de bonecos foi uma busca de encontrar e canalizar meus desejos que tinham a ver com artes plásticas, artes cênicas e nelas conjugar tudo isso. Falar de Facilidade na verdade é difíceis de falar.

A maior dificuldade é que estamos trabalhando num campo que é muito reduzido, não tem pessoas que trabalham com ele, que não encontra roteiristas, cenógrafos, técnicos que trabalhem com esse tipo de teatro. Você tem que desenvolver tudo aquilo e muitas vezes não está preparada para desenvolver tudo. Isso é uma dificuldade, mas ao mesmo tempo é um espaço de crescimento muito grande. A dificuldade então é boa, porque é um desafio, como por exemplo tem crises no desenvolvimento da escritura do roteiro e as crises são as que nos ajudam a crescer, angustiar-se. Se não podemos enfrentar esses desafios e superá-los o que seria da vida né?

9. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras? Por favor, justifique sua resposta.

Tudo depende se essa pessoa quer trabalhar com teatro de sombras. Qualquer pessoa que queira, se propõe, tem um desejo muito forte acho que pode. Qualquer pessoa preparada, digo formada em artes Cênicas, ou algo que tenha a ver com isso. Ter várias questões que geram curiosidades delas. Disposta a encontrar novos desafios, novas inquietudes. Eu acho que a gente pelo menos, tem um facilitador, voltando a questão do facilitador, que foi...ter encontrado o Alexandre. Acho que o mais difícil é encontrar um diretor, um dramaturgo, uma pessoa que guia a dramaturgia.

Esse foi o maior facilitador que a gente teve. Se uma pessoa pode ter contato com outras que possam guiar esse caminho, eu acho que sim. Não posso falar que sim, qualquer pessoa pode. Depende muito das características pessoais, psicológicas, físicas da pessoa. Não é que qualquer um, mas qualquer que tenha muita vontade de fazer.

10. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

Eu acho que as características específicas do teatro de sombras são a capacidade de estar sempre atento, muito atento. Uma percepção muito mais aberta do normal, a nossa visão periférica muito desenvolvida para estar atento a tudo o que está acontecendo, não somente ao companheiro ou companheira, mas também a respeito do público, isso em primeiro lugar. Em segundo lugar estar muito disposto a capacidade de improvisação e capacidade de lidar com o imprevisto. A capacidade de lidar com o imprevisto, como estamos trabalhando com tecnologia lumínica na mão, com coisas que podem falar, coisas que podem ter que mudar na hora. É a capacidade do improviso diferente da do ator. É a capacidade do improviso da cena luminosa. Requer muita atenção. Eu acho que essa é uma das questões, ampliação da percepção e da atenção, é o que mais tem que desenvolver um ator sombrista.

11. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Quando comecei tem uma diferença muito grande. No primeiro espetáculo que fiz no trabalho final do curso, só mexia com figuras, não mexia com a luz, por exemplo. Eu estava já acostumada a trabalhar com teatro de sombras, mas não com todos os elementos que compõem essa possibilidade de entrar na cena. Então essa possibilidade de mexer com a luz, de mexer com o corpo, de mexer com a sombra, com a figura, com o cenário, isso

foi se incorporando com o tempo. Hoje eu tenho muito mais facilidade para encontrar o movimento da figura, o movimento da luz a respeito da cena e do cenário. Mas acho que ainda não tenho tudo desenvolvido o que deveria ter para ter a capacidade de improviso, por exemplo, a capacidade de gerar uma cena nova e em seguida entender como funciona. Acredito que o tempo vai me dar isso, essa capacidade de incorporar a linguagem da sombra no corpo na percepção, como dirigir, que já é praticamente automático que você faz. O automático que permite dar a liberdade para que a capacidade de criação seja maior. É como quando você já sabe um texto, se já tem ele decorado, tens a capacidade de improvisar sobre isso. E você tem a cena incorporada, aqui a mesma coisa, quando você incorpora tudo, tem mais capacidade de improvisar pois já tem incorporada esse conhecimento no seu corpo.

12. Existem diferenças do seu trabalho como ator/atriz e do trabalho como ator/atriz-sombrista? Se sim, quais?

Faz um tempo que eu não desenvolvo o trabalho como atriz. Não tenho como responder essa pergunta. Desenvolvo como atriz-sombrista. Como atriz-bonequeira sim. É bem diferenciado como atriz-sombrista. As capacidades são diferentes. Eu me sinto mais à vontade como atriz-sombrista. Eu acho que encontrei o que eu estava procurando nas formas animadas. A principal diferença que eu sinto é o desfrute e o sentimento de pertencer a isso.

13. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, Quais?

A diferença de trabalhar é completamente diferente. A silhueta é bidimensional e o corpo é tridimensional. Quando trabalhamos com a silhueta você seus olhos fora da cena para estar olhando o acontece na cena e quando você está trabalhando com a figura corporal, com seu próprio corpo, os olhos que tem que estar olhando a cena estão dentro da cena que você está compondo e são parte integrantes dessa cena e fazem com que você não possa estar movimentando-se demasiadamente, porque senão você vai sair dos limites do que tem que acontecer na cena para poder olhar a cena, com o qual você tem que ter uma capacidade de percepção da cena periférica, compreender quais as dimensões dessa figura tridimensional a respeito da luz, e muitas coisas mais complexas que quando você trabalha com a figura bidimensional como é com a silhueta. Uma silhueta vai dar muito mais possibilidades de trabalhar em outros , de criar outros tipos de cenas, mas também vai ser

muito mais limitado nas formas de expressão do que a figura tridimensional como um corpo.

14. Como é a relação do ator com o espaço da cena? Existe um espaço que é preciso ter mais atenção? Se existe que espaço é esse?

O espaço que tem que ter muita atenção é o espaço que você começa a ser visível na cena. Esse espaço tem que ter muito cuidado, porque quando entra neste espaço quando não está querendo, você acaba revelando o que não é para revelar, o que o espectador não tem que ver, então quebra com a magia que você está tentando chegar. A atenção precisa estar em todos os espaços, inclusive nos que estão os cenários muitas vezes são espaços reduzidos no qual você tem que estar muito atento para não estar batendo em nenhuma coisa e mexendo também. Se bater no cenário e esse cenário está na cena, vai aparecer na cena, a cidade vai estar tremendo, ou um animal vai estar se mexendo. Então, é muito importante estar atento ao espaço em que o ator tem que estar, dentro e fora de cena.

15. Você tem uma formação de bonequeiro na UNSAM – Universidade de San Martin. Naquela universidade você teve contato com as técnicas para trabalhar com teatro de sombras? Se sim, como eram transmitidas? Se não, o que pode acrescentar da sua formação na UNSAM em seu trabalho que faz hoje com teatro de sombras?

Na Universidade em nenhum momento vimos teatro de sombras. Nenhum momento a gente pegou uma tela e fez alguma sombra. Na verdade, a gente fez isso, mas por conta própria. Em nenhum espaço de sala de aula, tivemos um professor ou alguém que falasse sobre isso. Antes de chegar na UNSAM, tinha feito um seminário Na UNSAM de teatro de sombras com Roberto do Campo, que foi um grande bonequeiro do Teatro São Martin, grande pensador de bonecos e de cenografia e eu tive possibilidade de fazer um seminário com ele, mas foi uma coisa muito limitada à respeito do conhecimento do teatro de sombras em geral. O que faz a diferença de ter passado pela UNSAM é a concepção do Teatro de Animação. Ter aulas como com o professor Maurício Kartun, Ana Alvarado, faz com que você tenha uma concepção geral de dramaturgia, e do que é o essencial em teatro de animação, realmente faz uma diferença a como você concebe o teatro de sombras. O que acho também importante que a gente conseguiu é o intercâmbio com outras pessoas como é o caso de Gabriel Von Fernandez, de Thiago Bresani, que começamos a trabalhar juntos nesse momento. Como é o caso de outras companheiras que estiverem trabalhando com a gente com teatro de sombras. Esse tipo de compartilhamentos e conhecimentos e de

experiências acho que são também muito importantes na construção como artista em geral e artista de formas animadas em particular.

16. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

É que se esforce muito, que ensaie muito, que tenha disciplina, que não desista, que o teatro de sombras é uma ferramenta muito ampla e que neste sentido tem que procurar que tipo de teatro de sombras que ele quer pesquisar, ele quer desenvolver. Recomendaria a ele em começar quais são as formas de teatro de sombras e qual é mais adequada para ele e quais as formas que ele quer transmitir teatro de animação. E sobretudo que se esforce muito para conseguir o que ele quer, que é possível e que é maravilhoso.

17. Destes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

A maioria das coisas da linguagem me intrigam, o tempo todo estou encontrando coisas novas e procurando coisas novas. Acho que talvez sou um pouco nova nesta linguagem para ter clara quais são as coisas que me intrigam ou descobrir outras novas e encontrar outras respostas. Acho que não possa existir somente uma coisa. O tempo todo é um descobrimento e quero descobrir muito mais.

18. Quer acrescentar comentários sobre a linguagem e seus processos? Fique à vontade.

Vou voltar um pouco na questão do facilitador, que eu deixei incompleto. O maior facilitador do processo e que a gente viveu com a Iara, e que estamos vivendo, é a possibilidade de ter um diretor como Alexandre Fávero, com tanta experiência na sua trajetória, e que ademais é uma pessoa que tem uma capacidade diferente de vislumbrar as coisas a respeito do teatro de sombras e a respeito de realizá-lo na cena. Eu acho que isso tem que ser muito aproveitado e seguramente existem outras pessoas que também tem essa capacidade de ser facilitadores de processos. Por isso acho muito importante gerar espaços, como por exemplo, o Festival Internacional de Teatro de Sombras que gera todos os anos como foi o Seminário do ano passado (2015) de teatro de sombras. Por que nesses espaços é onde a gente conhece outras pessoas, onde a gente pode intercambiar, onde a gente pode compartilhar nossas inquietudes, nossas dificuldades, nossas satisfações. Acho que esses

espaços de encontros geram encontros de facilitadores nos processos de construção de teatro de sombras em geral e qualquer arte.

3.4 TUANY FAGUNDES – ENTREABERTA CIA TEATRAL

1. Qual seu nome e sua formação?

Tuany Fagundes Rausch. Formada em Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

2. Como conheceu o Teatro de Sombras e há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Eu já sabia de sua existência há um tempo, mas nada aprofundado. Um “conhecimento” banhado de estereótipos e preconceitos pouco embasados. Se não me engano, no final de 2012, início de 2013, que tive o contato “real”. Foi nesse período que tive a disciplina de Teatro de Sombras, ministrada pelo prof. Roberto Gorgati. A princípio eu só queria conhecer um pouco mais da linguagem e cumprir a disciplina. Jamais imaginaria que me interessaria a tal ponto de focar minhas pesquisas teóricas e práticas em teatro de sombras. Gorgati sempre nos deixou à vontade para buscarmos o que mais nos interessava no teatro de sombras, nunca delimitou nada. Construção de silhuetas, utilização do corpo na sombra, luz e elétrica, vídeos, fotos, teatro: ele sempre nos deixava livres para navegarmos aonde quiséssemos – até mesmo se não quiséssemos. Foi na construção de uma silhueta que tive o estopim. Fiz o desenho de um lobo/lobisomem feito em xilogravura, que tinha achado na internet. Quando vi aquela figura que havia recortado fiquei encantada. Colocava contra a luz e achava incrível o resultado. Os tamanhos que a sombra podia formar, os detalhes da figura.... Chamei até amigos que estavam pelo corredor para compartilhar a descoberta! Desde então, passei a me interessar pela construção de silhuetas. Fui pesquisando por conta própria, procurando imagens e recortando – principalmente fotografias. O estilo da xilogravura ficou impregnado no meu traço – quem sabe devido às “minhas origens” do primeiro recorte. Mas teve um momento que percebia que aquelas figuras eram de contemplação, não serviam para a cena. Decidi então embarcar na técnica dos sombristas, afinal, para construir algo temos que saber para que ele serve e como funciona. Nada melhor do que fazendo. Eis que me embrenhei nessa linha e sigo formando o novelo.

3. O que é teatro de sombras para você?

Para responder a essa pergunta, vou citar parte do texto de meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela UDESC (Universidade do estado de Santa Catarina), intitulado PRÓTESE: UMA EXPERIÊNCIA COM A IMAGEM DIALÉTICA NO TEATRO DE SOMBRAS.

Segue:

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 espírito¹²⁵.

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. [...] O mesmo se pode aplicar à sombra¹²⁶. 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 factual¹²⁷ 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 – 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

¹²⁵ Consideremos aqui, espírito como mente, racional e irracional, consciente e inconsciente – independente de crenças religiosas.

¹²⁶ A partir de agora, nesta discussão, ao tratar da sombra, ou das sombras, como detentora de linguagem própria, amplo o uso de seu significado semântico – além do já descrito na nota de rodapé nº8. 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)

¹²⁷ 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).

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.

Deixando um pouco da teoria de lado, o teatro de sombras é também uma porta que me fez ter contato direto com as sombras, literal e metaforicamente, contribuindo derradeiramente para minha vida pessoal e profissional.

4. Qual foi a motivação para pesquisar e trabalhar com teatro de sombras?

Como já relatei, minha motivação foi a partir da construção de silhuetas. Entretanto, além de trabalhar como silhuetista e sombrista, interessei-me por outra questão no teatro de sombras. Ouso arriscar que é a minha principal hoje. Percebo na sombra uma possibilidade material e metafórica de trabalhar com outras perspectivas. Isso porque, primeiramente, biologicamente temos que nos adaptar a trabalhar no escuro. Nossas pupilas adaptam-se, com a ação das *off cells*, dilatando-se para enxergar o que está ao redor, obrigando-nos a desenvolver outro estado de atenção e sensibilidade. Acredito que também podemos ter o mesmo processo metaforicamente – no sentido de perceber/enxergar/estudar aquilo que

não somos estimulados a ver. Num mundo/sistema onde as luzes são protagonistas, percebi quantas coisas podemos questionar a partir da sombra. O que fazemos quando invertemos as funções e esta passa a ser nosso plano de fundo? Sombra como visão num mundo de luzes que não cansam de nos cegar.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta área? Se sim, quais?

Sim. Praticamente todos que conheci que trabalham nesta área. Essa linguagem requer muita atenção e paciência. Todo o trabalho criativo, desde a dramaturgia até a construção de cenário, silhuetas e material de iluminação, é artesanal. Não existem técnicas específicas que nos guiem. Cada trabalho é definitivamente único, visto que é praticamente começar do “zero” a cada um – ainda que com de uma mesma companhia ou grupo. Embora as experiências de trabalhos anteriores nos auxiliem, é na sala de ensaio que as coisas tomam forma e o trabalho literalmente diz o que precisa e o que descarta. Ver pessoas e coisas que escolheram viver disso e permaneceram em sua decisão é o que me estimula a continuar nesse caminho desafiadoramente sombrio – em todos os sentidos. Citando alguns nomes: Cia Lumbra, Cia Lumiatto, Cia Quase Cinema e Fabiana Lazzari de Oliveira.

6. Já atuou em espetáculos de teatro de sombras? Quais?

Sim. Dirigi e atuei – com Alyssa Tessari – *Prótese [uma possibilidade de encenação]* pelas disciplinas de Prática de Direção I e II, ministradas pelo prof^o Dr. José Ronaldo Faleiro em 2014. Atuo em *Um Encanto em Nagalândia* desde 2015, com direção de Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes, e no espetáculo *BRUX-*, direção de Alexandre Fávero, com estreia prevista para 2016/2017.

7. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de teatro de sombras, quais foram as dificuldades e facilidades encontradas? Pode exemplificar com seus trabalhos.

Pessoalmente falando, por eu já trabalhar como atriz, na parte de composição de cena e com um certo preparo corporal, não parti do “zero” quanto à parte teatral. Citaria essa como uma “facilidade”. Entretanto, todo o restante do trabalho apresenta dificuldades, uma vez que, como citei acima, o trabalho com teatro de sombras requer muita experimentação prática. A parte de pesquisa e criação teórica, apesar de possuir extrema importância, de nada adianta se não for testada na prática. Isso pode parecer algo óbvio, mas é muito mais complexo do que parece. Posso imaginar uma cena em sombras, mas se eu não testar as silhuetas a serem utilizadas (mesmo que estas sejam meu próprio corpo), o foco de luz e

minha movimentação com sombrista, a cena não funciona. Obviamente pessoas que trabalham com isso há muito tempo têm mais facilidade para compor improvisando, mas para quem está começando ou mesmo já está nisso há um tempo, é preciso criar repertório de possibilidades com os elementos que estamos trabalhando. Para ser mais pontual, uma das minhas primeiras dificuldades – e que tenho que aprender muito! – é como fazer silhuetas funcionais. Uma imagem vazada é muito bonita em contraste com a luz, mas de nada adianta se ela não for útil na cena. Do contrário será uma imagem decorativa e estática, apesar de bela. Como criar desenhos que se tornem silhuetas funcionais à cena sem perder detalhes ou características específicas de “meu” traço? É um dos pontos que venho desenvolvendo, além do trabalho como sombrista.

Durante a direção *Prótese [uma possibilidade de encenação]*, em 2014, cheguei a uma ideia que até comecei a desenvolver no meu projeto de Trabalho de Conclusão de Curso. Constatei que no trabalho de criação em teatro de sombras passamos por três estágios. O primeiro é o da ideia – a história, sentimento, personagem, ação – que queremos trabalhar em sombras. Por exemplo, um coelho passeando. O segundo é o da matéria, a escolha de que material vamos utilizar para realizar a cena. Posso escolher construir uma figura de papel em formato de coelho ou utilizar minha mão para fazer o rosto dele – citando algumas possibilidades. O terceiro e último estágio é o da imagem. Que imagem resultará desse processo, tendo em vista meu objetivo inicial – mostrar um coelho passeando. Essa etapa é realizada vendo o resultado da sombra na superfície de projeção. Posso ver um coelho saindo de um canto e indo para outro canto da tela; ou primeiramente posso mostrar sua orelha e depois a imagem vai sendo mostrada por inteira (revelando ao público a figura do animal), logo ele vai percorrendo as diagonais da superfície de projeção, aumentando e diminuindo a velocidade de sua caminhada; ou ainda ele pode fazer o trajeto focado no centro da tela, ter uma leve movimentação para cima e pra baixo, indicando um andar e que quem se move de um lado para o outro são árvores, cercas e outros animais (que seriam construídos para tal).

O que proponho que percebamos é que esse processo de criação é externo ao nosso corpo. Em uma peça de teatro, testo diretamente minha ação através de meu corpo e consigo visualizar a imagem quase de pronto, ainda que falte uma mesa no cenário. No teatro de sombras as dimensões de cenário e de nossas ações são outras das que temos em nossa mente. A sombra nos mostra outra perspectiva inclusive nisso, em sua prática. Ela nos propõe outra forma de executar ideias para que ela possa agir e expressar-se.

8. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras?

Acredito que sim. Percebo que nesse trabalho não tem como julgar ter “talento para”. É preciso muito treino e persistência. Muitas coisas dão errado até que uma dê certo - e geralmente é você que tem que melhorar. Ter uma experiência teatral obviamente te ajuda a perceber e criar coisas com mais facilidade, mas de maneira nenhuma você precisa ter alguma característica ou experiência *a priori* a meu ver. Embora saibamos que começar do “zero” acarrete mais tempo de aprendizagem, reflexão e teste até chegar num ponto de maior espontaneidade na linguagem.

9. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

Sim. A principal questão a ser trabalhada, a meu ver, é a visão geral técnica dos elementos de cena. Como comentei anteriormente, quem é sombrista tem que trabalhar diretamente, e durante todo o tempo, com mais elementos além de seu próprio corpo – como geralmente acontece com atrizes e atores no teatro.

Por exemplo: ao manusear um foco de luz, temos que ter ciência de que tomada ele está plugado, qual o tamanho do fio a que está conectado, qual a intensidade que a luz pode alcançar, e como funciona o dimer – se este o possuir. Isso influencia diretamente no tamanho da área de atuação que poderemos alcançar e nos efeitos de luz que realizaremos nas cenas, respectivamente. Essa noção é necessária desde a montagem do cenário e durante próprio espetáculo - pois imprevistos são comuns e não podemos parar a cena para resolvê-los com calma. Ter sempre um plano B quando um foco falhar ou um fio enroscar na tela é crucial para que não haja quebra do encantamento sombrio que estamos construindo com o público.

Além da parte elétrica, também há a parte corporal da sombrista e dos demais elementos, como as superfícies de projeção (geralmente telas de tecido) e das silhuetas – que podem ser de dimensões variadas. Gerir cada parte e todas juntas, numa composição cênica tocante, em diálogo com trilhas musicais, paisagens sonoras e o “aqui e agora” do teatro são o trabalho, e constante desafio, das/os sombristas.

10. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Sim. Assim como qualquer ação que se repita ao treinarmos para aperfeiçoá-la, as coisas melhoram com o passar do tempo em que você pratica. Trabalhando diretamente e

paralelamente como atriz e sombrista, percebo nesses dois tipos de atuação práticas que se corroboram, dialogando entre si. Meu trabalho como atriz e os treinamentos corporais que realizo auxiliam diretamente em meu desempenho na cena com sombras, e amplio minha visão técnica do todo: essencial ao trabalharmos no escuro e também quando estamos sob as luzes do palco.

Outro ponto essencial é a parte sensível quanto às sombras que compõem os espetáculos. Desde que passei a exercitar minha sensibilidade com o escuro, passei a perceber os significados dramaturgicos e sensoriais nas peças que realizo e que assisto - principalmente nas que não são em teatro de sombras. Isso porque passei a perceber a sombra como expressão artística, não só na linguagem do teatro de sombras. Nas demais linguagens teatrais, nas artes plásticas, músicas, literatura, metáforas históricas, a sombra é mais expressiva do que pensamos e mais protagonista do que talvez se julgue.

11. Existem diferenças do seu trabalho como atriz e do trabalho como atriz-sombrista?

Se sim, quais?

Sim. Como atriz e atriz-sombrista preciso(amos) de distanciamento e dissociação em nosso trabalho. Distanciamento para conseguirmos nos ver “de fora”, para perceber se o que estamos fazendo funciona na cena de acordo com os objetivos da obra. Esse distanciamento percebo ser ainda mais acurado quando trabalhamos com o teatro de animação – que abrange o teatro de máscaras, de bonecos/figuras/objetos e também o teatro de sombras – pois estamos lidando com nosso corpo em relação a outros corpos inanimados. Temos a função de mostrar a vida presente neles. Consequentemente, o treinamento técnico é diferente - embora sua base seja a mesma. Aí entra a dissociação da movimentação das partes de nosso corpo em relação ao outro corpo – figura/silhueta.

Logo a nossa atuação corporal no teatro de sombras está diretamente relacionada à ação do objeto - seja ele uma silhueta, uma tela ou mesmo um foco de luz. Diferentemente da atuação como atriz que, em sua maioria, tem seu treinamento corporal diretamente ligado à ação do próprio corpo humano e dos corpos de seus colegas de cena.

12. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, quais?

Acredito que as habilidades são as mesmas em questão de percepção de espaço como um todo e trabalho corporal. Mesmo porque ao trabalhar com teatro de sombras, ousou dizer que, mais cedo ou mais tarde, iremos trabalhar com as sombras de nosso corpo e das figuras

aparecendo simultaneamente em cena. Percebo que essa união nos dá muitas possibilidades de criação e faz-nos aperfeiçoar as composições de cena.

Com relação às diferenças de sombras do próprio corpo e de silhuetas/bonecos ao criarmos e compormos uma cena vejo como sutis, uma vez que no trabalho do teatro de sombras trabalhamos tudo isso ao mesmo tempo. Digo isso porque, mesmo que só apareçam sombras de figuras ao público, é justamente porque estamos ao mesmo tempo trabalhando para não aparecer com nosso corpo em cena. Sombristas e figuras trabalham sempre com suas sombras, seja para aparecer ou mesmo se fazer invisível. Quanto à escolha de qual utilizar ou em que intensidade, é uma opção estética de acordo com a obra escolhida e com quem se está criando.

13. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

Se é algo que lhe interessa, que a (o) desafia e a (o) estimula a aprender, se realmente a (o) toca sensivelmente, **INSISTA, PERSISTA E NÃO DESISTA**. Ensaie constantemente e pratique seus pontos fracos. Insista no que você erra. Encha o saco de tanto errar! No dia seguinte você terá melhorado, nem que seja um pouco. Teste coisas novas mesmo que pareçam óbvias. Coisas óbvias muitas vezes precisam ser ditas – ainda mais na sombra! Pare de ler isto, apague a luz, ligue a lanterna e “se joga”.

14. Nestes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

Evidentemente muitas. Sou um grão de areia no *big bang*, muito além dos elementos técnicos que tenho que aprender e aperfeiçoar. Aceitando minha pequenez e imaturidade diante de tantas questões e que estão intrinsecamente ligadas a outras maiores - como nossos posicionamentos enquanto pessoas que se propõem críticas, enquanto artistas que escolheram e tentam persistir em suas escolhas, por acreditarem em algo relevante e longínquo, muito além de nossos interesses individuais – estou no exercício de procurar perguntas e não supor respostas definitivas. Foi através do teatro de sombras que pude ter pela primeira vez contato com as sombras. Elas estão cada vez mais presentes em meus questionamentos artísticos e pessoais. Elas sensibilizam meu olhar físico e metafórico. A única certeza que tenho é que continuarei a dedicar meu olhar e, conseqüentemente, meu trabalho às sensibilidades que elas me fazem perceber, muitas vezes de forma dura e triste,

mas sempre reiterando as certezas das dúvidas que elas me apresentam. Falo isso no sentido de fortalecer-nos numa jornada de constante exercício de sensibilização e distanciamento crítico, para conseguirmos nos dedicar a essa linguagem, que muitas vezes é subjugada, mas que é de imenso valor a quem a trabalha e a quem a assiste. Ciente de meus primeiros passos nesse caminho que tive o privilégio de poder escolher, sigo aprendendo e acreditando nos inúmeros passos que ainda tenho que trilhar.

3.5 JERSON FONTANA – A TURMA DO DIONÍSIO

1. Qual seu nome e sua formação?

Jerson Vicente Fontana. Graduado em História (Unijui) e Mestre em Desenvolvimento e Políticas Públicas (UFFS). Formação em teatro: frequentado oficinas, contratando profissionais para trabalharem com nosso grupo de teatro e em estudos internos no grupo.

2. Como conheceu o Teatro de Sombras? Trabalha com Teatro de Sombras? Se sim, há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Conheci o Teatro de Sombra assistindo a espetáculos de teatro em festivais. Trabalho com teatro de sombra, mas não como atividade principal (a atividade principal é com a montagem de espetáculos de teatro de atores e de bonecos). Me iniciei no teatro de sombra em 1995.

3. Qual foi a motivação para trabalhar com teatro de sombras?

A possibilidade de abordar temas e conteúdos que dificilmente seriam trabalhados em outras formas teatrais.

4. O que é Teatro de Sombras Contemporâneo para você?

Conceito difícil de abordar. Contudo, pela relação que estabeleci com o Grupo Gioco Vita (Itália) em laboratório de teatro de sombra, 1995, Rio de Janeiro, esse tema foi abordado a partir da ótica de que o teatro de sombra oriental, ou chinês como é comumente mencionado, seria aquele que antecede o dito Teatro de Sombras Contemporâneo. Portanto, o teatro de sombra com sua forma oriental seria feito inclusive no ocidente até o advento de alguns investigadores que teriam dado a essa forma teatral algumas características ocidentais. Dentre os pesquisadores mencionados destaca-se o grupo Gioco Vita, o qual teria lançado bases para uma linguagem para essa forma teatral que se convencionou chamar de contemporânea. Bem entendido, essa expressão teatro contemporâneo abrangeria apenas o ocidente. Tal linguagem contemporânea se sustentaria por alguns aspectos, dentre eles: o uso de diferentes telas num mesmo espetáculo e, às vezes, simultaneamente numa mesma cena; de diferentes pontos de luz; de tela e luz em movimento; de realização da cena por trás e pela frente da tela também em outros suportes (que não a tela) como paredes e tetos; encenações mesclado sombra, bonecos, teatro de atores.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta linguagem? Se sim, quais?

Meu contato com o teatro de sombra não é muito amplo. Tenho como referência o grupo Gioco Vita (Itália).

6. Fale um pouco sobre os espetáculos de teatro de sombras da sua Companhia? Quais considera os mais influentes e por quê? Por favor, se possível enviar fotos dos espetáculos.

Encenamos apenas um espetáculo: Caminhos de Sol e Lua.

7. Nos espetáculos de teatro de sombras que atuou, existiu um treinamento para o ator-sombrista? Se sim, como foi esse treinamento?

Sim. Assim que retornei da oficina com o Gioco Vita (Itália), da qual participei como aluno, organizamos um laboratório interno no meu grupo de teatro. Essa é uma prática que temos, sempre que algum integrante participa de uma atividade de formação, ao retornar, replica ela com os colegas. Para tal atividade, estruturei um conteúdo básico, espécie de síntese do laboratório do qual eu havia participado e que foi desenvolvido numa vivência de teatro de sombra com meus colegas. Posteriormente, convidado dela AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos, ministrei oficinas em Porto Alegre para colegas bonequeiros e demais interessados e nesse momento meus colegas foram meus auxiliares na condução das atividades.

Quando trabalhamos no projeto “Espaço de sombra e teatro”, do qual resultou a montagem da peça “Caminhos de Sol e Lua”, realizamos um laboratório aos moldes dos anteriores, mesmo porque alguns colegas já haviam mudado.

O treinamento consiste basicamente em tomar contato com os elementos que entendi como centrais da linguagem do teatro de sombras. Resumidamente: a descoberta do escuro, a luz, o suporte da representação (tela ou outro), a silhueta, o foco, a narrativa, a alteração da forma, a compreensão do que seja a sombra. Esses elementos contêm aspectos técnicos e sensoriais.

8. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de teatro de sombras quais foram as dificuldades e facilidades encontradas (pode exemplificar com seus trabalhos)?

As dificuldades estão relacionadas às questões técnicas dos espaços nos quais podem ser feitas as encenações e dos equipamentos a serem utilizados nas peças. Saliento que meu

grupo vive das apresentações teatrais que realiza e, por isso, necessita que seus espetáculos sejam representados um expressivo número de vezes. A maioria dessas apresentações ocorre em espaços com muita infiltração de luz, aspecto que é muito difícil de ser contornado (são espaços amplos e com entrada de luz por áreas muito altas). Por esse motivo, a peça que encenamos foi projetada para ocorrer à noite, turno no qual o problema da infiltração de luz também ocorre, mas que é solucionado com menos dificuldade do que se fosse durante o dia. Não obstante, na quase totalidade das apresentações é necessário dedicar um tempo razoável na solução dessa dificuldade.

Outra dificuldade: boa parte desses espaços não possui palco e, quando têm, eles não oferecem condições de uso (às vezes por ser em módulos os quais com o movimento dos atores se deslocam o que dificulta a precisão das imagens; noutros casos os palcos são muito baixos (seja na altura que ficam do assoalho da sala, seja no pé direito dos mesmos); outras vezes o assoalho do palco é “solto” e os movimentos dos atores fazem com que o que está sobre ele se mexa muito. Por isso, o espetáculo encenado pelo grupo foi projetado para não ser realizado em palco. E, para não prejudicar a visibilidade, fez-se um bloqueio da parte inferior da tela, fazendo com que as imagens apareçam a pouco mais de um metro de altura do chão.

Do ponto de vista da elaboração, os equipamentos a serem utilizados foram de difícil obtenção. Nosso grupo está sediado em uma cidade do interior gaúcho, a cerca de 500 quilômetros da capital do Estado, e os materiais aqui encontrados são aqueles mais simples como lâmpadas comuns, tecidos inapropriados para serem utilizados com lâmpadas de intensidades muito distintas. Por esse motivo, as idas a Porto Alegre (a capital do Rio Grande do Sul), no período de montagem foram constantes.

Destaco, ainda, que para as oficinas de teatro que ministrei em Porto Alegre, já havia passado por essas dificuldades. Como mencionei anteriormente, assim que retornei do laboratório “O Sentimento do Mundo”, ministrado pelo Gioco Vita (Rio de Janeiro, 1995), para preparar a vivência em teatro de sombras com meus colegas, fui à Porto Alegre algumas vezes para adquirir um material básico. Quando na sequência ministrei as oficinas na capital Gaúcha (que foram três no total, sendo duas para colegas artistas e uma para os professores de teatro da Rede Municipal de Ensino) tive que fazer uma réplica de todo o equipamento que já possuía, pois na região onde vivo a rede elétrica possui 220 volts e em Porto Alegre (nos locais onde se desenvolveram as oficinas) a rede elétrica é de 110 volts. As facilidades encontradas foram relacionadas à curiosidade e consequente interesse pela linguagem tanto dos integrantes do grupo quanto de organizadores de apresentações. Uma

abertura extraordinária do público, que na sua maioria não havia assistido peças de sombra, e demonstrou-se interessado.

Também determinadas narrativas que eu gostaria de encenar só se mostram possíveis por meio do teatro de sombras. É o caso, por exemplo, da peça Caminho de Sol e Lua que narra mitos da História das Missões e da Etnia indígena Guarani.

9. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras? Por favor, justifique sua resposta.

Em tese sim. Talvez o maior limitador seja a realização do espetáculo de sombra, mas fazer experimentos, cenas ou pequenas peças está alcance de quase todas as pessoas. Com crianças os pontos de luz podem ser com lanternas, por não oferecerem risco à integridade das pessoas como seria o caso do uso da energia elétrica e as telas ou suportes podem ser feitas com materiais muito simples como lençóis, cortinas, plásticos. Entendo que o limitador que esses elementos apresentam é na obtenção de cenas com muitas variações ou de elaboração complexa, o que não é um impeditivo para um uso generalizado.

Com jovens, incluindo-se aí os adolescentes, percebi pelas oficinas que ministrei o elevado interesse em sombras corporais. No projeto sobre o qual comentei anteriormente (Espaços de Sombra e Teatro) ministrei oficina com ampla adesão de jovens e houve uma espécie de encantamento pelos exercícios sensoriais, pela descoberta do escuro, pelas luzes coloridas e sobremaneira pelas possibilidades de uso da sombra corporal. Esse interesse fez com que compreendessem muito rapidamente os aspectos técnicos da linguagem, como o foco, a posição do corpo em relação à luz, as possibilidades “mágicas” quando são utilizados dois focos potentes que criam um intervalo entre elas que faz a sombra sumir e assim por diante.

Acredito, pois, que as pessoas em geral podem fazer teatro de sombra e o farão se o processo revelar a elas o encantamento que a linguagem possui.

10. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

No artigo O teatro de bonecos e de sombra da Turma do Dionísio, que escrevi para o EnProCult – Encontro Internacional de Produção Cultural, realizado em Jaguarão – RS, 2016, abordo questões relativas à essa questão. Colocarei, na sequência, extratos do artigo citado.

“Vale a pena ressaltar que quando o teatro de sombra é realizado com silhueta corporal essa técnica necessita, assim como o teatro de atores, do corpo humano fazendo diretamente a cena. Quando, porém, o teatro de sombra é realizado com silhuetas-objetos a manipulação é semelhante ao teatro de bonecos de empanada, especialmente o de vara. Contudo, há uma diferença fundamental entre essas três formas - sombra, ator e boneco - e diz respeito ao foco de atenção que para o teatro de sombra deve estar no suporte no qual é projetada a imagem. Por ser a tela o mais usual, denominaremos esse suporte de tela (mas lembra-se que esse não é o único). O que o ator do teatro de sombra, ou sombrista, faz com seu corpo ou com a silhueta-objeto só interessa na medida em que gera a imagem adequada para a encenação. Desse modo, o olhar (ou pelo menos a atenção principal) do sombrista deve estar sempre na tela. Por isso, no trabalho preparatório desses artistas exige-se que esse fundamento seja dominado a ponto de se tornar incorporado de modo que não se necessite mais pensar nele. Também devido às características dessa forma teatral, deve-se obter extrema precisão nos movimentos, pois, especialmente quando a silhueta está distante da tela, um micro movimento pode representar um salto enorme do personagem na tela ou até mesmo uma saída intempestiva da cena, ou seja, uma saída da tela.

Além desses aspectos da manipulação da silhueta e da precisão nos movimentos, há também aqueles que trabalham informações técnicas sobre a relação dos tipos de lâmpadas e de silhuetas para se obter esse ou aquele efeito. Fazem parte desse processo a confecção das silhuetas, a descoberta dos pontos de luz mais adequados para cada cena, a posição da luz em relação à tela, a inserção de cenografia, de cor, tanto na tela quanto nos personagens. Outro fator de extrema importância na preparação de bonequeiros e sombristas é a dimensão sensorial, que no caso dos bonecos está especialmente ligada a materiais e, na sombra, na relação com o escuro absoluto. Não vai ser possível alongar esse assunto, mas é importante ressaltar que a formação do manipulador, para a “turma” inicia-se bem antes do que se mencionou anteriormente. A descoberta de aspectos vitais à vida do personagem passa pela percepção sensorial do material com o qual ele é confeccionado. Um mesmo personagem confeccionado em lata ou em pluma pode mudar muitos aspectos da sua “*âni*ma” e essas diferenças não estão na forma, tamanho ou técnica, mas no próprio material. A percepção de como se move, se relaciona, obedece, interfere nas situações pode ter caráter totalmente relacionado ao material principal da confecção.

A sensibilização no teatro de sombra também é o elemento inicial da formação do artista dessa forma teatral. A descoberta do escuro, a percepção e relação com o espaço no escuro absoluto, o domínio corporal do escuro, a luz como um nascimento da vida, como um

elemento fugaz que precisa ser entendido e aproveitado na plenitude, a relação com a vulnerabilidade da sombra, a compreensão do que é esse elemento (geralmente uma compreensão individualizada) juntamente aos outros itens sensoriais podem forjar os elementos mais característicos das opções estéticas e narrativas do sombrista.” (FONTANA, 2016, p. 10 e 11*). *Artigo: O teatro de bonecos e de sombra da Turma do Dionísio, escrito por Jerson Fontana e apresentado no 5º EmProCult, 2016, realizado na UNIPAMPA, em Jaguarão - RS).

11. Percebe a diferença na sua atuação com teatro de sombras hoje de quando começou? Se sim, quais?

As principais diferenças são: a capacidade de realizar uma manipulação com movimentos sutis, algo que era difícil anteriormente; e a possibilidade de compreender que não basta uma manipulação interessante, metódica, etc. mas que o principal é que os movimentos da manipulação dever ter consonância com a ideia central do texto.

12. Existem diferenças do seu trabalho como ator, ator-bonequeiro e do trabalho como ator-sombrista? Se sim, quais?

Do mesmo artigo citando anteriormente, destaco:

“1.3 - A preparação dos manipuladores:

A manipulação dos bonecos é o núcleo central de um espetáculo e o manipulador, além de dar vida aos personagens, pode contribuir com a melhoria da confecção a fim de que o boneco execute com mais precisão as ações propostas pelo texto. Na Turma do Dionísio os bonecos são confeccionados pelo próprio grupo e utiliza-se um processo de investigação nos ensaios que permite a descoberta da técnica mais adequada ao texto. Para tal, começam-se os ensaios por improvisações com protótipos bem simplificados como bolas, tubos, retalhos e outros objetos os quais permitem ao bonequeiro ir elaborando o personagem enquanto ensaia.

Para melhor elucidar os aspectos referentes à formação do manipulador, pode-se dividir os bonecos tendo-se como parâmetro as técnicas e espaços nos quais eles são utilizados. Inicia-se então com bonecos de empanada: luva, marote e vara, técnicas nas quais o manipulador atua com o braço levantado, pois o espaço cênico fica acima da cabeça dele sendo necessário, portanto, muita resistência física não só pelo tempo que deve ficar com o braço erguido, mas também porque deve fazer movimentos com energia e motricidade fina.

Para a manipulação desse tipo de boneco utiliza-se diretamente o braço e a mão, contudo, os exercícios preparatórios são para todo o corpo. Pés dando a base, alinhamento postural, agilidade, resistência física, coordenação motora, noção de espaço, percepção do foco do boneco são os elementos fundamentais da manipulação na empanada. Especificamente sobre o foco de atenção, cada uma dessas técnicas exige um procedimento específico. No marote, boneco tem a boca manipulada diretamente pela mão do bonequeiro, e o foco de atenção está localizado na ponta dos dedos do manipulador. Assim, para onde os dedos apontarem o boneco estará olhando.

Na luva, a cabeça do boneco fica nos dedos centrais da mão do manipulador e os braços nos outros dedos. O foco é ajustado por uma inclinação dos dedos que manipulam a cabeça do personagem. Esse tipo de boneco não articula a boca e para a sua “fala” o bonequeiro realiza um movimento sutil da cabeça do boneco, dos braços e do corpo inteiro.

Não se pretende comentar aqui os procedimentos de manipulação para todas as técnicas, pois a intenção é apenas esclarecer que cada uma delas requer preparação específica o que torna esse ofício bastante exigente. Ainda, sustentar os bonecos em cena durante um espetáculo com cerca de uma hora de duração, com o braço levantado e quase sempre se manipulando diversos bonecos numa mesma peça, torna a atividade ainda mais cansativa devido às mudanças de ritmo, da posição das mãos, da intensidade nos movimentos. E posteriormente a essa fase inicial são tratados aspectos referentes à dinâmica interna do espetáculo (características do personagem, contracenação, manutenção do ritmo de cada cena, modo de entrar e sair de cena, entre outras) e ao desenvolvimento da habilidade de fazer duas coisas ao mesmo tempo, uma com cada mão, em ritmos diferentes.” (FONTANA, 2016, p. 8 e 9*). *Artigo: O teatro de bonecos e de sombra da Turma do Dionísio, escrito por Jerson Fontana e apresentado no 5º EmProCult, 2016, realizado na UNIPAMPA, em Jaguarão - RS).

13. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, Quais?

As diferenças entre a geração da sombra por meio da silhueta ou do corpo do ator são grandes. Para o teatro de sombra com silhueta objeto o ator usa como base os movimentos que executa com a suas mãos. Obviamente todo o seu corpo está implicado no fazer teatral, mas os movimentos corporais, neste caso, apenas servem para que a cena seja executada, eles não são a cena. Por isso, independente do movimento corporal do ator, o que importa é como está sendo feita a manipulação da silhueta. O ator pode ficar em pé, imóvel ou em

movimento, sentado, deitado, dar saltos, correr e nada disso vai aparecer como resultado final.

Quando o corpo é utilizado como silhueta todos os movimentos e gestos geram resultados na cena. Nesse caso, o corpo é utilizado como material cênico e, por isso, visa-se uma imagem precisa que nem sempre e, na maioria das vezes, é resultante de movimentos e posições cotidianos. Por isso, o corpo/silhueta deve ser treinado para que se obtenha as formas que mais contribuam para a narrativa. Algumas noções alteram-se drasticamente no comparativo do corpo do ator com o corpo do sombrista. Dentre elas, no teatro de sombra, a percepção de que quando você se afasta da tela (e se aproxima do ponto de luz – para os casos de sombras feitas por trás de uma tela) o tamanho da imagem aumenta.

Com relação ao foco, enquanto o do ator está nos outros personagens, no cenário, no público, ou outro o do sombrista está sempre na tela (ou outro suporte que recebe as imagens).

14. Como é a relação do ator com o espaço da cena? Existe um espaço que é preciso ter mais atenção? Se existe que espaço é esse?

A relação do ator com o espaço se dá em função da luz e da silhueta. O espaço no qual é necessária mais atenção, pode ser entendido como aquele mais próximo do ponto de luz, pois é onde um micro movimento significa uma mudança muito grande da silhueta.

15. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

Atentar para algumas especificidades da linguagem, dentre elas: a importância de um trabalho sensorial que inclua a percepção do escuro; saber que imagens você pode potencialmente obter com cada tipo de filamento e potência das lâmpadas; estruturar suas improvisações e peças em uma dramaturgia para o teatro de sombras, pois não é incomum que se encene com sombra textos de bonecos ou de atores o que tende a gerar uma fragilidade na encenação.

16. Destes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

Tudo que diz respeito ao teatro de sombras me intriga. Acredito que essa é uma linguagem para investigadores na qual, portanto, você não chega a uma formação que lhe dá a condição de reproduzir conteúdos.

A principal questão é a obtenção de pontos de luz que possibilitem a geração de sombra com boa definição mesmo distante da tela. Respostas a essa inquietação existe. Isso se dá na investigação pois depende de um conjunto de itens como a potência da lâmpada, uso ou não de lentes, distância entre a luz e a tela, características da silhueta. Quer dizer, para cada caso haverá a necessidade de uma descoberta.

17. Você faz parte da história do teatro de sombras brasileiro, pois participou num dos primeiros cursos que vieram para nosso País sobre teatro de sombras contemporâneo ministrado por Fabrizio Montecchi. Você poderia lembrar quando foi e como foram os dias de aprendizado naquele Laboratório? Quais os principais ensinamentos e princípios repassados pelo diretor artístico do Teatro Gioco Vita naquela época?

De minhas anotações no Diário de Bordo e relatório para a comissão organizadora do laboratório extraio algumas passagens que tratam do assunto.

De meu relatório extraio uma parte na qual comento sobre a atuação dos professores do Laboratório:

“A competência dos professores Fabrizio, Antonella e Franco se insere neste contexto do “extraordinário” que venho tentando relatar, como um dos aspectos de maior relevância.

A clareza dos professores sobre o que deveria ser o laboratório, ou seja, o que era função do Laboratório e o que era para ser realizado em trabalho posterior, dava a certeza de que o trabalho seria bem conduzido.

A experiência dos professores, que aliás contém a seriedade de um Grupo – o GIOCO VITA – com um vasto currículo de experimentação e resultados, estava presente a todo momento. Por exemplo, quando Fabrizio fala da sua forma de conceber um espetáculo; ou do que é teatro de sombras; ou de como auxilia a conceber uma silhueta; da forma que ajuda a resolver uma cena; ou quando Franco propõe que se utilize em determinada pesquisa ou cena uma luz com bateria presa ao braço, ou uma lâmpada de halogênio em outra ocasião ou, como na minha experiência pessoal, quando Franco me mostra como manipular determinada silhueta para conseguir o resultado que quero; ou quando Antonella nos faz mergulhar em nós mesmos e no teatro com seus exercícios de sensibilização e aproximação ao teatro de sombras – exercícios estes que sempre tinham uma função muito clara dentro do trabalho – e clareza esta que também se percebia nos comentários de

avaliação de um exercício ou na passagem de informações mais gerais, que sempre auxiliavam na compreensão de porque era realizada uma tarefa.” (RELATÓRIO SOBRE O LABORATÓRIO DE TEATRO DE SOMBRAS - O SENTIMENTO DO MUNDO – Realizado com o Grupo Gioco Vita – Piacenza – Itália, no período de 08 a 26 de agosto de 1995, na Aldeia de Arcozelo – Paty do Alferes – RS. Aluno: JERSON VICENTE FONTANA. Remetido em 25 de setembro de 1995 para a FUNARTE – Ministério da Cultura – Governo do Brasil)

Na sequência, citando o mesmo relatório, faço referência ao perfil da oficina: organizadores e alunos.

“Para profissionais que já desempenham suas atividades nos seus grupos de teatro é extremamente difícil se ausentar por um período muito longo e fazer um curso superior ou outro de extensa duração. E no caso disso acontecer, é muito difícil que o profissional retorne a seu grupo de origem. No entanto, a formação é imprescindível e as oficinas são o caminho.

Pois bem, é aí que entra o projeto do “CENTRO LATINOAMERICANO DE TEATRO DE BONECOS”, denominado Oficinas de Verão. Possuem suas oficinas um período de duração que permite aos profissionais de teatro, mesmo os ligados a universidades, afastarem-se de suas atividades e, o que julgo mais importante, esta duração possibilita a passagem de uma informação sólida e com sustentação no trabalho prático.

Para mim, o êxito deste projeto e, principalmente, desta oficina se deve a alguns aspectos que colocarei a seguir.

* OS ORGANIZADORES:

- NA ALDEIA

O profissionalismo – leia-se disposição, competência, alegria – com que se empenham os representantes da FUNARTE e da ABTB, não só geram um clima de agradável e inesquecível encontro, mas também propiciam que os alunos e professores disponham do que precisam para dedicarem-se com afinco ao trabalho.

- NA ALDEIA

Acho importante ressaltar que comida de boa qualidade e um ambiente saudável como nos propiciáramos funcionários da Aldeia durante a Oficina, são fundamentais para o êxito do trabalho.

- A ALDEIA

A escolha da Aldeia como local de funcionamento das oficinas é extremamente louvável por todos os aspectos. A localização geográfica a Aldeia (em uma comunidade rural)

permite dedicação integral ao trabalho, uma vez que não sofre interferência de fatos externos à Oficina.

De outra parte a infra-estrutura da Aldeia, com hospedagem individual, refeitório, teatro, anfi-teatro, oficina, biblioteca oferece um ambiente inquietante, intrigante, adequado e preparado para se estudar teatro.

* ALUNOS:

A seleção de um grupo de alunos, com conhecimento para assimilar e desenvolver as tarefas da Oficina certamente é um dado relevante para o êxito do laboratório.

Mas mais importante que isto é que as pessoas estavam extremamente interessadas em aprender teatro. Penso que isso auxiliou para o clima de companheirismo que predominou na Oficina e é indispensável neste tipo de trabalho.

Somando-se a isto, o alto nível de formação dos alunos proporcionou que suas experiências pessoais, e mesmo aspectos das suas regiões ou países, pudessem se fazer presentes no Laboratório, não só como passagem de informação ao grupo, mas também interferindo e qualificando o resultado da Oficina.” (RELATÓRIO SOBRE O LABORATÓRIO DE TEATRO DE SOMBRAS - O SENTIMENTO DO MUNDO – Realizado com o Grupo Gioco Vita – Piacenza – Itália, no período de 08 a 26 de agosto de 1995, na Aldeia de Arcozelo – Paty do Alferes – RS. Aluno: JERSON VICENTE FONTANA. Remetido em 25 de setembro de 1995 para a FUNARTE – Ministério da Cultura – Governo do Brasil). Na introdução de meu livro A Montagem do Espetáculo de Teatro, escrevi: “Fabrizio Montechi e o grupo Gioco Vita me mostraram que o espetáculo é o que eu concebo. Não é o texto. Não são os atores, nem figurino, cenário, nada. É feito com tudo isso e talvez nem com tudo. Mas é essencialmente o produto da concepção, e os ensaios são o meio de buscar o que se imaginou.” (FONTANA, 2005, p. 11). (livro: A Montagem do Espetáculo de Teatro. Autor: Jerson Fontana. Ano: 2005. Santo Ângelo. Editora “Dionísio”)

- 18. Lembra-se de grupos teatrais que montaram espetáculos teatrais entre os anos de 1980 e 2000 no Brasil? Se sim, cite-os com o nome dos respectivos espetáculos, por favor.**

Não lembro.

- 19. Houveram mudanças no teatro de sombras contemporâneo daquela época se comparado ao que vemos e presenciamos hoje?**

Não tenho assistido peças de teatro de sombra. (Alguns dias após a entrega do questionário, via facebook, Jerson diz que assistiu o *Iara, O Encanto das Águas*, dirigido por Alexandre Fávero, mas está por fora de outras produções no Brasil).

20. Como você vê o teatro de sombras hoje no Brasil?

Não tenho acompanhado o teatro de sombras.

3.6 VALTER VALVERDE – CIA LUZES E LENDAS

1. Qual seu nome, sua formação?

Valter Luiz Pamfílio Valverde (Valter Valverde)

Faculdade de Comunicação Social–Jornalismo - Universidade Metodista

Profissionalizante de Teatro – Teatro Escola Macunaima

2. Como conheceu o Teatro de Sombras e há quanto tempo trabalha com a linguagem?

Em 1988 fiz uma Oficina de Teatro de Sombras em São Paulo com Cláudio Ferreira que trabalhava com bonecos no Rio de Janeiro desde 1966 e que havia se especializado em Teatro de Sombras com Jean Pierre Lescot. Logo após a oficina, juntamente com alguns participantes desta oficina, montamos o espetáculo em Teatro de Sombras “Amaterasu”, baseado em uma lenda japonesa. E a partir daí passei a me envolver com o teatro de animação, dando prioridade ao Teatro de Sombras. Levei pequenas histórias em Teatro de Sombras para festas infantis, escolas e algumas mostras de teatro de bonecos até fundar, juntamente com Lourenço Amaral Júnior, em 1999, a Cia Luzes e Lendas.

3. Qual foi a motivação para trabalhar com Teatro de Sombras?

O Teatro de Sombras motivou-me por parecer uma linguagem com necessidades múltiplas, desde a elaboração ou adaptação de uma ideia ou história, a busca de materiais para o melhor efeito das sombras, além do encantamento proporcionado às pessoas de uma arte delicada e artesanal.

4. O que é Teatro de Sombras para você?

Teatro de Sombras é uma arte envolvente para quem faz e para quem assiste. O teatro de sombras não pode prescindir de elementos técnicos como a fonte de luz, um anteparo para captar a sombra e mesmo o material que se interpõe entre a fonte de luz e este anteparo, mas nos permite investigar e descobrir maneiras de contar histórias onde o público possa se envolver em sensações mágicas de pensar e sonhar.

5. Existem artistas que admira e tem como referência nesta linguagem? Se sim, quais?

Vejo no Brasil dois expoentes do teatro de sombras que são a ‘Cia Teatro Lumbra de Animação’ de Porto Alegre e a ‘Cia Quase Cinema’ sediada na cidade de Taubaté (SP),

pois ambas vêm se empenhando na pesquisa, experimentação e contribuindo muito na divulgação e disseminação dessa arte.

6. Fale um pouco sobre os espetáculos de teatro de sombras da sua Companhia? Quais considera os mais influentes e por quê?

Temos uma trajetória de quatro espetáculos de teatro que são: ‘Em Rios e Florestas’, ‘Luz em Dezembro’, ‘Luas e Luas’ e ‘Albertinho, o Menino Voador’. O primeiro espetáculo da Cia Luzes e Lendas, ‘Em Rios e Florestas’ reuniu 4 histórias cuja ambientação tem uma relação com rios e florestas, daí o título. As quatro histórias, ‘O Pescador’, ‘Os Três Porquinhos’, ‘A Lenda dos Diamantes’ e ‘A Ponte Quebrada’ são apresentadas do que poderíamos chamar de maneira tradicional do teatro de sombras, onde os atores não são visíveis e a fonte de luz é única e fixa. Mas as primeiras apresentações deste espetáculo despertaram bastante interesse em São Paulo, uma vez que na época não era usual ver trabalhos com esta linguagem. Já o espetáculo ‘Luz em Dezembro’ uma história natalina, foi concebido com uma tela central, duas telas menores laterais, três fontes de luz fixas e mais uma quarta fonte de luz móvel. No espetáculo ‘Luas e Luas’ além de fontes de luzes fixas e móveis, introduzimos o uso do retroprojetor e o trabalho de um ator que contracenava com personagens da história (bonecos de sombra). O espetáculo ‘Albertinho, o Menino Voador’, uma homenagem ao inventor Alberto Santos Dumont, dois atores interpretam personagens da história e ainda manipulam bonecos de sombras para contar momentos da vida do inventor. Uma característica desses trabalhos é que após cada apresentação muitas pessoas queriam saber um pouco mais sobre a linguagem do teatro de sombras e ver de perto também os bonecos de sombras.

07. Nos espetáculos de teatro de sombras que atuou, existiu um treinamento para o ator? Se sim, como foi esse treinamento?

Houve um treinamento vocal, pois em todos havia um texto a ser dito, um treinamento para a manipulação dos bonecos, além de exercícios que visavam a percepção do melhor efeito das sombras.

08. Neste tempo que você pesquisa a linguagem de teatro de sombras, quais foram as dificuldades e facilidades encontradas? Pode exemplificar com seus trabalhos.

Em algumas apresentações, principalmente em escolas onde não há um teatro ou auditório, foi necessário deixar o ambiente com menos luz para que houvesse um melhor efeito das sombras e alguns locais a estrutura oferecida dificultava conseguir isso.

O que poderia ser dito como facilidade é o interesse e a atenção com que o público acompanha as apresentações, até com um olhar contemplativo, devido principalmente pela própria linguagem do teatro de sombras.

09. Qualquer pessoa pode fazer/trabalhar com teatro de sombras? Por favor, justifique sua resposta.

Sim, desde que esta pessoa entenda que é necessário haver uma dramaturgia específica para o teatro de sombras, além do entendimento da necessidade de elaborar e confeccionar materiais específicos para o que se quer dizer (uma história, uma ideia, uma intervenção) com o uso da linguagem do teatro de sombras.

10. Para o ator, existem características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras? Se sim, quais?

A característica principal para o ator que trabalha com esta linguagem é o entendimento de ele ser um facilitador para que aconteça o teatro, que não seja ele interpretando, mas sim ele ser um instrumento cuja protagonista é a sombra.

11. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Sim, existe diferença, uma vez que houve um melhor entendimento sobre as diversas possibilidades do uso desta linguagem como teatro, como recurso para contação de histórias, e até mesmo no uso para intervenções artísticas, buscando, no entanto, o olhar para o acontecimento do teatro e não meramente uma mostra de imagens com sombras.

12. Existem diferenças do seu trabalho como ator/atriz e do trabalho como ator/atriz-sombrista? Se sim, quais?

Sim, pois o ator utiliza seu corpo e voz para dar vida a personagens que ele construiu e o ator-sombrista utiliza seus recursos, que podem incluir o corpo e voz, mas como elemento impulsionador para a protagonista, a sombra.

13. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, Quais?

As habilidades são sim diferenciadas. Com a silhueta/boneco a animação parte da pessoa que impulsiona o objeto que vai gerar a sombra animada e para executar isto sua atenção estará voltada para este objeto, a fonte de luz e a sombra produzida. Já com a silhueta do próprio corpo é seu corpo que será a sombra e o ator/sombrista deverá dar atenção a seu próprio corpo, a fonte de luz e a sombra resultante.

14. Como é a relação do ator com o espaço da cena? Existe um espaço que é preciso ter mais atenção? Se existe que espaço é esse?

O espaço da cena, isto é, onde o público visualiza as sombras, o ator deverá estar atento para que seja visualizado apenas o que quer realmente que o público veja, pois no espaço que ele está, seja atrás de uma tela ou não, é perfeitamente possível o ator visualizar o mesmo que o público verá. Em relação ao espaço físico onde ele atua, todo o cuidado deve ser observado para que, principalmente em condições de pouca iluminação onde ele atua, ele tenha fácil acesso a objetos, bonecos ou fontes de luz para que nada comprometa a apresentação.

15. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

Em primeiro lugar é preciso definir o que se quer dizer, ou seja, que história, que ideia e para quem. E que a sombra, sua movimentação e demais efeitos relacionados à sombra, devem traduzir ao máximo o que se quer dizer, mesmo deixando uma porta aberta para que o público possa ter devaneios.

16. Destes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

Como uma arte tão antiga, nascida no oriente, arte essa que vinda ao ocidente há bastante tempo, esteve por um bom período praticamente esquecida, teve seu renascimento na década de 70 na Europa e hoje parece despertar tamanho interesse aqui no Brasil? Seriam sinais dos novos tempos em que é preciso criar o novo sem destruir o antigo? A consciência de que é possível reinventar o antigo acrescentando-lhe novas tecnologias, mas mantendo sua essência? O fato é que uma arte como esta, com características tão artesanais, vem despertando muito interesse em um mundo com tanta tecnologia, mas que precisa também contemplar, pensar e sobretudo sonhar.

17. Quer acrescentar comentários sobre a linguagem e seus processos? Fique à vontade.

Como todo trabalho de teatro, nem sempre é bom considerar por terminado todo o processo, mesmo após as primeiras apresentações. Então há que se pensar na possibilidade de algumas revisões, algumas mudanças, sejam nas ideias ou mesmo nos materiais utilizados a partir dos primeiros contatos com o público e os espaços utilizados.

18. Como você vê o teatro de sombras hoje no Brasil?

Hoje o teatro de sombras está bastante difundido no Brasil se comparado com os anos 80 e início dos anos 90 do século passado. Há um maior número de profissionais atuando e atualmente o público em geral já ouviu falar ou já teve algum contato com esta linguagem. Algumas cias./grupos atuantes demonstram estar construindo uma trajetória sólida com indícios de uma identidade própria a partir de suas pesquisas e percebo uma disposição colaborativa entre os diversos profissionais que atuam com esta linguagem, o que só faz com que a linguagem do teatro de sombras no Brasil cresça e seja cada vez mais valorizada.

3.7 ALEXANDRE FÁVERO - CIA TEATRO LUMBRA

1. Qual seu nome e sua formação?

Alexandre Gindri Fávero - autodidata com diferentes cursos técnicos e teóricos em artes, filosofia, história e psicologia.

2. Qual foi a sua motivação para trabalhar com teatro de sombras hoje?

Desde que experimentei esse gênero, percebi que é uma arte multidisciplinar, transversal, atemporal, simbólica, ritualística e que me permitia uma liberdade criativa na sua construção como linguagem moderna, técnicas híbridas, associando diferentes interesses e conhecimentos das artes, da ciência e da filosofia, dos quais me identifico. Um campo vasto para o desenvolvimento técnico e pessoal.

3. O que é Teatro de Sombras Contemporâneo para você?

É o que se está praticando agora, com a cultura do que eu conheço, com sentimentos e recursos modernos para um público que possui a bagagem visual desse momento. A linguagem da sombra transborda com o advento da comunicação digital, onde uma constelação de referências pode ser pesquisadas, copiadas e criadas.

4. Para o ator-sombrista, quais são as características específicas a serem trabalhadas com a linguagem do teatro de sombras?

São diferentes entendimentos e aprofundamentos. Um amador tem muito mais liberdade experimental do que aquele que assume para si o compromisso profissional e se arrisca em espaços, projetos e com públicos exigentes e complexos. Investigar e trabalhar com essa linguagem é encontrar nas limitações, o próprio modo de ver, criar, operar, atuar e representar. A intuição ajuda nos processos iniciais, mas é fundamental ter bases bem estudadas e praticadas sobre a escrita poética, a construção e a leitura da imagem, a arquitetura e o design das ferramentas luminosas, o controle do movimento no tempo e no espaço, a consciência corporal e conhecimentos de diferentes artes e ciências que se agregam nos projetos. Cada artista tende a praticar e escrever sobre os seus próprios fundamentos. Esse gênero lida com características muito específicas para consolidar a força da sua dramaturgia.

Uma delas, por exemplo é a narrativa usar pouco texto. A sua principal força poética está nas possibilidades sugestivas, no simbolismo, nos paralelos em que a metáfora é o conteúdo da linguagem e nem tanto nas ilustrações de uma realidade já conhecida ou em um cotidiano vulgar. É uma arte de estudos prévios, muita experimentação técnica e acima de tudo, clareza criativa para afetar os sentidos do espectador. Requer uma lógica que cada um pode encontrar do seu jeito. A sensação das descobertas vale cada esforço nessa busca, afinal é uma arte de caminho e não de chegada.

5. Percebe a diferença na sua atuação hoje de quando começou? Se sim, quais?

Sim. Tenho registros de processos que mostram isso. Estão de certa forma, relacionados aos aspectos que relatei na resposta anterior. Com o tempo, a precisão nas escolhas e o sucesso nos resultados tendem a conduzir o artista para uma zona de conforto onde se depara, muitas vezes sem perceber, com uma preguiça criativa, um relaxamento lógico e um descuido com a própria filosofia de trabalho, onde a sombra torna-se apenas uma ferramenta e não mais um mistério. Considero isso um destino muito perigoso, pois para alguns pode ser percebido e entendido como um estilo, um jeito personalizado de fazer, mas com o passar do tempo esse conforto pode não compensar, nos levando aos mesmos lugares, sem renovação, ambições ou descobertas que acabam frustrando o artista e o seu público. Saindo dessa zona e avançando pela aventura de criar o desconhecido, o não experimentado, naturalmente surgem novidades, outras inquietações, desafios, dúvidas, procedimentos, conhecimentos e parcerias para compartilhar, sempre necessários para quem usa essa arte profissionalmente para se expressar e para aqueles que apreciam essa arte como espectadores.

6. Como é trabalhar com a sombra de uma silhueta/boneco e com a sombra da silhueta do próprio corpo? São necessárias habilidades diferenciadas? Se sim, Quais?

Muitos princípios técnicos são idênticos entre o corpo e a figura, se relacionando com a forma da ocupação do espaço, a mudança da escala, a precisão do movimento e o tempo da mecânica, por exemplo, mas são assuntos muito diferentes de tratar na cena. São habilidades muito distintas para o artista dominar, afinal o corpo e a figura são de matérias, estruturas, desenhos e conseqüentemente de qualidades e limitações muito diferentes e cada uma terá suas aplicações funcionais adequadas ao que se pretende. A consciência corporal influi diretamente nesse entendimento funcional e determina como esse corpo vai atuar no escuro ou na própria construção da figura que será operada na luz da cena, por

exemplo. Uma figura não consegue realizar um gesto complexo, assim como o corpo do ator não alça um lindo voo no espaço. No entanto é a referência corporal que permite ao ator estudar e representar essas ausências, oferecendo ao espectador uma imagem, uma dinâmica, um tempo próprio dessa poética que será sugerida na cena. Por serem ferramentas, percepções e esforços bem diferentes, mas que em alguns momentos se complementam, parto da ideia de que é preciso lidar primeiro com o corpo. Com a noção espacial referenciada pela ocupação, pela consciência do movimento, da velocidade, da força e desses princípios mais orgânicos. É um caminho menos intuitivo para quem começa sozinho, mas tem uma potência mais pedagógica para quem ensina e apreende. O corpo ensina como é e quais são os limites de várias características da linguagem espacial e temporal no teatro de sombras. Depois das primeiras lições desse aprendizado acumula-se muito conhecimento sobre diferentes aspectos. A sombra corporal é sempre negra, com um leve volume. Pode ser pesada, lenta, descritiva, elegante, falante, delicada ou monstruosa. Permite uma série infinita de combinações e são essas variantes experimentais que permitem uma tomada de consciência dos sentidos, da leitura, do poético, do espaço, do tempo, das distorções e das possibilidades expressivas desse elemento como ferramenta cênica e dramática, replicando-se e adaptando-se essas percepções e usos para objetos e figuras. As possibilidades com a sombra corporal dependem do espaço e essa é uma das várias lições desse aprendizado. As experiências iniciais exigem a observação e a investigação através do exame atento do corpo físico transposto para o campo imaterial nas projeções em sombra. As descobertas mais relevantes dizem respeito ao uso do espaço físico combinado ao uso da superfície de projeção, da direção da luz, do ângulo, da distorção da forma real e da mudança na escala do corpo. As brincadeiras e jogos com a distorção da realidade são muito interessantes, poéticas e divertidas, possibilitando compor uma dramaturgia muito particular e espetacular.

A silhueta/boneco, (que chamarei de figura) possui uma outra lógica que não é simplesmente a reprodução daquilo que foi entendido com o corpo. A figura é uma tentativa de expressar conscientemente e fisicamente uma idéia figurada, fora da realidade, diferente daquilo que somos e uma interpretação do mundo que pensamos. É representar e dizer alguma coisa através de formas reconhecíveis ou não os símbolos e elementos narrativos de uma história.

Essas formas, para dizerem alguma coisa ao outro, necessitam de técnicas e domínio específico para criar, construir e utilizar na cena. Por ser uma reprodução, é um universo distinto do corpo natural e deverá ser entendida como tal. Nada impede e muito se busca,

que se apliquem conceitos construtivos nas associações entre corpo e figura, mesclando-as, desconstruindo-as, multiplicando-as de maneira a se tornarem multifuncionais, ilusórias e transcendentais no que diz respeito aos limites de cada uma. É um universo amplo de possibilidades expressivas.

7. Poderias fazer uma análise sobre os teus dezessete anos de trabalho como sombrista na Cia Teatro Lumbra de Animação? Existem dificuldades ainda existentes no trabalho corporal sinestésico deste profissional? Se sim, quais seriam?

A síntese desse tempo de trabalho como sombrista encenador não é simplesmente ter boas ideias, mas manter um nível de curiosidade elevado e qualificado onde se apresente um caminho bem traçado e fértil para cultivar dúvidas, obter conhecimentos, realizar compartilhamentos, questionar as escolhas e trabalhar sobre as limitações que a linguagem apresenta durante o percurso. É isso que faz uma ideia vingar na Cia Teatro Lumbra. Meus estudos mais importantes, geralmente, estão fora de mim, do que gosto ou daquilo que me faz bem. É no outro que entendo a direção do trabalho. É sempre para alguém e estarei lá, partilhando dessa experiência única.

Sobre a questão seguinte, considero que são as dificuldades, a utopia, que nos permite uma sensação de avançar para algum lugar. A sinestesia no teatro de sombras é um mistério que necessita muita prática para se afirmar e validar alguma coisa. Penso que o sombrista possui diferentes estados de espírito no seu trabalho. Pensar, inventar, contemplar, avaliar, ler, criar, construir, interpretar exigem diferentes níveis de "sombratização". Uma filtragem que converte a percepção elementar em um código, símbolo, imagem, movimento, ou seja, lá o que for e que lhe sirva como material de conexão para a sua cultura da sombra. Na medida que isso se torna fluido, se incorpora na rotina, na fala do artista, outros níveis sensoriais se abrem, se equilibram e podem ser modulados conforme os diferentes interesses. Acredito que o sombrista recebe da sombra um caminho para acessar canais de transcendência. Um exemplo que dou é na interpretação do sombrista, que quando alcança um nível alto de performance, em um ritual construído com o público, fica livre das tenções técnicas, de raciocínios espetaculares ou de preocupações comerciais e passa para um estado xamânico, onde se encontra com emoções e conhecimentos ancestrais, fundamentais para a experiência artística com o elemento sombra.

8. Você poderia falar um pouco sobre o trabalho de treinamento dos atores-sombristas da Cia Lumiato em sua direção no espetáculo “Iara, o Encanto das Águas”? Como

foi? Quais as maiores dificuldades? E as conquistas? Se tiveram, como foram adquiridas?

Quando falamos em treinamento, pensamos em um corpo físico fazendo esforço. É isso, mas com a Cia Lumiato partimos de um contexto que muitas vezes não se repete, por isso é bom salientar que os dois integrantes, Thiago e Soledad são um casal, com filhos. Possuíam instruções sobre o teatro de sombras, adquiridas na universidade, tinham tido experiência prática de palco, fizeram uma vivência comigo, tinham interesse, recursos públicos para montar uma obra e estavam dispostos a testar um processo de pesquisa e trabalho que eu estava testando.

Nosso treinamento seguiu uma ordem que iniciava com o raciocínio lógico sobre a linguagem, a narrativa, a imagem e seus complementos teatrais. Aprendemos a pensar a sombra e a história. Experimentamos construir a imagem. Construimos protótipos. Testamos cenários. Articulamos movimentos. Ritualizamos coreografias. Dominamos o espaço. Musicamos o tempo. Incorporamos o público. Nosso treinamento foi uma aventura por um caminho desconhecido. Conforme se caminhava, se fazia o caminho. As maiores dificuldades não se apresentaram próximas, nos mesmos estágios ou relacionadas com ferramentas semelhantes. Existiram situações com o roteiro - como contar para crianças uma história de chacina e brutalidade? Outra estava relacionada com questões pessoais - Soledad estava grávida e ganhou o filho durante o processo. Como administrar produção e ensaios? Existiam outras questões com integrantes da equipe, como o músico, que não conseguiu realizar a trilha sonora no prazo e teve que ser substituído na véspera da estreia. Ainda outras estavam relacionadas, com a distância que nos encontrávamos (RS - GO), os prazos, as soluções na construção de materiais, as correções da direção por vídeo.

Talvez a mais significativa tenha sido a dificuldade da presença cênica dos sombristas nas cenas aparentes. Onde a carga de consciência era mais exigida e a relação entre pensar, mover-se, atuar e relaxar se complicava. O ritual foi muito difícil de construir dentro de cada um e do jogo entre os sombristas. As conquistas foram muito grandes e em vários níveis. A Cia Lumiato se descobriu, criou a identidade, ocupou territórios, ganhou prêmios, faturou, e construiu uma independência profissional admirável. Na questão artística, ficaram abertas algumas cicatrizes que apontamos como pontos necessários para se trabalhar em futuros projetos. É isso que estamos fazendo agora. Indo de encontro ao inferno da Lumiato. É lá que se pretende alcançar níveis desconhecidos de conhecimento e desenvolvimento da linguagem. Considero esse o ponto mais alto do aprendizado - a consciência sobre as nossas dificuldades e o interesse em estudá-las.

9. E sobre o trabalho das atrizes-sombristas da entreAberta Cia Teatral? Como foi o trabalho de treinamento e criação para o espetáculo BRUX- na sua concepção?

O processo com a entreAberta seguiu um plano parecido, mas com um projeto e um contexto bem diferente e, por isso, resultados distintos. Já tinham um amplo estudo teórico, experiência com montagens, prática com a pedagogia do teatro de sombras e o sistema utilizado na Cia Lumiato. O projeto trabalhou com uma linguagem híbrida que se apropriava de outras linguagens dentro do espaço/tempo do teatro de sombras e isso exigiu uma criação que tinha que construir e desconstruir relações entre o simbólico subjetivo e a objetividade da narrativa, sempre alterando as camadas de interpretação e leituras. A luz trabalhava em outros níveis, além de projetar sombras. Os materiais possuem múltiplas leituras. As sombras são opacas e coloridas. As sombristas ficam atuando quase que o tempo todo de forma aparente. Essas dificuldades desse projeto não existiram no projeto da Lumiato. Foram escolhas arriscadas, que exigiu muita experimentação, técnica e gerou diferentes desconfortos para as atrizes e o público. Isso é natural em um conceito tão experimental. Um processo assim exige tempo, esforço e disciplina para encontrar soluções, treinar e encontrar equilíbrio entre todos os recursos e suas leituras. Acredito que o treinamento do elenco para essa montagem não é apenas a repetição mecânica, mas sim uma experiência contínua, na prática, com o espectador, permitindo realizar no espaço do espetáculo, a integração orgânica e ritualística entre o conteúdo, a forma, a energia e seus espectadores.

10. Quais as principais recomendações que daria para quem está iniciando o trabalho com teatro de sombras?

As recomendações são muitas, mas dependeriam do nível de ambição que o iniciante possui.

Para todos: acredito que se deve iniciar brincando e nunca esquecer desse espírito infantil, próprio da brincadeira. Para o espectador isso não vale sempre e muitas vezes não importa, afinal, ser profissional de teatro de sombras, é uma coisa séria, que deve ser feita com atenção e sempre para alguém, para o outro, mas como já disse, sem esquecer da leveza que a brincadeira tem, independente das dificuldades. Coloco aqui um pequeno apontamento, para refletir, do que entendo como os diferentes níveis do sombrista segundo as observações que fiz sobre os distintos comportamentos de colegas, alunos e outros praticantes dessa arte.

01-Sombrista Avançado ou Profissional

Desenvolve plenamente, de forma sistemática e polivalente, todas as suas capacidades sensíveis, físicas, práticas e filosóficas com profundidade, metodologia processual, interdisciplinaridade, estudo, pesquisa, intercâmbio, difusão e disciplina. Engloba todas as demais categorias abaixo em nível avançado. Possui interesse experimental e habilidades plenamente aptas a criar, dirigir, produzir, assessorar, ensinar e administrar espetáculos, obras e atividades formativas na arte das sombras de modo comercial ou filantrópico. Sua capacidade mais qualificada é o domínio da dramaturgia unida à capacidade criativa e técnica para solucionar problemas e criar soluções teatrais.

02-Sombrista Criativo

Exercita seus conceitos, experimentalismos e atividades genéricas sem um processo ou estilo definido. Pode estar associado ou não com outros artistas visando desenvolver suas habilidades artísticas para diferentes fins. Suas experiências podem levar à pesquisas mais complexas e a um nível profissional.

03-Sombrista Intérprete

Seu talento mais aprimorado é como ator e manipulador. Por falta de interesse, conhecimento ou habilidade, geralmente não se envolve nos demais processos ou tem pouca compreensão dos demais detalhes envolvidos na criação, produção e manutenção da obra em que atua. Dependendo de suas capacidades técnicas de atuação, experimentalismo e improvisação é capaz de atuar empiricamente como assessor direto do diretor, colaborando e criando soluções teatrais, dramáticas, novas possibilidades experimentais e correções durante o processo dos ensaios.

04-Sombrista Técnico

É envolvido com um ou mais níveis no processo de criação e construção do espetáculo e geralmente não possui habilidades para a interpretação. Dependendo da sensibilidade artística, pode realizar figuração ou contraregragem durante uma cena ou espetáculo. Sua qualidade se aprimora quando participa de todos os processos de criação, pré-produção, produção e correções da obra.

05-Sombrista Intelectual

Dedica-se a pensar a teoria de estilos, processos, obras e a história da arte. Dentre suas colaborações e ações está a de apreciar obras e registros sobre o assunto, difundir e formar conceitos, ensinar práticas, fazer circular informações e colaborar no registro do histórico desse gênero. Pode ser autodidata ou acadêmico.

06-Sombrista Curioso

Sua iniciativa interesse em descobrir como se faz é a principal qualidade e colaboração para o desenvolvimento da linguagem. Costuma consumir informações sobre o assunto e sua dedicação e entusiasmo pode levar a descobertas e resultados muito interessantes. Geralmente suas experiências não possuem muito investimento na continuidade e na profundidade dos resultados, caracterizando-as como despretensiosas no estilo, na estética e na dramaturgia e dando-lhes o ar de escolar ou amador. Em resumo, o iniciante que pretende ser profissional, pode estudar de tudo, para ter um conhecimento geral amplo, que certamente vai lhe ajudar em projetos complexos. Nesse caminho sem fim, deverá dar atenção para questões específicas e sempre que possível, colocá-las em prática, verificando na experiência as suas descobertas e desafios. Abra-se para as incertezas e compartilhe generosamente as suas descobertas e conhecimentos. Essa é uma vida luminosa e próspera com o teatro de sombras.

11. Destes anos que está em contato com o teatro de sombras, existem questões que lhe intrigam sobre a linguagem do teatro de Sombras? Se sim, quais são? Existem respostas? Se sim, quais seriam?

O teatro de sombras só me intriga, pois me desafia sempre e sempre aceito o convite. São muitas as questões e tento organizá-las para poder lidar, com cada uma, no seu devido tempo. Me interessam assuntos como: - a identidade do corpo na cena; - as fontes de luz sobre os fluídos; - o espaço múltiplo; - a deformação da realidade; - a sonoridade como narração; - o tempo da imagem; - a sombra na rua; - a dinâmica cinematográfica; - a performance como ritual; - o tema como argumento e força motriz da linguagem; - a gestalt do objeto e a leitura da forma; - o mito do herói, dentre outros assuntos relacionados com o tempo, o movimento e a leitura da imagem.

Sim, existem respostas, muitas, mas são múltiplas e talvez, por isso, prefiro colecionar as perguntas, que me impulsionam a buscar novos paralelos, associações e uma liberdade conceitual entre o científico e especulativo.

12. Quer acrescentar comentários sobre a linguagem e seus processos? Fique à vontade.

Entendo que não existem certezas sobre o assunto, já que cada um tem uma cultura, investe conforme lhe cabe os recursos e ambiciona os seus próprios resultados. O tempo é o grande senhor dessas conquistas e fracassos, pois é implacável e nos trai, fazendo esquecer muitos aprendizados importantes. Creio que ainda somos seduzidos por muitos estímulos românticos. No início, isso é bom, mas logo adiante nos deparamos com obstáculos onde

nós mesmos somos parte da dificuldade e da solução. É preciso definir e não esquecer o que realmente desejamos como artistas. Para desenvolver-se junto com o ofício é fundamental exercitar o raciocínio e as plenas capacidades de tomar decisões, concretizar ideias, persistir diante dos obstáculos, renovar a necessidade de usar uma linguagem para se expressar, ser generoso e manter as utopias vivas. Cultivar, sempre que possível, na vida e dentro do processo, aquilo que não pode ser vendido nem comprado.

13. Como você vê o teatro de sombras hoje no Brasil?

Vejo com curiosidade, o mais de perto possível, mas sinto-o muito distante. Talvez pela identidade que o sombrista carrega no seu ato criativo, muitas vezes solitário e obstinado. Essa solidão é fundamental para descobrir quem é, o que está sendo feito, aonde se pode chegar, etc. Mas esse processos são carentes de uma cumplicidade e de uma responsabilidade pessoal com o que existe na frente e com as coisas que rodeiam seus interesses. Vejo artistas se achando mais importantes que as suas obras. Se protegendo das críticas. Espionando colegas. Ocultando conhecimentos. Copiando criações autorais. Atitudes assim tem que ser perdoadas e até ignoradas, mas mais do que isso, evitadas e combatidas com empatia e generosidade. Uma ideia boa nunca sairá da cabeça de alguém se não houver muito esforço positivo e comprometimento com os outros. O brasileiro ainda precisa receber bons exemplos para que o seu teatro de sombras seja universal. Temos muitas culturas, sol, sombras e água fresca. Talvez nos falte tempo para aproveitar tudo o que temos pela frente.

4. ROTEIRO ESPETÁCULO BRUX-

Argumento: Alexandre Fávero

Roteiro: Alexandre Fávero, Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes

BLOCO 1 – A MENINA

CENA 1: Apresentação da cidade e da menina até o desmaio

CENA 2: Visões

CENA 3: Resgate do Zé | Zé busca padre | Padre chega na casa

CENA 4: Exorcismo e visões

CENA 5: Padre fofoca com Zé | Zé fofoca com Manuel e Diana doente

BLOCO 2 – O MILAGRE

CENA 6: Passeio Diana e cachorro | Chegada do barco dos militares e montagem do quartel no porto

CENA 7: Fuga do cachorro | Cavalos| Diana procura cachorro| Atropelamento do cachorro | Alma | Diana Milagre

CENA 8: Povo aparece | Acusação | Fuga Diana para casa| Encontro com a mãe| Apedrejamento da casa| Reação de Diana | Povo dispersa | Anoitece

BLOCO 3 – AS VISÕES

CENA 9: Deslocamento até a benzedeira

CENA 10: Benzedeira – Visões – pesadelo/sonho – real/fantástico – abraço Diana e mãe

CENA 11: Volta da benzedeira | Padre vê, de dentro da igreja, mãe e Diana voltando para casa

CENA 12: Mãe coloca Diana para dormir e chora escondida

BLOCO 4: A FESTA

CENA 13: Passagem de Tempo – Diana criança e Diana adulta

CENA 14: Crescimento da Cidade | Igreja no centro | Organização da festa

CENA 15: Chegada dos romeiros | Reza| Festa na igreja | Diana olha de longe e sai

BLOCO 5: A GUERRA

CENA 16: Invasão militares vermelhos | Fim da festa | Início da guerra | Fogo na cidade | destruição

CENA 17: Diana e a cidade destruída | Olho

**5. CLIPAGEM MATÉRIAS SOBRE TEATRO DE SOMBRAS DAS
REVISTAS ABTB UNIMA BRASIL E MAMULENGO**

ANEXOS

1. PALESTRA FABRIZIO MONTECCHI – 1º SEMINÁRIO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS
2. FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA
3. FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO BRUX-
4. DEPOIMENTOS/CRÍTICAS ESPETÁCULO UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA
5. TEXTO ESPETÁCULO UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA

1 –PALESTRA FABRIZIO MONTECCHI – 1º SEMINÁRIO SOBRE TEATRO DE SOMBRAS¹²⁸

Tradução e transcrição Fabiana Lazzari

Salve!

Agradeço ao Ronaldo e à Sílvia, não só pelo convite à minha pessoa, mas pelo esforço de organizar um Festival de Teatro de Sombras, afinal no mundo existia somente um Festival de Teatro de Sombras e a forma de organizar este Festival colocando no centro da programação também a reflexão é uma coisa que é muito importante para todo o mundo. O teatro de sombras precisa entender a si mesmo e entender qual é o propósito. Todas as oportunidades que temos de conversar é muito importante.

Vou começar mostrando algumas imagens. Imagens de espetáculos entre 2011 e 2014. Exatamente porque falamos através de nosso trabalho. Espero que as imagens sejam uma boa introdução ao que vamos falar depois.

[Num primeiro momento, Montecchi mostra algumas imagens dos espetáculos dirigidos por ele no Teatro Gioco Vita].

Estes são espetáculos de teatro de sombras. Vocês enxergaram atores, objetos, sombra corporal, não viram somente sombras. A pergunta é: o que é teatro de sombras? É o que nós enxergamos na tela ou é o que enxergamos ao redor da tela. Quando comecei há muitos anos atrás achei que o teatro de sombras fosse somente a imagem pura, ou seja que fosse só o que estava na tela. Depois, com o tempo, comecei a mudar de ideia.

A pergunta que fazia era: o que é que faz da sombra a arte do teatro?

Então comecei um novo caminho, tentei novos percursos. De um lado comecei a ver as tradições do oriente, as quais até então não estava atento. Porque eu vinha de um teatro de sombras europeu, que é um teatro de sombras de imagem. Outra coisa que comecei a fazer é estudar a sombra, sem considerar como estava sendo usada no teatro.

Porque eu usava as técnicas da sombra sem saber exatamente o que era a sombra. Aí comecei a conhecer e estudar a sombra. Havia um mundo novo à minha frente.

[Coloca um foco na mesa]

Comecei a estudar esse tipo de sombra **[mostra a própria sombra na parede e depois a sua mão projetada por meio do foco que estava sobre a mesa]**. Aprendi muitas coisas que antes eu não conhecia, mesmo fazendo teatro de sombra. Descobri que a sombra de minha mão

¹²⁸ Palestra proferida dia 25 de abril de 2015, no 1º Seminário de Teatro de Sombras, em Taubaté (SP).

não é somente projetada na parede. Porque até aqui tem sombra da minha mão **[aponta para o espaço entre a mão e a parede, o entremeio]**. A sombra começa na mão e chega até a parede.

A sombra é tridimensional, e isto pode parecer estúpido, mas mesmo na simplicidade me ensina muitas coisas. A sombra que antes eu olhava somente na parede, na tela, eu vi que é livre no espaço em três dimensões. Se não tivesse esse espaço a sombra não existiria, se não tivesse a luz ela não existiria, se não tivesse a mão também não existiria.

A pergunta é: o que é o teatro de sombras? É somente a projeção na parede ou é tudo isso, a luz, o corpo, a estranha imagem que enxergamos na parede? O teatro de sombras javanês é um dos teatros mais importantes do mundo. Coloca as pessoas atrás da tela e não só na frente e o ponto de observação mais importante é exatamente o atrás da tela. Porque na frente eu enxergo somente a sombra. Atrás eu tenho a possibilidade bem mais completa do mundo.

Não existe sombra nenhuma se não tiver em algum lugar a luz e não existe sombra se não tiver em algum lugar um corpo. Eu não posso separar esses elementos. Tudo isso está na sombra.

Então achei que aí tinha uma riqueza muito grande que faz parte do teatro de sombras. Por que não utilizar essa riqueza? Existe uma forma de teatro de sombras tailandês, também uma das mais antigas do mundo, na qual o ator-animador é um dançarino. Enquanto anima ele dança. A sua posição do corpo é tão importante quanto a sombra que ele está produzindo. Então podemos dizer que o teatro de sombras é somente aquilo que enxergamos como sombra? Ou a posição do pé também é teatro de sombras?

Essa é uma ideia pessoal, não é um pensamento histórico. É um pensamento de Fabrizio (*risos*). Quando o teatro de sombras chegou no ocidente e na Europa é que virou uma tela. E assim perdeu toda a profundidade e riqueza daquele teatro.

Então comecei a pensar que também a luz, o corpo e o objeto fazem parte do teatro de sombras. É exatamente esse aporte da profundidade que torna o teatro de sombras extraordinário. Onde tem sombra sempre tem um corpo. A sombra não é um fantasma (*risos*). Eu posso ver o corpo e a sombra, mas posso ver também somente a sombra, mas sei que do outro lado tem um corpo produzindo essa sombra. Se não há corpo e tem sombra ou se tem corpo sem sombra é uma coisa que não é real. A realidade é que sempre temos um corpo ligado à sombra.

Quando digo que a sombra é uma imagem? O que eu tenho na cabeça? O que estou pensando? Porque as categorias que usamos para definir imagem são bem longe dessa percepção. Porque nós tiramos uma fotografia, para depois poder mostrar que a pessoa que está na imagem não está mais ali. Com a sombra isso não é possível.

A minha sombra está aqui, graças ao Ronaldo que me convidou para estar aqui (*risos*).

Parece estupidez, mas é revolucionário, porque minha sombra sempre está comigo. Eu não posso pensar que a sombra se separa do corpo. Ou seja, essa é uma forma de contar ao mundo muito diferente, que só pertence à sombra.

É claro que posso dizer que a sombra é uma imagem, mas conforme as categorias que a gente usa ela é ao contrário, uma contra imagem. Eu falo da ecologia da visão. Uma sombra é tirar uma coisa, mas ao mesmo tempo é contar uma coisa. A sombra eu enxergo menos, mas ao mesmo tempo posso ver mais. Porque a sombra só fala algumas coisas de mim e ao mesmo tempo fala muito mais.

Podemos ver menos e imaginar mais. Com a sombra é exatamente isso, ela tira alguma coisa da realidade e ao mesmo tempo está lhe dizendo algumas coisas da realidade que você não teria enxergado.

Então, o que me interessa nesses anos, é entender como tudo isso pode servir para o teatro: é técnica, mas ao mesmo tempo poética. Daqui posso descobrir quantas possibilidades existem para contar ao mundo com o objeto e sua sombra. Isso não significa que todos os espetáculos são de frente para a tela, mas que todos os elementos que fazem o teatro de sombras são teatro de sombras. E todos têm importância. A tela é importante. Não creio que uma pessoa que vai assistir um filme no cinema diga: óh que bela tela!! Mas com teatro de sombras pode acontecer em falarem, que tela bonita! Porque é graças à tela que a gente pode enxergar a sombra. Então faz a diferença na qualidade no teatro de sombras. O objeto que eu uso é fundamental para criar a sombra. Mas é fundamental também em si mesmo, porque não é só um instrumento para se criar a sombra. A mesma coisa para a luz que é a origem de tudo.

Por isso que quando alguém me pede para falar sobre teatro de sombras contemporâneo, eu não posso, porque o teatro de sombras contemporâneo é muitas coisas, inclusive diferentes das minhas ideias.

Reconheço que existem várias outras companhias que reconhecem essa poética e nós tivemos que dar um nome, quando num workshop em Charleville uma menina disse: é um teatro de sombras orgânico. Porque todos os elementos, não somente os funcionais, são parte deste organismo que é o teatro de sombras.

Eu posso fazer um espetáculo de teatro com ator, posso fazer aqui, lá fora, posso dizer que não preciso de nada, mas quando faço teatro de sombras sempre preciso de alguma coisa e essa coisa é como uma caixa que transforma a realidade em sombras. Eu chamo isso de dispositivo projetivo. Eu preciso ter uma luz e uma superfície e dentro desse espaço coloco

meu corpo [demonstra com o corpo posicionando o corpo entre a luz e a superfície/parede – vide figura 85] e este corpo cria um outro mundo de sombras.



Figura 83 - Fabrizio Montecchi no I Seminário sobre Teatro de Sombras

Quando eu vejo, a realidade corpórea e material entra na minha caixa, e esta caixa cria um mundo incorpóreo e imaterial. Na cena do teatro de sombras, eu tenho uma realidade material e uma realidade imaterial e incorpórea – sempre. Mesmo que não estou enxergando-a a sombra sempre está ali. E para bater sempre na mesma tecla, para mim tudo isso é teatro de sombras.

E creio que a força teatral da sombra está nisso. Porque eu estou criando a sombra agora, e não existe antes e não existe depois. É aqui e agora do teatro. Ficou claro?

A técnica me permite hoje multiplicar os dispositivos, ter vários dispositivos diferentes. Podem estar na frente da tela ou atrás da tela. Posso ter um dispositivo fixo, que não muda a distância, ou móvel. Pode-se mover a tela e a luz. E com a evolução da técnica, as possibilidades são multiplicadas, mas o princípio é sempre o mesmo. Repito, sobretudo hoje, essa é a riqueza.

Se alguém pergunta: tem ator, então não é teatro de sombras? Eu respondo exatamente com o que falamos até agora: o ator faz parte do teatro de sombras, aliás é o motor desse teatro.

Porque a sombra tem uma capacidade extraordinária de pegar a alma e a energia, mas tem que ter alguém que dá essa alma e energia, e é esse exatamente o papel do ator no teatro de sombras.

Se alguém contesta que o teatro de sombras pode existir sem um desses elementos, eu continuo respondendo da mesma forma.

2 – FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO *UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA*

Direção e Atuação: FABIANA LAZZARI E TUANY FAGUNDES

Trilha Musical: JEFFERSON NEFFERKTURU

Dramaturgia e letras das músicas: JUCCA RODRIGUES

Preparação e acompanhamento vocal: DAYANA NUÑES

Finalização da trilha musical: COOLTUNES

Desenho das silhuetas: TUANY FAGUNDES

Montagem e confecção: FABIANA LAZZARI E TUANY FAGUNDES

Assessoria luminotécnica: ALEX DE SOUZA

Operação de Som: LÊDÁ MAIRA

Apoio Institucional: CEART/UEDESC

Produção: FABIANA LAZZARI PRODUÇÕES

Realização: ENTREABERTA COMPANHIA TEATRAL

Agradecimentos: NINI BELTRAME | GISELE KNUTEZ | PAULO BALARDIM |
CAROLINA GARCIA | RÚBIA RAQUEL FAGUNDES | GUILHERME FERREIRA VIEIRA
SOFIA LAZZARI DE OLIVEIRA VIEIRA | LILIANA PÉREZ RECIO

3 – FICHA TÉCNICA ESPETÁCULO BRUX-

Direção | cenografia | iluminação – ALEXANDRE FÁVERO

Atuação – FABIANA LAZZARI | TUANY FAGUNDES

Trilha sonora – FERNANDO BRESOLIN

Assessoria cenotécnica e luminotécnica – ALEX DE SOUZA

Assessoria de pesquisa e animação – NINI BELTRAME

Direção de cena – PAULO BALARDIM

Operadora de som e assistente de produção – LUANA LEITE

Fotografa material gráfico – JERUSA MARY

Fotógrafa projeto BRUX- – GISELE KNUTEZ

Designer – GABRIELA PERES

Produção – FABIANA LAZZARI PRODUÇÕES

Realização – ENTREABERTA CIA TEATRAL

Parceria – CLUBE DA SOMBRA | CIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO

Apoio cultural – RESTAURANTE PIMENTA MALAGUETA | AKTORO | SÍTIO | CASA VERMELHA | CIC | CEART-UDESC

O Projeto foi realizado com o apoio do Estado de Santa Catarina, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Fundação Catarinense de Cultura, FUNCULTURAL e Edital Elisabete Anderle/2014.

4 - DEPOIMENTOS/CRÍTICAS ESPETÁCULO UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA

UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA – Por Alex de Souza¹²⁹

*Aquele cujos limbos são o universo inteiro,
Aquele cuja linguagem é totalmente universal,
Aquele cuja maquiagem e roupas são tão brilhantes
Quanto a lua e as estrelas,
Frente a tal ser supremo,
Frente a esse Lord
Eu me inclino.
Angika¹³⁰*

A oração à Lord Ganesh descreve uma entidade que enche a humanidade de maravilhamento por suas roupas e maquiagem magnificentes, por uma linguagem compreendida por todos e tão grande quanto o próprio universo. Talvez não seja somente por motivos religiosos que os sombristas indianos entoam esta oração que, de certo ponto de vista, descreve também o próprio ator em relação ao seu público.

Mesmo não sendo uma tentativa de reprodução de técnicas tradicionais de Teatro de Sombras indiano, o espetáculo “Um Encanto em Nagalândia” parte de uma narrativa vinda desta terra onde há muitos séculos contam-se histórias por meio de imagens belíssimas criadas com sombra e luz. E contar uma história com imagens que maravilham o público pela sua imensidão, brilho e beleza é o destaque da EntreAberta Cia Teatral.

O espetáculo recém estreado se propõe ao desafio de colocar em cena o conto “A princesa Mala e o espírito da árvore” por meio de imagens elaboradas com sombras e atuação visível ao público das atrizes/sombristas. Este tipo de desafio não deve em momento algum ser subestimado, pois a própria narrativa fornece todas as imagens necessárias para que o público seja absorvido. Contar uma história com imagens sempre apresenta o risco de tornar a cena ilustrativa ou redundante. Em “Um Encanto em Nagalândia”, o grupo nitidamente está trabalhando para equilibrar os pesos das palavras e das imagens oferecidas ao público.

Esta tarefa delicada apresenta-se em todos os âmbitos do espetáculo. Na dramaturgia, cuidadosamente adaptada para a cena teatral, inclui elementos implícitos no conto da cultura indiana, como o demônio Rakshasa. A música demonstra apropriação de elementos reelaborados da cultura indiana. A mescla entre execução de som ao vivo e áudio gravado torna-se muito interessante a possibilidade de imbricações entre um universo sonoro tradicional (com instrumentos e músico presentes no palco) e um universo sonoro contemporâneo, impessoal.

A atuação das sombristas Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes apropria-se de uma forma que revolucionou o Teatro de Sombras no século XX, que é a presença visível ao público das atrizes

¹²⁹ Professor de Teatro (IFSC campus Florianópolis), doutorando em Teatro (PPGT/UDESC), diretor, ator bonequeiro e iluminador teatral na Cia. Cênica Espiral (São José/SC). Desde 2001 pesquisa e pratica Teatro de Animação em suas diversas modalidades, trabalhando em espetáculos e ministrando cursos de teatro de bonecos, máscaras, sombras e objetos.

¹³⁰ Angikam: oração breve à divindade Ganesh, realizada sempre no início de apresentações de Teatro de Sombras tradicionais indianos.

enquanto animam as silhuetas. Atuando dessa forma, revelam as técnicas de animação, ao passo que complementam e criam uma ponte entre o universo da imagem projetada em tecidos com o universo corpóreo partilhado com o público. Atuando à vista do público, certamente esta escolha poética diminui o impacto visual provocado pelos contrastes de luz e sombra para as crianças menores, público-alvo do trabalho.

A cenografia simples se destaca por unir elegantemente a necessidade de telas de projeção com a configuração de um espaço abstrato que dá indícios da cultura indiana pela disposição e cores dos tecidos no palco. A sobreposição parcial de tecidos gera efeitos muito interessantes na projeção de sombras e dá ritmo às cenas.

Entre todos os elementos do espetáculo destaca-se, sem dúvidas, as silhuetas confeccionadas para as projeções de sombras. A delicadeza dos traços, a riqueza de detalhes, a precisão dos cortes, o brilho das cores, tudo remete diretamente ao imaginário indiano, imergindo o público nos lugares e com os personagens da história. E essa sensação amplia-se ainda mais especialmente nos momentos em que as sombras projetadas pelas silhuetas ultrapassam os limites do cenário sobre o palco e espalham-se por sobre o público.

Assim, o maravilhamento da figura de Lord Ganesh sobre a humanidade acaba por realizar-se mais uma vez pela fina arte do Teatro de Sombras, deslumbrando o público pela imensidão do universo que ali apresenta, com sua linguagem universal e seu encantador brilho de lua e estrelas.

São José, fevereiro de 2016.

“A *entreAberta Companhia Teatral*, de Florianópolis, estréia o seu *Um encanto em Nagalândia*, em que reúne o trabalho das atrizes Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes utilizando os recursos do teatro de sombras e música ao vivo para contar uma história.

O espetáculo se destaca pela forma apropriada com que explora a milenar arte do teatro de sombras, atualizando-a, empregando-a como manifestação contemporânea, mostrando e escondendo os recursos técnicos que as atrizes utilizam com pleno domínio.

Mas, certamente um dos grandes valores do trabalho está na ênfase dada à importância de ouvir. E o saber ouvir que *Um encanto em Nagalândia* enfatiza vai além do que se diz. Saber ouvir nas entrelinhas, nos sussurros, nos ruídos, nos silêncios, no dito e no não dito pode tornar nossas relações mais compreensíveis, nossas convivências mais harmoniosas e respeitadas. E vale dizer que, se há quem pense que é isso que qualifica o trabalho para se apresentar para crianças, o engano é total. Saber ouvir ou aprender a escutar é exercício e compromisso que não tem fronteira etária.

Quando a *Entreaberta* opta por se apresentar para pequenas platéias, privilegiando a relação mais direta, possibilitando às atrizes olhar para cada expectador, o faz com coerência e sabendo exatamente o que quer.

*Níni Beltrame*¹³¹, 17 de julho, domingo friorento de 2016.

¹³¹ **Valmor Níni Beltrame** é ator, diretor, dramaturgo, escritor e pesquisador. é professor e pesquisador no Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado em Teatro) na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), desde 2002. Leciona, há mais de 20 anos, na cadeira de Teatro de Animação na mesma universidade e é organizador do Seminário de Pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas que se realiza desde 2004 na cidade de Jaraguá do Sul, em Santa Catarina e editor da *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Animação*.

"[...] Se la differenza più vistosa, della quale chiunque è necessariamente consapevole, è la presenza viva dei corpi dei performer nella tridimensionalità dello spazio scenico, l'altro tratto percepibile è l'accento sulla presenzialità del processo, il fluire nel formarsi delle figure: il percorso e le metamorfosi che portano dal corpo e dagli oggetti (siano essi sagome, performer, le stesse lampade) alla presenza assente dell'ombra, impalpabile eppur plasmabile. Un processo che mantiene tutte le incertezze, gli spostamenti, le vitali imperfezioni dell'accadimento performativo. E che non può conoscere arresti né ripetizione dell'identico.

Tale processo è particolarmente sensibile in Um encanto em Nagalândia (Cia Teatral Entreaberta, Florianópolis), ispirato a una leggenda indiana che racconta dell'amore tra una principessa e un albero, di inauditi linguaggi e di miti d'origine.

La poetica e puntuale orchestrazione e interazione tra corpi delle attrici, profondità dello spazio dell'ombra, suoni, registri vocali e oscurità, offrono alla vista e all'udito degli spettatori il processo stesso della metamorfosi tra diverse condizioni dell'essere, motore di drammaturgia visiva e sonora."

Leitura na íntegra: <http://www.arabeschi.it/lombra-plurale-/#lombra-plurale->

Cristina Grazioli¹³², maio de 2017.

¹³² Pesquisadora, professora doutora da Universidade de Padova, Itália.

5 - TEXTO: UM ENCANTO EM NAGALÂNDIA

Jucca Rodrigues
Inverno 2015

I (um)

Narradora 1 –

Era uma vez,
em um lugar muito longe daqui
num tempo muito distante de lá
um país enorme chamado Índia.
Nesse país
há muito tempo atrás
existia um reino chamado Nagalândia.
E nesse reino existia

Rakshasa -

Um Deusinho levado e trapalhão
chamado Rakshaza.

Narradora 1 –

Mas disso falamos depois.
Todo mundo em Nagalândia
acreditava que tudo que existe no mundo
tem uma voz e fala.

Rakshasa-

Aliás, fala e conversa.
O rio fala e a pedra escuta.
A coruja pia e quem ouve é a lua.
Se acende um fogo, o tronco estala,
Se o vento assovia, a labareda brilha.
Tudo o que existe no mundo fala.

Narradora 1-

Nos bosques do reino de Nagalândia
havia uma enorme e majestosa Figueira.
Alguns acreditavam
que a árvore era sagrada
e que seus mais altos ramos alcançavam o paraíso dos céus
Outros acreditavam
que era assombrada e que suas raízes mais profundas alcançavam as profundezas
do mundo
Outros ainda acreditavam que era uma árvore encantada
E dentro de seu tronco morava um príncipe solitário.
O que ninguém sabia era que aquela figueira guardava um segredo:

Rakshasa –

Ela nunca ouvia ninguém.
Porque sempre que tem alguém que não escuta o que o outro diz
é porque tem sempre outro que não dá ouvidos ao que um fala.

Já viu o fogo conversar com a água?
Se um aparece o outro some.

Narradora 1-

E o morcego? Mal o dia nasce, faz que faz que dorme,
Só pra não encontrar o sol.
Fogo de vela num pode nem ouvir falar em vento de janela.
E nem precisava dizer,
como a lua quase não vê o sol,

Rakshasa –

Quem é bicho do dia não escuta quem é bicho da noite
e quem é bicho da noite não ouve quem é bicho do dia.
Pode até ser vizinho,
não vão se ver nem se ouvir nunca,
nem no dia de são Longuinho.

Narradora 1 –

Mas na noite em que nossa história começa
tudo aconteceu diferente
como se o mundo estivesse de cabeça pra baixo
e nossa história andasse de trás pra frente.
Nesse dia
aquela figueira que nunca ouvia ninguém
ouviu pela primeira vez alguém.

Narradora 2-

Um som agudo, baixinho e soprado no vento:
Logo em seguida
ela ouviu também um som metálico alto e comprido:
a corneta real anunciava o nascimento da nova filha do Rajá:
a Figueira ouvira o primeiro choro da Princesa Mala.
Emocionada, a figueira achou por bem retribuir
e cantou o canto mais belo que jamais se ouvira em Nagalândia.

(Uma introdução musical parece anunciar uma canção, mas é interrompida)

Rakshasa –

Mas ninguém ouviu.

II (dois)

Narradora 1–

Como era de se esperar
os anos foram passando
e como acontece
com tudo que respira
tudo e todo mundo nessa história foi crescendo:

o reino cresceu,
 a figueira misteriosa cresceu
 e Mala também cresceu.
 Transformou-se em uma linda criança
 adorava correr, pular e brincar
 nos jardins em volta do palácio.

Mala – (Canção) - PASSEIO NO BOSQUE COM MÚSICA EM OFF

Eu brinco com tudo
 eu brinco com nada
 sabugo de milho
 estátua parada

Eu brinco de lua
 eu rolo no chão
 careta de peixe
 desenho na mão.

**E se sem querer
 De tanto correr
 Encontro o perfume
 da rosa na flor.**

**E se sem querer
 De tanto correr
 Encontro o perfume
 da rosa na flor.**

Eu corro no vento
 danço de montão.
 Não brinco com fogo
 mas sujo o colchão

Eu canto com galo
 provoco pavão
 Com sapo e lesma
eu não brinco não.

**E se sem querer
 De tanto correr
 Encontro o perfume
 da rosa na flor.**

**E se sem querer
 De tanto correr
 Encontro o perfume
 da rosa na flor.**

CENA DA BORBOLETA

Eu corro, não paro
persigo ligeira
essa borboleta é
minha companheira.

PERDE-SE NO BOSQUE E INICIA A TEMPESTADE

Mala –
E agora? Como farei pra voltar ao palácio? Socorro! Socorro! Alguém me ajude!
Figueira –
Mala, não tenha medo.
Mala –
Quem está falando? Como você sabe meu nome?
Figueira –
Eu protegerei você.
Mala –
Quem?
Figueira –
Eu.
Mala –
Mas eu quem?
Figueira –
Quem sou seu? Ora vejamos... Boa pergunta. Eu sou um... na verdade, eu sou uma...
Bom, vou tentar explicar.

(Canção) – EM OFF
Eu sou quem dança com a chuva
perfume levado no vento
a folha que voa no céu
mas hoje, sou seu aconchego

Sou flor, sou fruto, sou água
sou tronco, raiz, eu sou flor
meus galhos mergulham no céu
meus pés se enterram no chão.

**Sou uma figueira cantante
seu porto seguro e abrigo
Sou uma figueira encantada
sou terno, fraterno e amigo**

**Sou uma figueira cantante
seu porto seguro e abrigo
Sou uma figueira encantada
sou terno, fraterno e amigo.**

Narrador –
Ali

aninhada
 nos ramos e folhas
 daquela árvore majestosa,
 a pequena Mala
 passou toda a tempestade
 abrigada da chuva e do frio.
 aquecida entre galhos e folhas
 tempo todo a perguntar
 que voz era aquela?

Quando a tempestade passou,
 os guardas do reino encontraram Mala
 e a levaram para casa.
 O Rajá, seu pai, estava preocupadíssimo com a filha.

- Rajá – Onde você estava minha filha numa tempestade dessas?
- Mala – Com um amigo novo.
- Rajá – Amigo novo?
- Mala – É. Tipo isso.
- Rajá – E quem seria esse amigo novo?
- Mala – Ora, ele é um... quer dizer ela é uma...
- Rajá – Quantas vezes eu já disse pra não conversar com estranhos?
- Mala – Era apenas uma voz.
- Rajá – E nem sabemos quem é?
- Mala – Mas ela prometeu me proteger.
- Rajá – Quantas vezes eu disse!? Não confie nos estranhos!
- Mala – Mas ela me manteve seca e abrigada durante toda tempestade.
- Rajá – Eles podem te assustar.
- Mala – E me acalmou. Ela cantou pra mim.
- Rajá – Eles podem te enganar.
- Mala – E me fez dormir.
- Rajá – E podem te iludir.
- Mala –

Rajá – E me fez sonhar.

Mala – E te roubar.

Narradora 1 – E me fez sorrir.

Narradora 1 –
E de tão preocupado
o Rajá não parava
falava, falava e falava
de tudo que é medo
de tudo que é perigo
do mundo e da vida.

Narradora 2 –
E de tão realizada
Mala não sossegava
falava, falava e falava
da chuva e do vento
do perfume e da flor
e de seu novo amigo.

Rakshasa –
Falavam, falavam e falavam
e como sempre
ninguém ouviu ninguém.

Narradora 2 –
Mala não conseguiu descobrir
de quem era aquela voz.
mas de uma coisa ela sabia:
aquela árvore era mágica.
Daquele dia em diante
ela sempre saía em segredo
para visitá-la.

III (três)

Narradora 1 –
E como sempre acontece
os anos continuaram passando
e tudo nessa história continuou crescendo:
o reino cresceu,
e a menina Mala também cresceu
transformou-se em uma linda princesa.
Ainda assim, todas as manhãs
saía do palácio para visitar a Figueira.

O Rajá, preocupado com esses sumiços de Mala tomou uma decisão:

Rajá –

Minha filha cresceu, já é uma moça.
 Está mais do que na hora
 de se casar com um príncipe ou outro Rajá
 e tornar-se rainha de seu reino.
 Já convidei os pretendentes.
Chegarão amanhã à noite,
 Eu sou seu pai
 Eu sou seu Rajá.
 Sei o que é melhor pra ela.
 Ou será que não sei?

Narradora 2 –

Assim que ouviu a notícia
 Mala não gostou nada da ideia.
 saiu correndo e chorando
 sem falar com ninguém
 até encontrar a Figueira.
 Precisava conversar.

Narradora 1 –

O Rajá
 meio contrariado meio preocupado
 ordenou aos soldados
 que seguissem,
 vigiassem e protegessem
 sua filha, mas em segredo.

SOLDADOS SEGUEM A PRINCESA E ENTRAM NA FLORESTA – MALA NO GALHO DA FIGUEIRA CONVERSANDO COM A MESMA

Mala –

Meu pai quer que eu me case.
 O que eu vou fazer?
 Se caso,
 parto para outro reino
 nunca mais nos vemos
 nunca mais nos falamos.
 Se não caso
 Desobedeço meu Rajá
 e ao mesmo tempo
 desrespeito meu pai.
 Que faço Figueira?

Figueira –

Mala, fique tranquila.
 Onde quer que você esteja

eu sempre serei seu amigo.
Nós sempre estaremos juntos.

Mala –

Figueira...Gente... pode casar com árvore?

(TEMPO)

AÇÃO DOS SOLDADOS VOLTANDO E COCHICHANDO COM O RAJÁ

Rajá –

Quanta petulância!
Criatura mais linguaruda!
Pois cortem imediatamente essa árvore.
Eu sou seu pai.
Eu sou seu Rajá.
Eu sei o que é melhor pra ela.
Ou será que não sei?

IV (quatro)

Narrador 2–

A grande e esperada noite dos pretendentes chegou.
O Rajá não poupou esforços
contratou músicos e bailarinos
penteou e coloriu seus bigodes.
Mala, entre contrariada e curiosa,
usou seu objeto da sorte:
um colar de pérolas.

EM SOMBRAS A FESTA E OS RAJÁS.

Narradora 2–

Nunca antes
na história de Nagalândia
houve festa tão bonita.
Veio rajá de tudo que é reino na Índia:
veio rajá velho
veio rajá moço
veio rajá tosco
mas veio também
veio rajá rico
veio até um rajá pobre
veio rajá magro
veio rajá mago
não foi pouco
o que chegou de rajá
veio até rajá louco.

Todos viajaram centenas de quilômetros
para conquistar a mão da princesa
mas nada parecia tocar seu coração.

Narrador 1 –

Uma visita porém
chamou a atenção da princesa
Trazia no ombro
a mantilha de um guerreiro
com o desenho de um tigre.
A mesma dos guerreiros Naga
do povo de Nagalândia.
Mala nunca havia visto aquele homem
mas tinha a sensação
de que já o conhecia.

Narrador 2 –

Na floresta
os soldados do Rajá
Procuravam e procuravam
e nada de encontrar a árvore.
Parecia que
do dia para noite
como por encanto
a enorme Figueira
havia desaparecido!
Teriam que esperar até o dia seguinte
quando Mala os levaria até ele.

Narrador 1 –

Ao final da grande festa
Mala decidiu seguir o visitante misterioso.
Estava bastante escuro e enquanto o seguia,
ela arreventou o seu colar de pérolas e a cada passo
jogava uma pérola no chão, que brilhava sob a luz do luar.
De repente a lua se escondeu atrás de uma nuvem
e o homem sumiu na mata.
Mala se viu obrigada a voltar ao palácio.
Na manhã seguinte o Rajá acordou eufórico,
queria saber quem era o escolhido.

Narrador 1 –

Mala falou apenas a verdade.

Mala –

Não gostei de nenhum.

Rajá –

Mas com tantos pretendentes!
Não é possível!
Nem um!? Unzinho!?

Mala –
 Nenhum.

Rajá –
 Mala, ouve seu pai
 O melhor pra você é se casar.

Mala –
 Num é não.

Rajá –
 Pois é sim. Você vai se casar!

Mala –
 Mas não vou mesmo!

Raja –
 Pois vai sim!
 A filha é minha quem manda sou eu!

Canção em OFF

Não caso
 não caso
 não caso!
 A vida é minha
 quem manda
 sou eu.

Não caso
 não caso
 não caso!
 A vida é minha
 quem manda
 sou eu.

CORO: Mala, ouve seu pai!

E nem vem
 que esse
 ou aquele
 é podre
 de rico
 ou vizinho
 esquisito
 do irmão
 do Tadeu.

E nem vem
 que esse
 ou aquele
 é podre
 de rico
 ou vizinho
 esquisito

do irmão
do Tadeu.

CORO: Mala, ouve seu pai!

Repito
Trepito
Não calo!
Não caso!
Se quero
não peço.
Eu berro!
Minha boca
meu corpo
minha vida
Quem manda
sou eu!

Narradora 2–

O Rajá não sabia o que falar.
Mala não sabia o que fazer.
Fugiu dali correndo para o bosque.
Queria encontrar a figueira.

V (cinco)

Mala –

Meu colar de pérolas!
Mas como?!

Figueira –

Mala, na verdade o visitante não é um estranho.

Mala –

Mas...

ENCANTAMENTO

Soldados –

- Abra caminho, princesa!
- Precisamos derrubar essa árvore.
- São ordens do Rajá!

CENA DO MACHADO.

Mala –

Nããããããããããããããããããoo!!

LÁGRIMAS
TRANSFORMAÇÃO

Mala –

Mas... a Figueira... você...mas...quem é você?

Anand –

Meu nome é Anand.
Como castigo
Por nunca ouvir
Nada nem ninguém.
Rakshasa me amaldiçoou.
Há muitos anos vivia enfeitado,
preso em forma de Figueira.

RISADA DE RAKSHASA

Rakshasa –

Isso mesmo!
Durante o dia vivia feito árvore,
Bonito, garboso e
durante a noite feito gente, como ele mesmo
essa coisa feinha e magrela que vocês estão vendo agora.

Anand –

Suas lágrimas de amor
quebraram a maldição!

Mala –

Ora,
Eu não chamaria de maldição
Um deusinho levado e bem trapalhão
Que enfeitou um príncipe...
Pra enfeitar meu coração!
Não fosse Rakshasa
Eu jamais te encontraria.

Anand –

Não fosse Rakshasa
Eu jamais te escutaria.

Narradora 1 –

Mala levou Anand para o palácio
E contou a história
dos soldados com o machado
da maldição de Rakshasa.
Mala e seu pai,
Fizeram as pazes.

Rakshasa –

É, mas só depois de algum tempo e de muita conversa é que o pai de Mala percebeu que no fundo não tinha tanta razão assim.
 E para completar a alegria
 Não demorou quase nada
 e todo o reino de Nagalândia
ouviu novamente a corneta real
 anunciando a festa de retorno
 da princesa Mala e do príncipe Anand
 ao reino de Nagalândia.
 Todo mundo ouviu, ouviu... e comentou.

VOZES DOS MAIS DIVERSOS “PERSONAGENS DO JARDIM”: SAPOS, GALHOS, FLORES, O QUE FOR. MUNDO DA FOFOCA NO BOSQUE.

Uma voz –

Tá sabendo da princesa?

Outra voz –

Casou.

E Outra voz –

Tá brincando!

E Mais Outra –

Não, ouvi dizer que só se juntaram...

E Mais Outra –

Pois é!

E Mais Outra –

Diz que foi com uma árvore.

E Mais Outra –

É bananeira?

E Mais Outra –

Não, diz que era figueira.

E Mais Outra –

Ouvi dizer quer era jaca.

E Mais Outra –

Só que me faltava.

E Mais Outra –

Tem cada um dizendo cada coisa!

E Mais Outra –

Nem te conto!

E Mais Outra –

Diz que quem conta um conto.

Aumenta um ponto.

E Mais Outra –

Cada estória!

E Mais Outra –

É sempre a gente quem faz!

E Mais Outra –

É sempre a gente que inventa!

E Mais Outra –

Pois é!

E Mais Outra –

Diz que viveram felizes pra sempre.

E Mais Outra –

Hunf! Até parece! Então é assim?!

E Mais Outra –

Então é isso?

E Mais Outra –

Então... é o fim!

FIM