

WELERSON FREITAS FILHO

SOB A SOMBRA DO ATOR:

A formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras

**UBERLÂNDIA, MG
2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WELERSON FREITAS FILHO

SOB A SOMBRA DO ATOR:

A formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.

Orientador: Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe.

UBERLÂNDIA, MG

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F866s
2018 Freitas Filho, Welerson, 1988-
 Sob a sombra do ator: a formação e treinamento do ator no Teatro de
Sombras / Welerson Freitas Filho. - 2018.
 194 f. : il.

 Orientador: Mário Ferreira Piragibe.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1411>
 Inclui bibliografia.

 1. Artes cênicas - Teses. 2. Teatro de sombras - Teses. 3. Atores -
Formação profissional - Teses. 4. Teatro - Linguagem - Teses. I.
Piragibe, Mário Ferreira. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

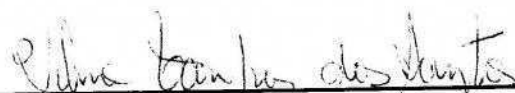


SOB A SOMBRA DO ATOR - a formação e treinamento do ator no Teatro
de Sombras

Dissertação defendida em 20 de Junho de 2018.

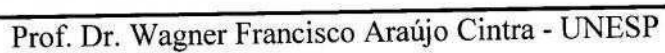


Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe - UFU - Orientador(a)



Profa. Dra. Vilma dos Campos Santos Leite - UFU

(por videoconferência)



Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra - UNESP

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradecer a família em especial meus pais, Welerson e Fátima pela vida, ensinamentos e suporte dado à minha jornada.

A Thaísea Mazza pelo carinho e apoio e pela compreensão de minhas ausências devido a esse momento de finalização da escrita.

A todos os integrantes da minha turma de mestrado, em especial a Guilherme Conrado e Thiago Di Guerra, queridos odiados.

Aos amigos e colegas do Grupo de Pesquisa de Teatro de Animação sempre generosos e pré-dispostos em dar pala.

Aos amigos e colegas do Grupo de Pesquisa em Máscara, em especial a fatia do bolo Os Mascaratis.

Agradecer imensamente a Cia. Karagözwk, aos amigos Marcello dos Santos e Daniele Madri por generosamente compartilharem sua história e o seu fazer. Agradecer a Fernanda, Maite e Lorenzo por me receberem em casa com tanto carinho e respeito.

Agradecer imensamente a Cia. Lumiato, aos amigos Soledad Garcia, Thiago Bresani e Alexandre Fávero por me permitirem acompanhar de perto seu processo de criação do novo espetáculo e por abrirem as portas a minha pesquisa. Também a Nina e Luca pela estadia repleta de brincadeiras.

Agradeço o professor Dr. e Mestre Mario Piragibe, pelas orientações, pela generosidade, paciência, cumplicidade e credibilidade depositada em mim.

Agradeço aos professores que aceitaram o convite e fizeram parte deste trabalho, com suas orientações e contribuições. A professora Dr^a Vilma Campos por me proporcionar durante minha caminhada experiências tão significativas que levarei para a vida toda.

Agradeço aos amigos do mundo das sombras, Ronaldo Robles, Silvia Godoy, Alex de Souza, Tuany Fagundes, Sassá Moretti e em especial a Fabiana Lazzari também por seus estudos e escritos essenciais para o aprofundamento deste trabalho.

Agradecer aos mestres e referencias Valmor Beltrame, Paulo Balardim, Renato Ferracini, Luiz Otávio Burnier, Fabrizio Montecchi, Jean-Pierre Lescot, Margareta Niculescu etc.

Agradeço a todos que de alguma forma estiverem presentes e colaboraram em minha caminhada nesta vida.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a estudar o processo de formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras assim como identificar fundamentos e princípios necessários para o trabalho com a linguagem. Para essa pesquisa, cujo caráter é exploratório e qualitativo, foi abordado dois procedimentos: a pesquisa bibliográfica tendo como eixo o estudo sobre o Teatro de Sombras, a formação do ator no Teatro de Animação e as práticas e conceitos de treinamento do ator nos Séculos XX e XXI; e o estudo de caso da Cia. Karagözwk (PR) e a Cia. Lumiato (DF) que trabalham especificamente com a modalidade artística do Teatro de Sombras. As investigações e diálogos sobre os procedimentos de formação e treinamento abordados pelas duas companhias resultam em um estudo que colabora para o preenchimento de lacunas sobre os estudos teatrais sobre o ofício do ator.

Palavras-chave: Teatro de Sombras, Ator, Treinamento.

ABSTRACT

This research proposes to study the process of formation and training of the actor in the Shadows Theater as well as to identify the fundamentals and principles necessary for the work with the language. For this research, which is exploratory and qualitative, two procedures were approached: bibliographical research focusing on the study of Shadows Theater, the formation of the actor in the Puppetry and the practices and concepts of actor training in the 20th Century and 21th; and the case study of Cia. Karagözwk (PR) and Cia. Lumiato (DF) that work specifically with the artistic modality of the Shadow Theater. Investigations and dialogues about the formation and training procedures addressed by the two companies result in a collaborative study to fill gaps in theatrical studies of the actor's work.

Keywords: Shadow Theater, Actor, Training.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Silhuetas do Teatro de Sombras Chinês.....	18
Figura 2 - Animador de Teatro de Sombra Chinês.....	19
Figura 3 - Silhuetas do Teatro de Sombras Javanês.....	21
Figura 4 - Um Dalang atuando em um Wayang em Java por volta de 1890.....	21
Figura 5 - Silhuetas de Karaghiozis.....	22
Figura 6 - Manipulação do ator no Teatro de Sombras tradicional.....	23
Figura 7 - Derrière l'écran du Chat Noir (1983) de Georges Revon.....	26
Figura 8 - Manipulação do ator no Teatro de Sombras contemporâneo.....	31
Figura 9 - Teatro Gioco Vita, Il Corpo Sottile, 1988. Foto: Stefano Rossi.....	32
Figura 10 - Sombras corporais.....	33
Figura 11 - Divulgação do Laboratório Sentimento do Mundo.....	37
Figura 12 - Experimentação com silhuetas, objetos tridimensionais e sombras corporais	44
Figura 13 - Marcello montando a superfície de projeção.....	47
Figura 14 - Superfície de projeção do espetáculo Alberto, o menino que queria voar.....	47
Figura 15 - Marcello afinando fontes luminosas frontais.....	49
Figura 16 - Montagem de silhuetas e fontes luminosas atrás da tela.....	49
Figura 17 - Marcello aquecendo para o espetáculo.....	50
Figura 18 - Espaço de atuação atrás da tela.....	51
Figura 19 - Esboço da planta baixa do cenário realizado pelo pesquisador durante o trabalho de campo.....	53
Figura 20 - Sombra da silhueta manipulável Balão Brasil. Foto de Isabelle Neri.....	55
Figura 21 - Experimentação de manipulação de fonte luminosa.....	58
Figura 22 - Experimentação de silhuetas.....	60
Figura 23 - Experimentação de múltiplas fontes luminosas.....	61
Figura 24 - Montagem do espetáculo Irmãos Zulus: espaço de atuação atrás da tela....	63
Figura 25 - Cena inicial do espetáculo Irmãos Zulus: planos de atuação.....	64
Figura 26 - Silhueta com função cenográfica.....	65
Figura 27 - Silhueta cenográfica circular motorizada.....	67
Figura 28 - Relações entre as sombras.....	67

Figura 29 - O princípio de <i>equivalência</i> . A) à esquerda o diagrama de direção e força quando um peso está sendo realmente empurrado; B) à direita o uso equivalente para a força sem a presença do peso real.....	68
Figura 30 - Thiago Bresani e Soledad Garcia em Iara- o encanto das águas. Foto de Diego Bresani.....	72
Figura 31 - Thiago e Soledad em relação com múltiplos elementos: fontes luminosas móveis, silhuetas, objetos tridimensionais e sombras corporais.....	74
Figura 32 – Os diversos pontos de atenção no trabalho do ator-sombrista.....	76
Figura 33 - Experimentação de projeções de sombras corporais pelo espaço.....	80
Figura 34 - Exercício de improvisação de sombras corporais com um participante de cada lado da ‘tela’.....	81
Figura 35 - Experimentação de escalas de tamanho.....	82
Figura 36 - Composições de personagens com fusões de sombras corporais.....	83
Figura 37 - Silhueta A Bruxa confeccionada por mim na oficina.....	84
Figura 38 - Apresentação das cenas criadas ao fim da oficina.....	85
Figura 39 - Trecho do <i>storyboard</i> do espetáculo Dois Mundos.....	87
Figura 40 - Retroprojektor com dimmer acoplado.....	88
Figura 41 - Desenho espacial do espetáculo Dois Mundos.....	89
Figura 42 - Protótipos de transparências do espetáculo Dois Mundos.....	90
Figura 43 - Esquemas de movimentação e materiais para cenas do espetáculo Dois Mundos.....	91
Figura 44 - Experimentações e composições de cena do espetáculo Dois Mundos.....	92
Figura 45 - Confeção de silhuetas para o espetáculo Dois Mundos.....	97
Figura 46 - Thiago Bresani testando composições com as silhuetas confeccionadas....	97
Figura 47 - Flyernet da 1º Semana LITOU.....	176
Figura 48 - Flyernet de divulgação do espetáculo Alberto, o menino que queria voar	177
Figura 49 - Programa do espetáculo Irmãos Zulus.....	178
Figura 50 - Programa do espetáculo Iara, o encanto das águas.....	179
Figura 51 - Lista de qualidades e atitudes que interessam ao processo investigativo..	185
Figura 52 - Programa do 7º A Luz em Cena - Encontro Catarinense de Iluminação Cênica [UDESC].....	193

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS.....	14
1.1. ANIMADOR, MANIPULADOR OU SOMBRISTA?.....	14
1.2. ORIGENS.....	17
1.3. O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS NO OCIDENTE.....	22
1.4. O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÂNEO.....	27
1.5. O TEATRO DE SOMBRAS NO BRASIL.....	34
2. ESTUDOS DE CASO: CIA. LUMIATO E CIA. KARAGÖZWK.....	40
2.1. CIA. KARAGÖZWK: multifaces do ator no Teatro de Sombras.....	41
2.1.1. Alberto, o menino que queria voar: dos dois lados da tela.....	45
2.1.2. Oficina: descobrindo o Teatro de Sombras.....	57
2.1.3. Irmãos Zulus: o processo de ensaio, suas estruturas e procedimentos.....	62
2.2. CIA. LUMIATO: o sombrista no teatro de sombras contemporâneo.....	70
2.2.1. Iara e as tendências do Teatro de Sombras na contemporaneidade.....	73
2.2.2. Oficina: sensibilização e difusão da linguagem.....	78
2.2.3. Dois Mundos: processos de criação em Teatro de Sombras.....	85
2.3. APRENDER FAZENDO: perspectivas de formação e treinamento.....	100
3. ESTUDOS SOBRE A FORMAÇÃO E O TREINAMENTO DO ATOR-ANIMADOR.....	104
3.1. REFLEXÕES SOBRE O TREINAMENTO: do ator ao ator no teatro de sombra.....	112
CONCLUSÃO.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125
APÊNDICES.....	131

A. Entrevista com Soledad Garcia e Thiago Bresani, fundadores da Cia Lumiato.....	131
B. Entrevista com Marcello dos Santos, fundador da Cia Karagözwk.....	150
C. Entrevista com Daniele Madrid, atriz e manipuladora da Cia Karagözwk.....	165
D. DVD com entrevistas, vídeos e fotos.....	175

ANEXOS.....176

1. Flyernet da 1ª Semana LITOU – Semana Literária de Ourinhos.....	176
2. Flyernet, sinopse e ficha técnica do espetáculo: Alberto, o menino que queria voar [Cia. Karagözwk].....	177
3. Programa do espetáculo Irmãos Zulus [Cia. Karagözwk].....	178
4. Programa do espetáculo Iara, o encanto das águas [Cia. Lumiato].....	179
5. Plano de oficina de Teatro de Sombras [Cia. Lumiato].....	180
6. Esquema para construção de refletores [Cia. Lumiato].....	183
7. Lista elaborada por Alexandre Fávero enumerando qualidades e atitudes necessárias ao ator no Teatro de Sombras no processo investigativo.....	185
8. Plano de curso da atividade complementar PIPE V [Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia].....	186
9. Plano de curso da disciplina Teatro de Sombras [Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina].....	191
10. Programação do 7º A Luz em Cena – Encontro Catarinense de Iluminação Cênica [UDESC] que aconteceu em Florianópolis em 06 de Setembro de 2017.....	193

INTRODUÇÃO

“[...] se há uma sombra na história, também deve haver em algum lugar um corpo que faz sombra.”

Roberto Casati

O trabalho *SOB A SOMBRA DO ATOR: a formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras* surge como desdobramento da pesquisa realizada em meu trabalho de conclusão de curso *A Mímica Corporal Dramática Na Formação do Ator no Teatro de Sombras Contemporâneo*¹ e tem como objetivo principal estudar o processo de formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras, assim como identificar fundamentos e princípios necessários para se o trabalho com a linguagem.

Durante minha graduação experienciei pontualmente alguns elementos da linguagem do Teatro de Sombras e desde então, o desejo de aprofundar tais experiências sempre esteve presente. Esse desejo se concretizou em 2010 quando passei a integrar a Cia. teatral Trupe de Truões (MG) que trabalha com a linguagem em alguns de seus espetáculos, e em 2011 com a criação do Grupo de Estudos De Teatro de Sombras – GEAC (UFU/MG).

Porém, uma das principais dificuldades encontradas durante os processos de criação e pesquisa, tanto na Trupe de Truões quanto no Grupo de Estudos, era o exíguo material sobre os estudos e práticas na modalidade. O Teatro de Sombras é uma modalidade espetacular milenar tão antiga como o próprio homem, no entanto o trabalho do ator no Teatro de Sombras ocidental é muito recente, se comparado à tradição oriental e, poucas são as referências sobre o estudo e prática de seu ofício. Jean Pierre Lescot 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 13).

A escassez de referências me instigou a buscar alternativas que colaborassem e servissem de base para meu trabalho de ator no Teatro de Sombras. Os primeiros passos

¹ A Mímica Corporal Dramática na Formação do Ator no Teatro De Sombras Contemporâneo foi apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de grau em Teatro (Bacharelado/Licenciatura) no ano de 2013.

dessa procura resultaram em meu trabalho de conclusão de curso onde abordo a utilização de alguns princípios e conceitos da Mímica Corporal Dramática² (MCD) como o equilíbrio precário, as oposições, a imobilidade ativa, a fragmentação das articulações, as escalas corporais e o princípio de equivalência para o ator no Teatro de Sombras. Alguns dos elementos trabalhados apresentaram um grande potencial formativo para preparação técnica corporal e psicofísica do ator no Teatro de Sombras, no entanto, princípios e conceitos buscados na MDC não conseguiam abarcar todas as necessidades apresentadas pelo ofício desse artista.

O ator no Teatro de Sombras, geralmente, não se expressa com sua imagem e sim com a imagem da sombra canalizando sua energia aos outros dispositivos de projeção – silhuetas/objetos/corpo, superfícies de projeção, fontes luminosa – de forma a direcionar/desdobrar sua presença cênica para a sombra manifesta. Essa característica exige do ator conhecimentos e domínio sobre elementos, princípios e fundamentos específicos linguagem e, por conseguinte uma preparação e um treinamento particular.

Estudar a preparação do ator no Teatro de Sombras implica, inicialmente, em definir quem é esse artista. Entretanto, identificamos nesse primeiro ponto um primeiro obstáculo já que não existe um consenso na nomenclatura utilizada para definir o artista que trabalha com a linguagem. Um dos principais motivos para essa dificuldade de definição é a sua polivalência, já que este profissional faz de tudo um pouco, trabalhando então em diversas estâncias.

A polivalência desse artista faz lembrar o ator italiano do final da Idade Média e princípio do Renascimento, o *vagabondo*, que fazia de tudo um pouco, ou muito de tudo, desde dança, prestidigitação, contava histórias, propunha jogos de azar, vendia produtos miraculosos e... fazia teatro (BELTRAME, 2001, p. 114-115).

Outra dificuldade se dá devido a diversidade de modalidades artísticas de Teatro de Sombra, tendo cada uma delas uma definição específica para esse indivíduo. Diante disso, abrimos o primeiro capítulo com uma discussão sobre conceitos e nomenclaturas, não com o intuito de definir ou impor uma determinada definição, mas para compreender quem seria esse artista.

No primeiro capítulo também realizamos uma pesquisa bibliográfica com intuito de aprofundar os estudos sobre a linguagem do Teatro de Sombras. Em sua trajetória

² No início de 2009 participei de um curso intensivo em São Paulo no Estúdio Luis Louis, onde tive a oportunidade de ter um contato aprofundado com o Teatro Físico e a Mímica Corporal Dramática. considero essa experiência, uma das mais significativas de minha formação.

histórica, o Teatro de Sombras assumiu diversas características de acordo com a cultura da região em que foi produzido. Segundo Rainer Reusch³ (2012) o Teatro de Sombras se subdivide em dois tipos principais: o Teatro de Sombras tradicional e Teatro de Sombras contemporâneo⁴.

Ao se referir ao Teatro de Sombras tradicional Reusch se concerne principalmente as manifestações orientais (China, Índia e Indonésia) que tem como características principais: fontes luminosas estáticas; sombras feitas essencialmente por meio de silhuetas ornamentadas manipuladas pro meio de varetas; e o ator-animador oculto⁵. Essas características também estarão presentes no Teatro de Sombras realizado no Mediterrâneo e na Europa durante os séculos XVII, XVIII e início do século XIX.

A partir dos anos de 1970 e 1980, o Teatro de Sombras sofre uma grande revolução, tendo como uma de suas principais causas a evolução tecnológica. No Teatro de Sombras contemporâneo as silhuetas não necessitam mais ficar próximas a superfície de projeção, podendo ganhar o espaço. Além de silhuetas também passam a ser utilizadas objetos tridimensionais e o próprio corpo do ator, que já não precisa mais necessariamente estar oculto.

Os princípios e qualidades específicas de cada uma dessas categorias serão apresentados e discutidos com maior profundidade no capítulo um. Nesse capítulo realizaremos um estudo da linguagem desde sua origem no Oriente até as experiências contemporâneas praticadas no Ocidente, incluindo as práticas realizadas no Brasil.

A segunda etapa do trabalho foi dedicada ao estudo de caso de duas companhias que trabalham exclusivamente com a linguagem do Teatro de Sombras: a Cia. Karagözwk (PR) e a Cia. Lumiato (DF). Após o término de minha graduação prossegui com minhas práticas e pesquisas em Teatro de Sombras e ao participar de alguns festivais destinados a linguagem pude me aproximar de ambas as companhias enxergando nelas um fértil espaço para pesquisa sobre formação do ator no Teatro de Sombras.

A Cia. Karagözwk, fundada em 1985, é uma das companhias de Teatro de Sombras mais antigas do Brasil. Com mais de 15 espetáculos em seu currículo e vários prêmios e festivais pelo país. A Cia. além de espetáculos também ministra cursos e

³ Ex-diretor do Centro Internacional de Teatro de Sombras (Alemanha).

⁴ Texto disponível em:

<http://www.schattentheater.de/files/englisch/aktivitaeten/alt/files/contemporary_shadow_theatre.pdf>.

Acesso em: 13 de março de 2017.

⁵ Com exceção do Teatro de Sombras indonésio, como veremos a seguir.

oficinas de Teatro de Sombras. Marcello dos Santos, ator, iluminador, músico e fundador do grupo, foi aluno de Jean Pierre Lescot⁶, com quem aprendeu sobre a técnica e história do Teatro Karagöz⁷, do qual originou o nome de sua companhia.

A Cia. Lumiato, segunda Cia. escolhida como objeto de estudo para essa pesquisa, possui forte interlocução com o Teatro de Sombras contemporâneo que tem como características a utilização de fontes luminosas móveis, de silhuetas afastadas da tela e a ruptura com a necessidade de o ator realizar projeções exclusivamente atrás da tela integrando-o dramaticamente ao ato teatral. Fundada em 2008 em Buenos Aires, Argentina, por Thiago Bresani⁸ e Soledad Garcia⁹ e atualmente sediada em Alexânia, cidade próxima a Brasília, a Cia. Lumiato é considerada a primeira companhia a pesquisar, produzir e difundir o teatro de sombras na região centro-oeste do Brasil.

Com a Cia. Karagözwk e a Cia. Lumiato foi realizado um estudo de caso com intuito de identificar características e procedimentos de trabalho utilizados pelos atores de ambos os coletivos. Para isso foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, análises de documentos (fotos, vídeos, críticas, anotações etc.) e acompanhamento de apresentações, ensaios, processos criativos e oficinas.

No terceiro e último capítulo discutiremos conceitos e metodologias de formação, treinamento do ator no âmbito do Teatro de Animação e no Teatro de Sombras. No início do século XX a ideia de formação do ator se articula e se embasa fortemente em propostas pedagógicas que tem como fundamento tornar o ator consciente de sua atuação. Procedimentos que trabalham com o corpo, voz e todo o potencial de interpretação são estruturados tecnicamente por vários teatrólogos. O treinamento estruturado incorpora-se então na formação do ator aliado a éticas e políticas relacionados ao ofício do ator. Apesar da grande efervescência do Teatro de Animação e da crescente discussão sobre a preparação do ator no final do século XIX e início do século XX é nos anos de 1950-60 que as questões relativas à formação e treinamento do ator-animador ganharam mais força. Uma das principais mudanças no campo formativo é o surgimento de instituições de ensino em Teatro de Animação, aprendizado que antes era realizado predominantemente por tradição oral.

⁶ Considerado um renovador do Teatro de Sombras ocidental Jean-Pierre Lescot fundou em 1968 a companhia francesa Les Phosphènes, ano em que teve seu primeiro contato com a linguagem do Teatro de Sombras através de um espetáculo balinês que se apresentou em Paris.

⁷ Abordaremos o Teatro Karagöz mais adiante.

⁸ Thiago Sousa Bresani (Brasília, 1984).

⁹ Maria Soledad Garcia (Buenos Aires, 1977).

Como principais referências bibliográficas para esse trabalho acionamos no âmbito do Teatro de Animação e do Teatro de Sombras os artistas e estudiosos: Alexandre Fávero, Ana Maria Amaral, Carlos Angoloti, Fabiana Lazzari, Fabrizio Montecchi, Fernanda de Souza Figueiredo, Jean-Pierre Lescot, Margareta Niculescu, Mario Piragibe, Maryze Badiou, Paulo Balardim e Valmor Beltrame. Sobre os estudos correlacionados aos conceitos e práticas de formação e treinamento para o ator e do ator no Teatro de Sombras e Teatro de Animação além dos autores e artistas já citados recorreremos também a: Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Luis Otávio Burnier, Odette Aslan, Renato Ferracini, dentre outros.

Investigar o treinamento e formação para o ator no Teatro de Sombras a partir do levantamento de procedimentos de trabalho utilizados pela Cia. Karagöwzk e a Cia. Lumiatto e do diálogo entre tais metodologias com o referencial bibliográfico utilizado poderá resultar em alternativas que sem dúvidas colaborarão no preenchimento de uma lacuna nos estudos teatrais.

1. O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

“Nenhuma concepção artística se constrói ex nihilo, mas em reação contra o que a precedeu, apoiando-se mais ou menos nas experiências dos antepassados. Aprovando-se ou rejeitando-se a orientação delas [...]”.

Odette Aslan

1.1 ANIMADOR, MANIPULADOR OU SOMBRISTA?

A nomenclatura utilizada para o artista que trabalha com Teatro de Sombras, não possui um consenso definido. Entre os termos mais comuns estão bonequeiro, marionetista, manipulador¹⁰, animador¹¹ e sombrista.

Piazza e Montecchi intitulam o ator no Teatro de Sombras como animador e sinteticamente o definem como: investigador, artesão, mago, narrador, ator, agente cultural ativo. Investigador, pois submete os elementos presentes no Teatro de Sombras a constantes questionamentos; Artesão, porque ele mesmo constrói os elementos (tela de projeção, silhuetas e acessórios para as luzes) necessários para sua produção artística; Mago e narrador, porque acredita nas histórias que escolhe para contar e as conta por meio uma linguagem que evoca atores e cenas impalpáveis, imagens que não são meras cópias da realidade, mas reelaborações dessa realidade, causando fascinação no espectador; Ator de teatro, porque – embasados por elementos técnicos atoriais - apresentam ao público sequências de imagens que acontecem em tempo real; Agente cultural ativo quando comprometido a traduzir e interpretar uma linguagem tradicional esquecida (1987, p. 40).

O conceito animador apresentado por Piazza e Montecchi abarca então, a ideia de um artista multifuncional que não se limita apenas a atuação. Ele também é dramaturgo, escultor, pintor, cenógrafo, figurinista, encenador, iluminador, sonoplasta,

¹⁰ O termo manipulador foi considerado inadequado por muitos profissionais da área, pois: “pressupõe uma relação verticalizada do ator sobre o boneco ou objeto. Tal visão não contempla um aspecto fundamental no trabalho desse artista: o diálogo entre a matéria de que é feito o títere, os mecanismos de articulação e animação, assim como as intenções do ator-animador” (BELTRAME, 2009).

¹¹ “Animar um objeto é carregá-lo de energia. [...] energia é algo que liga a matéria ao espírito é o que dá ao objeto a ilusão de vida; é também o que nos mantém vivos” (AMARAL, 1996, p. 286).

produtor etc. Valmor Beltrame (2009) comenta que trabalhar com Teatro de Animação é uma atividade que envolve o domínio de conhecimentos e práticas próprio de outros campos e exigem do animador a realização de tarefas mesmo sem uma formação específica para a execução das mesmas.

Contudo, apesar de a polivalência ainda ser uma característica predominante em muitos artistas e companhias de teatro de animação, a atual demanda de mercado tem estimulado o artista a se especializar cada vez mais em uma determinada função, o que torna o termo animador genérico em determinados contextos. Diante disso, muitos profissionais da área passaram a recorrer à nomenclatura ator-animador, para se referir àquele que exerce especificamente a função atoral. Para Beltrame a terminologia ator-animador apresenta duas novidades “a primeira é a ideia de ‘animar’ o objeto inanimado, a ideia de dar vida a algo; e a segunda diz respeito a presença do bonequeiro como ator, como compositor de cena. É neste momento que se configura, de modo mais visível, a concepção de que este artista é ator, é intérprete” (BELTRAME, [20-??]).

Para se referir ao artista do Teatro de Sombras também é utilizado o termo sombrista, nomenclatura que segundo Castillo Martínez De Olcoz já era utilizada no séc. XIX, por ‘sainetistas¹²’ espanhóis que assim se intitulavam ao assinar suas obras¹³. Os ‘sainetistas’ além de compor, encenavam, atuavam e, muito provavelmente, confeccionavam seus dispositivos de projeção.

Alexandre Fávero, fundador e encenador da Cia. Lumbra de Teatro de Animação (RS) utiliza o termo sombrista¹⁴ para designar profissionais que pesquisam, criam, idealizam, projetam, constroem, montam, atuam operam e elaboram cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Em entrevista cedida a Mario Piragibe, Fávero comenta:

Os meus últimos trabalhos de pesquisa são justamente para solidificar dentro da companhia quem é esse artista. [...] Então assim: eu posso te dizer que existe o sombrista avançado, ou sombrista profissional; que é esse polivalente, que é capaz de planejar uma obra de arte e executá-la em todos os sentidos que isso possa abranger. Depois tem os outros níveis de sombristas que eu considero que são, assim, não menores, mas que são correspondentes ao fazer teatral. Então tem o sombrista

¹² Sainetistas eram aqueles que compunham e encenavam sainetas, pequenas peças de teatro espanhol de cunho cômico em que, geralmente, participam apenas duas ou três personagens. No século XIX muitos artistas espanhóis encenavam suas sainetas com sombras.

¹³ (CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, 2006, p. 227).

¹⁴ Conceito retirado no endereço: <<http://dramasombra.blogspot.com.br/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html>>. Acesso em: 07 de março de 2017.

teórico, que é o que especula, que é o que estuda, que é o que busca na história, que coloca isso, que traduz livros, que assiste espetáculos, que tem um senso crítico, mas que no fundo, no fundo, não entende da mecânica da construção de um espetáculo. Depois a gente pode passar para um outro tipo de sombrista que é um sombrista curioso, que além de pensar e se interessar, ele experimenta coisas. Ele pode não ganhar a vida com isso, ele pode não ser visto pelos outros como um profissional, mas ele experimentou, ele testou, ele brincou com isso. Depois tem um outro sombrista, que é um sombrista mais técnico. Ele entende o processo, ele já experimentou isso, ele consegue refletir, ele tem referências, ele consegue criar, de alguma forma, imagens complexas dentro dessa linguagem, mas ele não é capaz de atuar. Ele não tem o trabalho, ou talvez o interesse de se colocar em cena, em se expor como um ator da sombra. E depois a gente vai ter então o sombrista avançado, que é esse que consegue abarcar todas essas coisas. (PIRAGIBE, 2011, p. 397-398).

Como é possível identificar na fala de Fávero a terminologia sombrista, também apresenta um artista multifacetado, exigindo a utilização de termos complementares para uma definição mais precisa: sombrista avançado/profissional, sombrista teórico, sombrista curioso e sombrista técnico. O ator da linguagem seria então definido como sombrista avançado/profissional, pois para Fávero “um ator que não tenha algum desses aspectos, do teórico, do curioso, do técnico, ele não vai conseguir se desenvolver com uma habilidade e uma performance adequada” (Ibidem, p. 398).

Contudo, como dito anteriormente, os artistas tem se especializado cada vez mais em determinadas funções. Nem sempre quem anima as silhuetas, telas e fontes luminosas é o responsável por sua confecção. Diante disso, Alexandre Fávero cerca o conceito de sombrista e também faz o uso da nomenclatura de sombrista intérprete: “Seu talento mais aprimorado é como ator que usa plenamente sua experiência corporal sensível em prol da cena dramática, [...] geralmente não se envolve nos demais processos ou tem pouca compreensão de detalhes importantes envolvidos na criação, produção e manutenção da obra em que atua” (FÁVERO, 2011) ¹⁵.

Além das nomenclaturas apresentadas aqui algumas manifestações de Teatro de Sombras também possuem terminologias específicas para designar seus artistas, como é o caso do Dalang no Teatro de Sombras Javanês. Isso demonstra a dificuldade em se encontrar uma denominação única e exata para esse artista.

¹⁵ Texto disponível em: <<http://dramasombra.blogspot.com.br/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html>>. Acesso em: 08 de abril de 2018.

1.2 ORIGENS

Apesar de não podermos comprovar com exatidão o local de sua origem podemos afirmar que as raízes do Teatro de Sombras estão no Extremo Oriente. Contudo nos deteremos, nesse estudo, apenas ao Teatro de Sombras na China e na Indonésia, por acreditar que sejam os principais influenciadores do Teatro de Sombras ocidental nos séculos XVII, XVIII e XIX. Essa crença de dá principalmente pela forma de manipulação das silhuetas que é normalmente realizada com múltiplas varetas com empunhadura horizontal e vertical. Entraremos em detalhes sobre esse tema adiante.

Sobre a origem do Teatro de Sombras, a tradição oral chinesa nos conta que no século II a.C. o imperador Wu Ti, da dinastia Han, construiu e governou um dos reinados mais gloriosos de todos os tempos. Porém, após a morte de sua bailarina preferida Wu Ti teria caído em uma tristeza profunda e perdera o interesse pela vida descuidando-se de seus deveres como governante. Seus conselheiros, desesperados, tentaram de todas as formas curar-lhe do mal que o acometia, porém tudo que faziam era em vão. Por fim, um artista da corte habilmente confeccionou, em pele animal, a silhueta da bailarina preferida do imperador. Pendurou uma tela de seda, a iluminou por trás e movendo a silhueta realizou os graciosos movimentos da falecida dançarina, imitando inclusive sua voz. Ao ver a sombra de sua graciosa bailarina dançar e falar, acompanhada por uma suave música, o imperador convencido pela grande atuação do artista sentiu-se confortado. Com a alma consolada o imperador Wu Ti pouco a pouco voltou a seu antigo estado e retomou suas responsabilidades para alívio de seus conselheiros.

O Teatro de Sombras oriental possui intrínseca relação com a magia e ao sagrado e, como narra o mito, surge para conceder existência ao mundo dos mortos – o reino das sombras. O artista assume o caráter de um sacerdote/mago, ‘um homem capaz de se comunicar com os mortos e com os espíritos’¹⁶ ou até revivê-los¹⁷.

Sobre o artista e sua obra, a lenda nos demonstra indícios valiosos como, por exemplo, a reprodução fidedigna dos movimentos da bailarina feita por meio da manipulação da silhueta. Valmor Beltrame comenta que no Teatro de Sombras chinês

o marionetista é valorizado por sua capacidade e destreza na manipulação das silhuetas, tornando-se virtuoso na medida em que

¹⁶ (BERTHOLD, 2001, p. 55).

¹⁷ (ANGOLOT, 1990, p. 84).

reproduz movimentos capazes de se assemelharem ao dos animais e seres humanos representados; (BELTRAME, 2005, p. 43).

Ao analisarmos as silhuetas chinesas podemos identificar feições minuciosamente detalhadas e diversos pontos articulados¹⁸ o que possibilita a execução de uma enorme gama de movimentos, desde os mais acrobáticos, rápidos e vigorosos, aos mais suaves e singelos. O domínio técnico exigido nessas representações é altamente elevado já que, freqüentemente, a manipulação das silhuetas é realizada por apenas um animador, apesar de encontrarmos companhias com até três animadores.



Figura 1: Silhuetas do Teatro de Sombras Chinês.

Fonte: <http://www.nouahsark.com/en/infocenter/culture/art/shadow_puppetry.php>.

A manipulação dessas silhuetas é realizada com varetas horizontais, uma principal de sustentação situada na cabeça – vareta da vida¹⁹ – e outras, habitualmente, fixadas nas mãos. O restante da silhueta, geralmente, não possuiu varetas apesar de ser articulado. O movimento dessas articulações acontece ou por jogo de oposição entre as varetas ou ainda por ação da gravidade sobre o material e para um maior controle sobre os movimentos da silhueta o animador a apoia, com leve pressão, diretamente na tela.

Além de melhor controle o apoio da silhueta permite que a sombra projetada tenha maior definição devido a sua proximidade com a tela, já que antes da invenção da eletricidade a fonte luminosa utilizada para produção das sombras era basicamente lamparinas de azeite. Logo, afastar a silhueta da tela distorceria a sombra produzida tornando-a uma mancha sem forma clara e definida. Outro ponto observado no mito, e pouco explorado, é a utilização de elementos vocais pelo artista. Além de manipular a

¹⁸ A silhueta chinesa possui de 10 a 12 partes unidas por fios.

¹⁹ (CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, 2006, p. 220).

silhueta da bailarina o artista faz uso de sua vocalidade para imitar a voz da bailarina, que fala enquanto dança. Comumente no Teatro de Sombras oriental, os animadores enquanto manipulam as silhuetas também cantam, falam e realizam todos os ruídos exigidos pelas ações dos personagens, sempre acompanhados por instrumentos musicais.

Na China, e no oriente de um modo geral, a formação do animador segue uma linha tradicional e tem início ainda na infância e tem como princípios principais: dominar a dramaturgia; aprender a confeccionar as marionetes; ser exímio ator-animador (BELTRAME, 2005). O aprendiz é instruído por meio da observação de seu Mestre, habitualmente seu pai ou familiar, e pela execução de um rígido treinamento composto por exercícios diários, principalmente para mãos e braços para aprimoramento de sua técnica de manipulação.



Figura 2: Animador de Teatro de Sombra Chinês.

Fonte: <https://internchina.com/chinese-shadow-puppetry/>.

Na Indonésia o Teatro de Sombras – Wayang - possui um caráter estritamente religioso. O Dalang é mais que um artista, é um guru, um sacerdote capaz de intermediar a relação entre os homens e os deuses. Sobre a formação do Dalang, Maryse Badiou nos explica que embora, dele, sejam exigidas *qualidades superiores*

não é necessário que pertença à alta classe social, o importante é que adquira o saber e o sentido profundo dos mitos e do discurso que salmodia. Será necessário que passe por um longo período de aprendizagem para que compreenda as leis do Wayang, sua filosofia e

o conhecimento íntimo de todos os personagens que vai animar, e seus valores simbólicos. Da mesma forma, deve possuir outros conhecimentos técnicos como, por exemplo, a distribuição dos registros vocais de acordo com o papel de cada figura e o lugar que ocupam na tela²⁰ (BODIOU, 2012, p. 65).

O Dalang é conhecedor de todas as narrativas presentes no Mahabharata e Ramayana²¹, além de orações e oferendas que são realizadas antes das apresentações.

As silhuetas do Teatro de Sombras javanês são confeccionadas pelo próprio Dalang e são extremamente detalhadas e articuladas com características estéticas e de manipulação específicas para cada personagem. Manipuladas “com uma ou mais varetas e dotadas de numerosas articulações, as figuras são impulsionados pelo Dalang com uma força que vem debaixo e se elevam ligeiras com um tremular constante”²² (BODIOU, 2012, p. 66). Diferentemente das silhuetas chinesas, as silhuetas javanesas possuem varetas fixadas verticalmente: uma principal no centro que funciona como um prolongamento do braço e dá sustentação a figura e, no caso de figuras com mais varetas, outras que guiam seus movimentos - geralmente duas: uma em cada mão.

O Dalang manipula as silhuetas sentado em frente à tela e é acompanhado durante toda a representação por uma orquestra – o gamelang - composta com instrumentos de sopro, cordas, tambores e congos regidos pelo próprio Dalang através de códigos sonoros e verbais. As representações correm toda a noite e podem alcançar até nove horas de duração exigindo grande resistência física do ator-animador.

Os espectadores se sentam de ambos os lados da tela, podendo visualizar os procedimentos utilizados pelo Dalang para a manipulação das silhuetas. Tradicionalmente as mulheres só vêem a apresentação do lado onde a sombra é projetada – o lado oposto ao Dalang - enquanto os homens podem circular por ambos os lados.

²⁰ “Anque al Dalang se le exigen cualidades superiores, no es necesario que su extracción social sea de clase alta, lo importante es que adquiera el saber y el sentido profundo de los mitos y del discurso que salmodia. Será necesario que pase por un largo aprendizaje para integrar las leyes del Wayang, su filosofía mística, el conocimiento íntimo de todos los personajes que há de animar consu valor simbólico. De la misma forma, ha de poseer otros conocimientos técnicos como, por ejemplo, distribuir los registros de la voz según el papel de las figuras y el lugar que ocupan em la pantalla” (BODIOU, 2012, p. 65).

²¹ Os dois principais sânscritos épicos da Índia antiga.

²² “Movidas con una o más varillas y dotadas de numerosas articulaciones, las figuras son impulsionadas por el Dalang con una fuerza que viene de abajo y se elevan ligeras con um tremolar constante” (BODIOU, 2012, p. 66).



Figura 3: Silhuetas do Teatro de Sombras Javanês.

Fonte: http://www.kiefer.de/auktion_artikel_details.aspx?KatNr=5136&Auktion=82#top.



Figura 4: Um Dalang atuando em um Wayang em Java por volta de 1890.

Fonte: <http://asli-oi.blogspot.com.br/2012/03/history-of-wayang-kulit.html>.

1.3. O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS OCIDENTAL

Com as invasões e ascensão do Império Mongol durante os séculos XIII e XIV o Teatro de Sombras se propagou pela Ásia à medida que o império de Gengis Khan se expandiu chegando ao Oriente Médio e ao norte do continente africano. No século XVII o Teatro de Sombras, trazido por comerciantes para Europa através da Pérsia, Arábia, Egito e Turquia, chegou ao Ocidente e, diferentemente do Teatro de Sombras Oriental, não assume caráter místico ou religioso. Sua finalidade é satírica, política e de entretenimento.

Nesse período podemos identificar na Europa o Teatro de Sombras dividido em três vertentes principais. A primeira delas é o Karaghiozis²³, uma variação do jogo de sombras turco que se desenvolveu na Grécia.

O Karaghiozis é uma manifestação popular, feita pelo povo e para o povo. As silhuetas, geralmente confeccionadas pelos camponeses, são mais rústicas e com mecanismos menos sofisticados, possuindo pouquíssimas articulações. Sua manipulação é realizada com varetas horizontais de modo que a silhueta fique em contato com a tela de projeção, uma possível herança do Teatro de Sombras chinês.



Figura 5: Silhuetas de Karaghiozis.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/397090892115650553/>.

Devido à simplicidade de suas silhuetas o Karaghiozis é uma manifestação artística popular baseada principalmente na oralidade. O espetáculo sustenta-se na

²³ Na Turquia: Karagöz.

capacidade de improviso e no jogo cômico do animador que constrói sua dramaturgia a partir de narrativas de tradição oral ou da improvisação de temas cotidianos e fatos conhecidos. Muitos animadores do Karaghiozis eram também contadores de histórias, o que nos demonstra o quanto a oralidade está presente nessa modalidade espetacular.

A formação do artista do Karaghiozes segue a linha tradicional de mestre e aprendiz. Sua preparação se dá, fundamentalmente, por meio da observação do mestre e “na relação direta com o público, testando os truques, as gags, situações que mantém a tensão do público” (BELTRAME, 2005, p. 51).

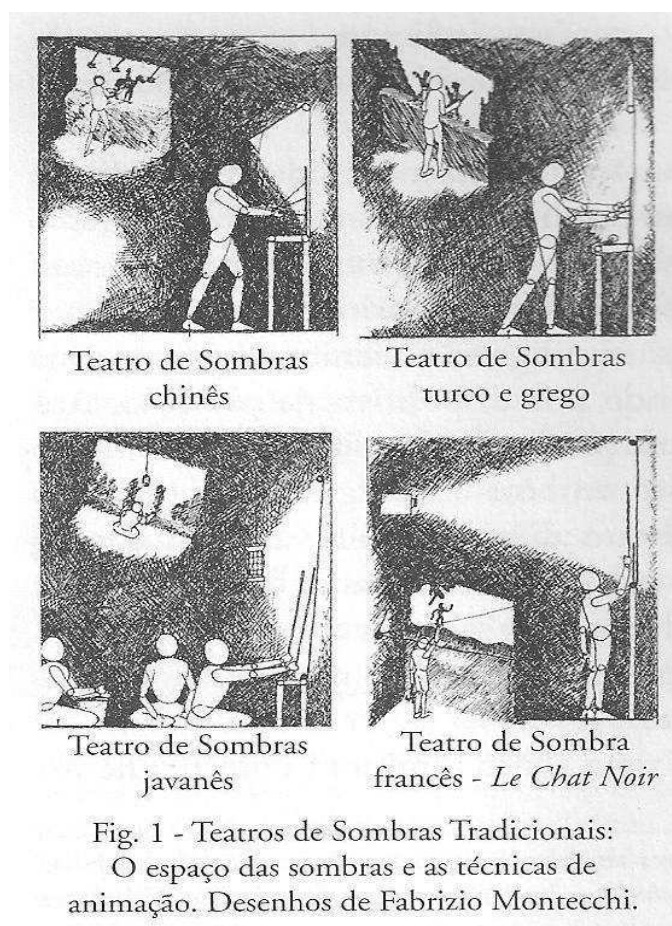


Figura 6: Manipulação do ator no Teatro de Sombras tradicional.

Fonte: Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Ano 8, nº 9. 2012.

No restante da Europa Ocidental²⁴ encontramos ainda outras duas vertentes do Teatro de Sombras relevantes: a lanterna mágica²⁵, utilizada principalmente nas práticas

²⁴ A prova escrita mais antiga sobre o Teatro de Sombras na Europa é datada no Sul da Itália em 1674.

²⁵ Descrição encontrada em um dicionário do século XVII: “Máquina que mostra, na escuridão, sobre uma parede branca, vários espectros e monstros horrorosos, de tal maneira que as pessoas que não lhe conheçam o segredo julgam que isto se faz por artes mágicas”. A lanterna mágica é considerada a antecessora dos aparelhos de projeção atuais. Constituída por uma lâmpada de azeita colocada em uma câmara escura com jogo de lentes, a lanterna mágica é capaz realizar projeções de desenhos pintados em

necromânticas²⁶, e as sombras chinesas²⁷, nomeação dada à grande maioria das atividades relacionadas à sombra.

Inicialmente o repertório de Teatro de Sombras europeu era constituído de cenas curtas que eram apresentadas em espetáculos de variedades de companhias de artistas ou charlatões²⁸ que circulavam por toda Europa. Além disso, o Teatro de Sombras se apresentou como uma nova possibilidade de distração nas reuniões de família tornando-se uma tradição familiar.

As silhuetas eram construídas a partir de materiais opacos, tais como papelão, madeira ou até mesmo metal e suas varetas e fios eram fixados de modo que ficassem escondidos, não revelando ao espectador a origem do movimento dos personagens. A manipulação das silhuetas era realizada pelo animador, habitualmente, com varetas verticais de modo semelhante à manipulação do boneco de luva tradicional.

Uma das primeiras manifestações tradicionais de Teatro de Sombras na Europa foi o Théâtre Seraphim desenvolvido por François Dominique Seraphin²⁹ em Versalhes na década de 1770. Inicialmente, Seraphin utilizava-se de silhuetas opacas simples e bonecos de fio para as projeções da sombra. Mas, com o passar do tempo desenvolveu uma variedade de mecanismos de relojoaria com o intuito de automatizar seu espetáculo o quanto fosse possível. Para uma melhor funcionabilidade de seus mecanismos Seraphin substituiu as varetas de suas silhuetas por bases deslizáveis o que possibilitava desenvolver cenas com um grande número de personagens.

No ocidente, o Teatro de Sombras possui uma intrínseca relação com os avanços tecnológicos e a busca pela automatização de seus espetáculos será uma constante. A tendência dos animadores europeus circundará na tentativa de provocar no espectador a ilusão de silhuetas e imagens autônomas. Isso influenciará de forma significativa em seu modo de atuação que passa a ser mais dedicado para construção de dispositivos mecânicos do que para a atuação em si.

placas de vidro. Ao se movimentar a placa de vidro que interceptava a luz da lâmpada criava-se a ilusão de movimento das imagens projetadas.

²⁶ Necromancia *sf. (necro+mancia)* 1 Pretensa arte de adivinhar pela invocação dos mortos. 2 Exercício ou prática dessa arte. 3 Esconjuro. 4 Encantamento, magia (MICHAELIS, 1998, p. 1444).

²⁷ Castillo afirma que “fora o nome, as sombras chinesas européias nada tinha a ver com o estilo de seus antecessores orientais” (CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, 2006, p. 226).

²⁸ Médicos e mercadores populares que vendiam remédios e elixires contra todos os males e para atrair o público “os [...] charlatões eram, ao mesmo tempo, malabaristas, prestidigitadores, ilusionistas: surpreendiam a povoação com o estanho jogo *biantiombranti/Teatro de Sombras* [...]” (CAMPORESI *apud* TESSARI, 2013, p. 49).

²⁹ Artista francês que auxiliou na popularização do Teatro de Sombras na Europa.

Mais tarde o Théâtre Seraphim mudou-se para Paris e se estabeleceu nas galerias do Palais Royal. No auge de sua popularidade, Seraphin chegou a possuir em repertório aproximadamente duzentos espetáculos sendo muitos deles reproduzidos para crianças para que elas pudessem realizar suas próprias versões das histórias em teatros pequenos brinquedos. Moraes comenta que “as ‘sombras chinesas’ de Seraphin tornaram-se tão populares que, sob o título de ‘Spectacles dês Enfants de France’, foram encenadas ininterruptamente nas galerias do Palais Royal entre 1758 e 1784” (MORAES, 2002, p. 97). Seguindo a tradição familiar, característica do Teatro de Sombras na época, Dominique Seraphin foi substituído por seu filho após sua morte.

Ainda em Paris Louis Rodolphe Salis, fundaria em 1881 o lendário Chat Noir³⁰, cabaré onde se reuniam os artistas mais importantes da época que se uniram e criaram espetáculos impressionantes com elaborados efeitos de iluminação e sonoplastia. Dentre eles estava o cartunista francês Henri Rivière.

Henri Rivière era o criador das marionetes e fundos cenográficos. As figuras de sombras eram desenhadas primeiro em papel e logo reproduzidas sobre finas placas de zinco, reforçadas com uma tabuleta de madeira. Depois as fixavam a quadros que deslizavam ao longo da tela. As silhuetas estavam dispostas em três planos: o primeiro se encontrava exatamente atrás da tela, o segundo a 2 centímetros de distância e o terceiro a 2 centímetros detrás do segundo plano. Eram iluminadas por uma lâmpada de carbono. As sombras possuíam intensidade diferente, dependendo de onde estavam localizadas, o que produziam uma impressão de profundidade³¹ (MATURANA, 2009, p. 48).

O anseio pela automatização dos elementos do teatro de sombra se intensifica no Chat Noir e seus mecanismos e dispositivos se tornam cada vez mais complexos. Alguns chegando a necessitar de até doze técnicos para sua operação. Ao analisar uma imagem (Fig. 7) que retrata os bastidores de uma apresentação do Chat Noir, Fabrizio Montecchi comenta:

³⁰Com este estabelecimento Salis é lembrado como o criador do cabaré moderno: um clube noturno onde os clientes além de consumirem bebidas alcoólicas desfrutavam de espetáculos de variedades que eram conduzidos por uma espécie de mestre de cerimônias.

³¹ “Henri Rivière era el creador de las marionetas y los fondos escenográficos. Las figuras de sombras eran dibujadas primero en papel y luego reproducidas sobre placas de zinc delgado, reforzadas con una tablilla de madera. Después se fijaban a cuadros que se deslizaban a lo largo de la pantalla. Las figuras estaban dispuestas entres planos: e lprimero se encontraba inmediatamente atrás de la pantalla, el segundo 2 centímetros más lejos y el tercero 2 centímetros detrás del segundo plano. Eran iluminadas por una lámpara de carburo. Los negros de las sombras tenían distinta intensidad, dependiendo de donde estaban ubicadas, lo que producía una impresión de profundidad” (MATURANA, 2009, p. 48).

O que impressiona imediatamente é a maquinaria teatral e as técnicas de animação adotadas. [...] mas agora eu gostaria de conduzir a atenção de vocês aos animadores. Olhem-nos atentamente. Um deles é retratado enquanto maneja um grupo de cordas; com elas controla painéis, rotundas desenhadas ou vidros coloridos. Nenhuma dificuldade; então, fuma um cachimbo. Próximo a tela, porém, um outro animador é apanhado no ato mais trabalhoso de mover uma silhueta. Ele também desfruta tranquilamente o seu cachimbo. Outros quatro, cujas funções como animadores não são muito claras, seguem o que acontece na tela com um ar entre o desatento e o entediado. [...] Pergunto-lhes: é possível considerar esses senhores refinados, impecavelmente vestidos, animadores de Teatro de Sombras? Ou parecem mais técnicos de cena, maneijadores, operadores? (MONTECCHI, 2007, p. 70).

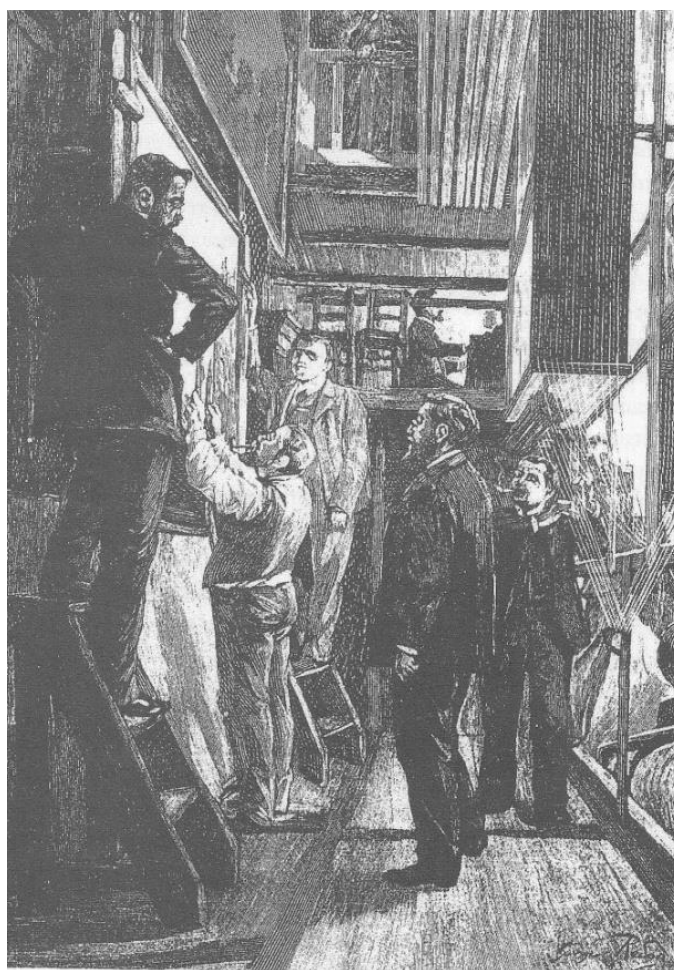


Figura 7: Derrière l'écran du Chat Noir (1983) de Georges Revon.

Fonte: Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Ano 3, nº 4. 2007.

A automação dos elementos permite aos animadores operar silhuetas por meio do movimento de alavancas e trilhos o que causa no público a sensação de que as silhuetas e imagens produzidas são, de fato, autônomas. Porém, para a criação desse efeito ilusório o ator passa a assumir um estado de não presença, afastando-o cada vez

mais do acontecimento teatral. A relação entre o ator-animador e o público é praticamente interrompida, pois o que importa é a produção de imagens auto-suficientes, “a exigência ilusionista domina a exigência dramática” (CASATI, 2001, p.31).

Outro ponto relevante a ser observado no Chat Noir é a separação e especialização das funções do animador anteriormente integradas. A confecção das silhuetas passa a ser feita não mais por quem as manipula, mas por artistas plásticos³².

Contudo, a máquina acaba por condenar o Teatro de Sombras que com a invenção do cinematógrafo, patenteada pelos irmãos Lumière, perde sua audiência. Em 1887 - após a morte de Rodolphe Salis - o Chat Noir fecha suas portas.

1.4 O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÂNEO

Durante os anos de funcionamento do Chat Noir, e mesmo após o encerramento de suas atividades, muitos cabarés inspirados por sua experiência são inaugurados por toda Paris. Contudo com o início da primeira guerra mundial, em 1914, e com o surgimento de novos meios artísticos – principalmente o cinema – esses cabarés desapareceram aos poucos. O Teatro de Sombras tornou-se uma arte itinerante e dissipou-se pela Europa sobrevivendo os anos seguintes como “um fio sutil, que constelou o século XX com tantas pequenas, inorgânicas, experiências³³” (MONTECCHI, 2012, p. 26-27).

Após um longo período de esquecimento esse fio foi retomado na década de Setenta e início da década de Oitenta por alguns artistas e companhias independentes e novos experimentos na linguagem do Teatro de Sombras surgiram pela Europa. Esse conjunto de experiências pode ser considerado a base do que chamamos hoje de Teatro de Sombras Contemporâneo. Entre os artistas e companhias que permearam esse movimento encontramos o físico suíço Rudolf Stoessel, os franceses Jean Pierre Lescot e Luc Amoros³⁴ e o grupo italiano Teatro Gioco Vita³⁵, dirigido pelo membro fundador Fabrizio Montecchi³⁶.

³² Além de Henri Rivière, também estavam envolvidos outros importantes artistas como Maurice Utrillo e Caran d’Ache.

³³ Entre as experiências mais relevantes lembramos: as pesquisas técnicas de luz feitas por Paul Vieillard - fundador do Théâtre Noir et Blanc -, a L’Ecole Polytechnique de Paris, o trabalho de animações com silhuetas da diretora cinematográfica alemã Lotte Reiniger e os Los 3 Joannys, família belga de origem circense que dedicou-se ao Teatro de Sombras.

³⁴ Criador, diretor artístico e co-fundador do Amoros e Augustin Compagnie (em 1976) continua a dirigir a Cia. Que em 2009 passou a se chamar Compagnie Luc Amoros.

No intuito de compreender o que seriam esses novos elementos que contribuíram para a renovação do Teatro de Sombras recorreremos a experiências realizadas por alguns dos artistas citados acima.

A primeira delas é o espetáculo *Taema* ou *la Fiancée du Timbalier* concebido por Jean-Pierre Lescot em 1981. Lescot comenta que foi um “trabalho lírico onde insistimos na importância da mobilidade das silhuetas, jogando com a cumplicidade da luz e transparência de tecidos para reforçar o caráter expressionista da imagem”. (LESCOT, 2005, p. 9).

O espetáculo *Taema* ou *la Fiancée du Timbalier*³⁷ narra a história de um timpanista, que após ser forçado a deixar sua noiva para lutar em uma guerra causada pelo conselheiro do reino, perde sua memória no campo de batalha. Além de passagens descritivas e narrativas o espetáculo também possui um atento trabalho para a musicalidade das palavras e está recheado de gromelôs³⁸ valorizando mais a “linguagem expressiva do que a linguagem explicativa” (Ibidem).

As silhuetas utilizadas no espetáculo não possuem detalhismo gráfico exacerbado e afastam-se da tentativa de reprodução realista de personagens, objetos e cenografia. Nesta obra, Lescot utiliza silhuetas com cabeça e mãos de papelão – locais que necessitam de rigidez para a fixação de varetas de manipulação - e corpos compostos de tecidos variados. Os movimentos guiados pelas varetas reverberam pelo restante da silhueta com maior fluidez devido à maleabilidade do tecido e permitem ao ator-sombrista alcançar novas qualidades de movimento como ondulações e vibrações. Além disso, o trabalho com o tecido oferece à sombra uma gama de possibilidades de cores, texturas e níveis de transparência.

Lescot utiliza mais de uma fonte luminosa e também lança mão de recursos como à aproximação e o afastamento da silhueta da tela de projeção fazendo a sombra transitar entre a sugestão de materialidade e imaterialidade.

³⁵ Fundado em 1971, o Teatro Gioco Vita inicialmente trabalhava com bonecos de vara, luva e marionetes. Porém, alguns anos mais tarde, após terem contato com experiências inovadoras de Jean-Pierre Lescot, passaram a dedicar suas pesquisas à linguagem do Teatro de Sombra.

³⁶ Encenador e cenógrafo é atualmente diretor artístico do Teatro Gioco Vita, com o qual iniciou a sua colaboração em 1977.

³⁷ Com intuito de compreender os apontamentos colocados por Lescot acionamos nesse estudo um vídeo produzido por um canal de televisão que apresenta algumas cenas desse espetáculo. Sugerimos ao leitor a visualização desse material. TÉLÉVISION FRANÇAISE 1. *Taema* ou *la fiancée du timbalier* (Collection: Pleins feux). Disponível em: <www.ina.fr/video/CPA8205028805>. Acesso em: 21 fev. 2017.

³⁸ Idioma inventado.

Outra experiência de grande relevância para o Teatro de Sombras Ocidental é o trabalho do grupo teatral Teatro Gioco Vita. Na busca de uma produção de imagens propícia a cultura visual do ocidente, a companhia italiana resgata elementos empregados pelo Chat Noir como: a representação de personagens por silhuetas de diferentes perspectivas; a utilização de panoramas; a aplicação de variados dispositivos de iluminação; e a exploração de diferentes possibilidades para a tela³⁹.

A respeito disso Fabrizio Montecchi comenta:

Apesar de dever muito a Jean-Pierre Lescot [...] foram, no entanto, as imagens sugestivas do Chat Noir que me fizeram perceber todo o grande potencial representativo do Teatro de Sombras. O trabalho do Chat Noir – embora conhecido, obviamente por manuais e textos históricos – me fascinava, pois representava um ‘modo’ de fazer e entender o Teatro de Sombras fundado na primazia absoluta da imagem (MONTECCHI, 2007, p. 66).

Em diálogo com os princípios e elementos técnicos levantados em seus estudos sobre o Chat Noir, o Teatro Gioco Vita acionou códigos visuais e estéticos do cinema para adequar sua produção de imagens aos modelos de ritmos percebidos pelo espectador. Termos como enquadramento, fusão, sequência, *slowmotion*, *crossfade* etc., próprios do linguajar do cinema, foram apropriados pelo grupo na tentativa de construir novos conceitos para o Teatro de Sombras.

Ligada à ideia de Teatro de Sombras como espetáculo de imagem, a companhia também desenvolveu uma forte pesquisa ligada a experimentação de possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias emergentes. Contudo, para colocar em prática suas proposições de cena o Teatro Gioco Vita passou a necessitar de complexos aparatos técnicos e cênicos. Engenhosas barracas semelhantes a do Chat Noir (Ibidem, p. 68).

Observou-se então que pensar o Teatro de Sombras como um mero fornecedor de imagem, tornava o espetáculo completamente mecânico. E assim, como habitualmente acontecia no Chat Noir, corria-se o risco de o ator-animador torna-se apenas um maquinista. Montecchi nos diz que as inovações contidas na linguagem do Chat Noir figuram “como seu limite histórico e a origem de um equívoco freqüente nos últimos anos: considerar o Teatro de Sombras um espetáculo de imagem. Eu também sou filho desse equívoco” (Ibidem, p. 67).

³⁹ Segundo Montecchi as “possibilidades ligadas ao espaço bidimensional também já tinham sido ricamente exploradas e a tela, já multiplicada (até sete vezes num espetáculo!) era concebida de diferentes formas (semicircular, por exemplo)” (Ibidem, p. 68).

As duas experiências citadas aqui, tanto a do Teatro Gioco Vita quanto a de Jean-Pierre Lescot, não apenas resgatam o adormecido Teatro de Sombras nos anos Setenta, mas manifestam elementos essenciais para a renovação da linguagem. Elementos que transcendem o campo estético e trazem a tona questões sobre o sentido que ainda poderia ter fazer Teatro de Sombras, a função e importância do ator-animador, e sobre a necessidade de uma adequação as novas técnicas e linguagens. Essas interrogações serão “premissas indispensáveis para aquela que foi uma verdadeira ‘revolução’⁴⁰ ocorrida no Teatro de Sombras nos anos Oitenta” (MONTECCHI, 2012, p. 27).

A urgência pela renovação do Teatro de Sombras fez com que artistas e grupos intensificassem suas pesquisas e experiências na modalidade artística. Porém, a renovação só foi possível graças a uma modificação tecnológica fundamental: a introdução de lâmpadas elétricas de filamento puntiforme⁴¹.

Até o início dos anos Oitenta, na prática, todo o 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 que se desejava representar. Assim, o ator manipulador tinha sempre que agir próximo a tela (Fig. 6). Com a introdução de uma fonte luminosa com filamento puntiforme, que permite obter sombras nítidas inclusive se a silhueta está afastada da tela, o Teatro de Sombras contemporâneo começou, por sua vez, a se utilizar de sombras projetadas. A cena, assim, transformou-se em um dispositivo de projeção (Fig. 8) que permitiu ao ator manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas (Ibidem, p. 27-28).

A lâmpada puntiforme tornou possível a expansão do espaço do Teatro de Sombras, assim como os sistemas de relação tradicional no qual estava confinado, e desencadeou um processo que modificaria a linguagem progressivamente. Romper com a necessidade de manter a silhueta em contato direto com a tela permitiu ao ator-sombrista afastá-la da superfície de projeção e projetá-la de qualquer lugar do espaço sem que a sombra perdesse sua nitidez.

⁴⁰Montecchi comenta que o termo ‘revolução’ pode parecer excessivo, mas, para ele a partir daquelas transformações surgiu algo que não existia antes (MONTECCHI, 2012).

⁴¹ “Lembramos que, já no início do século XX, assim como nos anos Cinquenta, havia-se iniciado a experimentar esse tipo de fonte luminosa. De fato, essas experiências não tinham levado a uma nova organização técnica geral”. (Ibidem, p. 28).

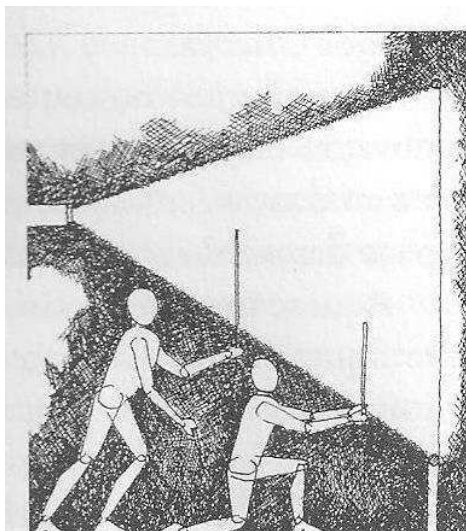


Fig. 2 - Teatro de Sombras Contemporâneo: o dispositivo de projeção e a técnica de animação. Desenhos de Fabrizio Montecchi

Figura 8: Manipulação do ator no Teatro de Sombras contemporâneo.

Fonte: Móin-Móin revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Ano 8, nº 9. 2012.

Além disso, a maneabilidade desse tipo de fonte luminosa possibilitou a utilização de fontes luminosas móveis manipuladas pelo próprio ator. Em relação a algumas possibilidades existentes ao se trabalhar com lâmpadas puntiformes Fabiana Lazzari de Oliveira comenta:

Pode-se trabalhar com objetos que tenham rotação em seu próprio eixo interno, podendo dar a silhueta uma qualidade tridimensional, não utilizando somente silhuetas chapadas⁴² [...] e o ator-animador enquanto segura com uma das mãos a silhueta distante da tela, com a outra pode, sem nenhum problema, controlar a luz e segui-la (OLIVEIRA, 2011, p. 27).

O processo de ruptura tem continuidade com a mudança sobre o conceito de superfície de projeção. A sombra deixa de ocupar um espaço contido em outro e povoa o espaço em toda a sua tridimensionalidade. A tela, antes vista como apenas uma superfície habitável para a sombra, ganha movimento e se rompe.

A companhia Teatro Gioco Vita foi pioneira nesse campo de exploração. Ana Maria Amaral (1997, p. 112) comenta que as telas de projeção de seus espetáculos tornaram-se móveis e adquiriram dimensões surpreendentes. Sua relação com o corpo do ator-animador e os bonecos/objetos, assim como suas respectivas sombras, ganhou

⁴² A autora refere-se a silhuetas planas, tradicionais no Teatro de Sombras.

uma atenção especial. As projeções deixaram de ser realizadas exclusivamente atrás da tela tornando os movimentos do ator-sombrista nas apenas visíveis, mas também motivados dramaticamente. A presença do ator-animador passou a ser evidenciada recolocando-o no centro do ato de criação.



Figura 9: Teatro Gioco Vita, *Il Corpo Sottile*, 1988. Foto: Stefano Rossi.

Fonte: <<http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/wp-content/uploads/2014/09/copertina-corpo-sottile-gioco-vita-copia.jpg>>.

Diante essas mudanças o ator-sombrista muda consideravelmente seu modo de atuação e passa a ter que lidar com múltiplos mecanismos de projeção (fontes luminosas, telas, silhuetas e objetos) e variadas técnicas de animação, concomitantemente.

Sobre *Il Corpo Sottile*⁴³, espetáculo do Teatro Gioco Vita estreado em 1988, Cristina Graziote escreve:

Através de cordas os atores animam os panos: eles também se tornam ‘figuras’. Os vários elementos vivem de uma continuidade orgânica: por exemplo, quando o pano/tela envolve os atores faz esculturas de luz e sombra (em diversos momentos remetem associações com a dança de Loïe Fuller). Depois que os panos são içados, amarrados como cordas, voltamos a escuridão⁴⁴ (GRAZIOLE, 2016 p. 1).

Il Corpo Sottile também foi um dos primeiros experimentos do grupo utilizando sombras corporais. Montecchi nos conta que depois dos primeiros experimentos com a

⁴³Dirigido por Fabrizio Montecchi, *Il Corpo Sottile* é considerado pela companhia como um marco de mudança. Esse espetáculo abandona a silhueta plana tradicional e utiliza exclusivamente sombras corporais.

⁴⁴“Tramite le corde i performer animano i teli: anch’essi divengono ‘figure’. I vari elementi vivono in una continuità organica: per esempio quando il telo/schermo avvolge i performer, ne fa sculture di luce e d’ombra (in diversimomenti scatta l’associazione con la danze di Loïe Fuller). Dopo che i teli sono stati issati, Le corde come sartie, si ritorna al buio” (GRAZIOLE, 2015, p. 1)

sombra corpórea “nada foi mais como antes para nós: a sombra era matéria viva e na cena, fugias às nossas formas de domínio tradicionais” (MONTECCHI, 2007, p. 75).

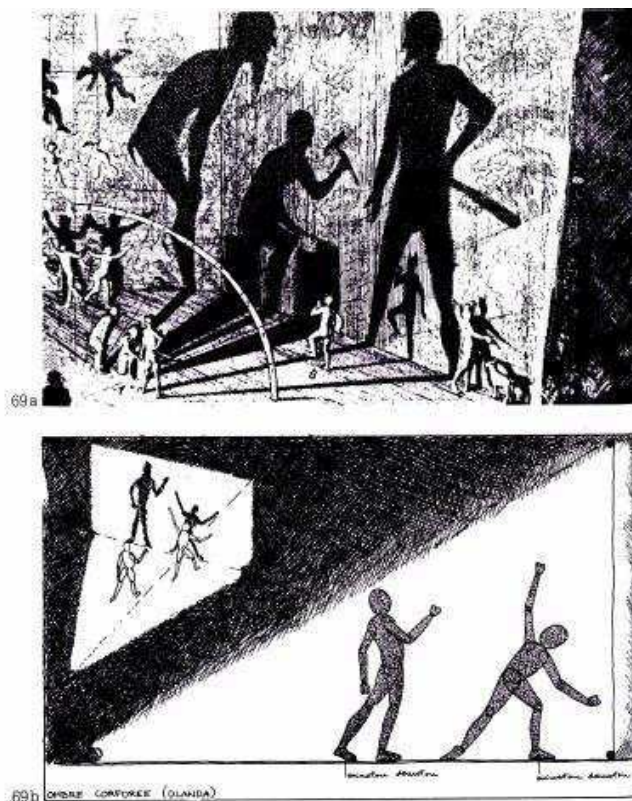


Figura 10: Sombras corporais.

Fonte: PIAZZA e MONTECCHI. O Teatro de Sombras. 1987.

O ator-sombrista passa a contracenar em duas instancias diferentes: a sua e a da sombra. Instancias que podem produzir sentidos paralelos, opostos ou convergentes. O ator-animador é colocado no centro de uma dramaturgia cênica complexa jogando com o espaço-tempo de sua ação cênica - criadora da sombra - e o espaço-tempo da sombra.

Para falar sobre as novas possibilidades expressivas alcançadas pela presença corpórea do ator, Montecchi recorre a duas montagens realizadas pelo Teatro Gioco Vita.

Em Lúccelo di Fuoco⁴⁵ o animador se propõe essencialmente como entidade física. No próprio corpo ele traz caracteres do personagem e com o próprio corpo anima as silhuetas do personagem. Não é o personagem, mas através do gesto dialoga constantemente com ele. A animação vive em relação com o corpo, com sua respiração e é sempre síntese, unidade indissolúvel de corporeidade e figura. [...] Em Al limitare del deserto⁴⁶, o animador é testemunha de uma história que narra na cena usando uma rica variedade de técnicas: sombras de

⁴⁵ Fábula para música e sombras de L'Oiseau de feu, de Igor Stravinsky. Direção de Fabrizio Montecchi. Estréia: Piacenza, novembro de 1994.

⁴⁶ Parábola de Czevad Karahasan. Direção de Fabrizio Montecchi. Estréia: Piacenza, dezembro de 1996.

silhuetas, sombras de corpo, sons, gestos e palavras. O animador articula a própria narração, misturando, alternando, montando as técnicas que tem à disposição, sem nunca alcançar e assumir a identidade definida de um personagem: não interpreta, representa (Ibidem, p. 76-77).

No Teatro de Sombras contemporâneo as sombras podem ser produzidas por meio de silhuetas tradicionais (de empunhadura vertical ou horizontal, articuladas ou não articuladas, negras ou coloridas), objetos tridimensionais ou pelo próprio corpo dos atores. As superfícies de projeções e fontes luminosas também são incluídas no jogo de manipulação. Tornam-se múltiplas e possuem formas variadas e, assim como as silhuetas, podem ser confeccionadas por uma infindável variedade de materiais.

No centro do Teatro de Sombras está o ator-sombrista dialogando com todos esses elementos. A relação do ator-animador com cada elemento e material exige uma técnica de atuação diferente. Logo, o ator-sombrista precisa lidar com variadas técnicas simultaneamente, técnicas que não se limitam apenas ao campo do Teatro de Animação. Sua função não é apenas exibir seu trabalho criativo, manipulando sombras, luzes e telas. Ele se propõe como entidade física.

O ator-animador é antes de tudo, um profissional de teatro, um interprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral. [...] Ou seja, o ator-animador não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator (BELTRAME, 2008, p. 38).

1.5 O TEATRO DE SOMBRAS NO BRASIL

No Brasil, o Teatro de Sombras é uma modalidade artística muito recente e assim como outras linguagens do Teatro de Animação “esteve fortemente relacionado à pedagogia, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970” (SOUZA, 2011, p. 23). Porém, a partir da década de oitenta é possível identificar uma significativa ampliação desse panorama e um grande desenvolvimento da linguagem no país. Entre os principais fatores que colaboraram para o avanço do Teatro de Sombras no Brasil estão o aprimoramento tecnológico e à influência de artistas e companhias europeias e argentinas⁴⁷. Valmor Beltrame na mesa de conversa ‘Sombra’ À Luz da Cena, que aconteceu no 7º Encontro de Iluminação Cênica, comenta que quando começou a

⁴⁷ Muitas companhias e artistas brasileiros tiveram seu primeiro contato com o Teatro de Sombras, ou se aprofundaram na linguagem, através de artistas, grupos ou instituições argentinas, como veremos adiante.

trabalhar com Teatro de Sombra, no início dos anos 80, ainda se usava predominantemente fontes luminosas fixas.

Quando nós utilizávamos o refletor em movimento não era na perspectiva como se utiliza hoje. A gente aproveitava para deformar alguma imagem, mas era quando o refletor fixo não dava conta de explorar esse recurso ou de explorar aquilo que nós queríamos para a cena (BELTRAME, 2017)⁴⁸.

Como já dito, o Teatro de Sombras europeu atingia um momento de grande efervescência naquele período o que levou alguns artistas brasileiros a buscarem na Europa⁴⁹ por cursos e oficinas com intuito de se especializarem na linguagem. Dentre esses artistas estavam Valmor Beltrame que em 1982, participou⁵⁰ do curso de Especialização em Teatro de Sombras ministrado por Jean-Pierre Lescot no Institut International de La Marionette – INM (Charleville-Mézières – França), Marcello dos Santos, Gladys Mesquita⁵¹, Susanita Freire⁵² e Cláudio Ferreira⁵³ que alguns anos mais tarde (1986) também concluíram o mesmo curso no Instituto Del Teatro de Sevilla (Sevilla – Espanha). Segundo Marcello dos Santos o curso ministrado por Lescot teve como foco principal o Teatro de Karagöz: ‘Nós brincamos muito com Teatro de Karagöz, como era feito no século XIII na Turquia’⁵⁴. Além de técnicas de manipulação e noções de jogos dramáticos próprios da linguagem também foram abordadas no curso técnicas de construção de silhuetas e de construção de fontes luminosas. Outro elemento trabalhado na oficina foi a projeção de sombras de objetos, ‘uma iniciação a tri dimensão, projetando vidros, gaiolas com um efeito surpreendente que eu ainda não tinha muita noção’⁵⁵. Em um relatório escrito para o boletim publico do mês de junho pela ABTB Gladys Mesquista escreve:

⁴⁸ Fala realizada na mesa de conversa ‘Sombra’ À Luz da Cena que ocorreu no 7º Encontro de Iluminação Cênica [UDESC] que aconteceu em Florianópolis em 06 de Setembro de 2017.

⁴⁹ A procura por espaços formativos no exterior também se deve ao fato de que no Brasil poucos são os cursos de capacitação na área. Sobre a formação do ator-animador Ana Maria Amaral comenta que “no Brasil como em outros países com vivências semelhantes, o aprendizado se dá através de cursos que eventualmente surgem, quase sempre por iniciativas particulares, já que institutos e centros especializados são, entre nós, quase inexistentes” (AMARAL, 1997, p. 72).

⁵⁰ Participou por meio de uma bolsa de estudos ofertada pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB.

⁵¹ Gladys Mesquita Ribeiro (1931, Petrópolis). Professora, diretora e apresentadora brasileira.

⁵² Nascida em Montevideu (Uruguai), Susanita Freire é uma das artistas de fundadoras da Associação Rio de Teatro de Bonecos em 1984.

⁵³ Cláudio Ferreira (1931 – 2002, Maracanã) foi ator, bonequeiro, diretor, professor e membro fundador da ABTB.

⁵⁴ Citação extraída em uma entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice B)

⁵⁵ Ibidem.

...Já 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 pantalha e usando 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 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).

Muitos dos artistas que realizaram esse curso ao retornarem ao Brasil tornaram-se multiplicadores da linguagem no país. Fabiana Lazzari de Oliveira (2018) em um estudo sobre o Teatro de Sombras no Brasil na década de oitenta e noventa comenta que Valmor Beltrame ao se tornar professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), incentivou o curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas⁵⁶ a inserir a disciplina Teatro de Sombras em sua grade curricular. Na volta ao país Marcello dos Santos, Gladys Mesquita, Susanita Freire e Cláudio Ferreira também ministraram diversos cursos e oficinas de Teatro de Sombras além de produzirem espetáculos na linguagem.

Alguns artistas e companhias europeias também vieram ao Brasil, trazendo tanto espetáculos quanto atividades formativas, como por exemplo, o grupo Teatro Gioco Vita, que em 1995, coordenou o Laboratório Caçadores de Sombras/Sentimento do Mundo⁵⁷ promovido pelo Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos (FUNARTE). Desse laboratório participaram 12 profissionais da área do Teatro de Animação, tanto do Brasil quanto de outros países latino-americanos, entre os profissionais estavam: Ana Maria Amaral, Jerson Fontana⁵⁸, Sassá Moretti⁵⁹, Paulo Balardim, Valmor Beltrame, entre outros.

⁵⁶ Atualmente Curso de Licenciatura em Teatro.

⁵⁷ Na direção da oficina estavam Fabrizio Montecchi, Franco Quartieri e Antonella Enrieto.

⁵⁸ Jerson Vicente Fontana é fundador do Grupo de Teatro A Turma do Dionísio. Foi professor do Instituto Cenecista de Ensino Superior de Santo Ângelo. Em entrevista cedida a Fabiana Lazzari, Alexandre Fávero comenta sobre uma de suas primeiras experiências sobre o Teatro de Sombras: “eu já estava indo ao encontro de outros artistas como, por exemplo, Jerson Fontana, que é um artista de Santo Ângelo, um diretor 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, ele trouxe para Porto Alegre uma vivência com o Teatro de Sombras que eu tive a oportunidade de fazer. Deparei-me justamente com um contato mais filosófico da sombra que eu até então não tinha” (OLIVEIRA, 2011, p. 163).

FOLHA DO BONEQUEIRO

Folha de divulgação da ARTE

Maio/Junho de 1995

N. 19

Figuras de sombras em Arcozelo.

O Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos, coordenado pela FUNARTE, promoverá em agosto próximo, a Oficina de Verão-95 (Aldeia de Arcozelo). O Laboratório Sentimento do Mundo, será coordenado pelo Grupo de Teatro Gioco Vita (Itália). Informações e inscrições na Coordenadoria de Teatro de Bonecos, Rua São José 50, andar 10, CEP 20010-020, Rio de Janeiro, RJ. Tel (021) 232.8090. Fax (021) 220.0032.

Figura 11: Divulgação do Laboratório Sentimento do Mundo.

Fonte: <<https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2012/11/23-folha-do-bonequeiro-maio-de-1995-nc2b0-19.pdf>>.

O Laboratório Sentimento do Mundo ministrado pelo Teatro Gioco Vita foi de extrema relevância, pois trouxe ao país uma nova concepção sobre o modo de se pensar o Teatro de Sombras. Uma concepção em que o Teatro de Sombras é entendido como uma linguagem de fato, e não apenas como uma técnica ou um recurso didático. Em seu livro *Teatro de Animação: da teoria à prática*, Ana Maria Amaral dedica um subcapítulo para expor suas impressões e reflexões sobre a oficina/laboratório Ana Maria Amaral, e em um trecho comenta:

Quase sempre, o que se busca num curso, ou numa oficina de teatro de sombras, é o aprendizado de uma técnica. Mas na proposta de trabalho do Gioco Vita não existe nunca a intenção de se reproduzir técnicas tradicionais. Os seus dirigentes partem do princípio de que teatro de sombras não é uma técnica, mas é uma forma de teatro, um gênero. O importante portanto é investigar os conteúdos dessa linguagem (AMARAL, 1997, p. 115).

Nessa oficina, o Teatro Gioco Vita não buscou trabalhar uma técnica específica, muito pelo contrário, seu foco se deteve nos elementos presentes no Teatro de Sombras assim como suas possibilidades expressivas. Jerson Vicente, que também participou da oficina, nos traz uma interessante reflexão sobre esse novo conceito de Teatro de Sombras e suas novas alternativas.

Fabrizio Montechi, um dos ministrantes da Oficina referia-se ao seu grupo de teatro de sombra Gioco Vita, explicando que “assimilamos uma técnica e a transformamos em uma linguagem” [Transcrição de

⁵⁹ Maria de Fátima de Souza Moretti atualmente é professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e idealizadora e coordenadora geral do FITA - Festival Internacional de Teatro de Animação (UFSC).

anotações feitas pelo autor]. Pois bem, que técnica foi assimilada pelo grupo italiano e que linguagem eles criaram? A técnica assimilada é exatamente aquela vinda da Ásia e que fixou uma expressão tanto na América quanto na Europa: Teatro de Sombra Chinesa. [...] Os itens utilizados para essa forma teatral basicamente não foram alterados pelos italianos: ou seja, sempre há o uso de um ponto de luz, uma silhueta, a tela na qual o público assiste a ação da peça. O que eles fizeram – e fazem, num laboratório permanente – é alterar, ampliar o uso desses elementos. Para o *Gioco Vita* – e isso foi objeto constante de estudo no Laboratório – a luz, além de ser utilizada fixa, pode ser movimentada. Pode-se utilizar dois, três ou mais pontos de luz concomitantemente e pode estar tanto atrás como na frente da tela. A tela pode deixar de ser apenas fixa. Pode ser presa em um ponto e movimentada, sacudida durante a o andamento de uma cena, como pode ser móvel, ou seja, conduzida pelo espaço enquanto a narrativa se desenrola. Além de seu formato plano e em tecido, a “tela” pode ser a parede ou o teto do prédio, o corpo dos artistas, o formato pode ser bolha, curvo, franzido e tudo o mais que a imaginação e a narrativa da peça possibilitarem. O manipulador além de estar oculto do público pode estar à vista dos espectadores, até mesmo no meio deles. Pode estar, além de projetando sombras, intercalando a história com outras formas teatrais (como ator, com boneco, máscara, objetos) e com outras artes (música, canto, dança, circo) (FONTANA, 2014)⁶⁰.

A partir do laboratório ministrado pelo Teatro *Gioco Vita* é possível identificar no Brasil o surgimento de experiências cênicas que romperam com as convenções do chamado Teatro de Sombras tradicional. Experiências essas que continuaram, e continuam, se inovando e se modificando também devido aos avanços da indústria tecnológica, como comenta Valmor Beltrame:

Na segunda metade de 1990, aqui no Brasil, um rapaz chamado Alexandre Fávero faz uma outra mudança muito significativa. O que é que Alexandre faz, ele pega esse foco em movimento e acopla o dimmer ali no foco, permitindo ao ator fazer o controle da intensidade de luz, de apagar e acender o foco ali na mão do próprio ator. [...] Isso transforma significativamente o trabalho na cena. Alguns vão acusar Alexandre [de ser] assassino do iluminador no Teatro de Sombras. Sim, porque ele rompe completamente. Você já não precisa mais da mesa de luz com uma pessoa operando. Tem a mesa de luz, pode até ter a mesa de luz, mas já não precisa mais desse operador de luz. Eu, como muita gente, partilho de uma outra ideia, Alexandre não é assassino do iluminador, muito pelo contrário. Ele traz o iluminador para cena e transforma esse iluminador em ator (BELTRAME, 2017)⁶¹.

⁶⁰ Texto publicado em: <<http://sombraseteatro.blogspot.com.br/p/pesquisa-cenica.html>>. Acesso em: 01 de maio de 2018.

⁶¹ Fala realizada na mesa de conversa ‘Sombra’ À Luz da Cena que ocorreu no 7º Encontro de Iluminação Cênica [UDESC] que aconteceu em Florianópolis em 06 de Setembro de 2017.

Atualmente no Brasil muitos artistas e grupos teatrais utilizam o Teatro de Sombras como um recurso cênico em determinadas obras. Contudo é possível observar um crescimento significativo no número de companhias que tem se dedicado e especializado na linguagem, entre elas: 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; Cia. Muita Luz Pouco Pano (2007) de São Paulo; Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas (2008), de Brasília; Companhia da Sombra (2013), de São Paulo; Grupo Eclipse (2013) de Porto Alegre; Coletivo Sombreiro Andante (2013) do Rio de Janeiro; e EntreAberta Cia Teatral (2015), de Santa Catarina.

Além das companhias e grupos teatrais, também é possível identificar o surgimento de festivais e seminários específicos de Teatro de Sombras. Atualmente, o mais importante deles é o FIS - Festival Internacional de Teatro de Sombras⁶², coordenado pela Cia. Quase Cinema e que desde 2014 acontece anualmente na cidade de Taubaté (SP). O festival reúne grupos nacionais e estrangeiros para dialogar sobre as práticas do Teatro de Sombras contemporâneo e promove, além de apresentações, oficinas formativas e seminários de pesquisa.

⁶² <http://www.ciaquasecinema.com/festival>.

2. ESTUDOS DE CASO: CIA. KARAGÖZWK E CIA. LUMIATO

Após o término de minha graduação prossegui com as práticas e pesquisas em Teatro de Sombras, e em maio de 2015 tive a oportunidade de acompanhar o II FIS - Festival Internacional de Teatro de Sombras, organizado anualmente pela Cia. Quase Cinema na cidade de Taubaté/SP. Nessa ocasião, além de participar de oficinas e assistir a espetáculos, pude me aproximar de alguns grupos e companhias e enxerguei nelas um fértil espaço para pesquisa sobre formação do ator no Teatro de Sombras.

Inicialmente foram selecionados como objetos de pesquisa dois grupos: a Cia. Lumiato e a Cia. Fios de Sombra⁶³. A seleção teve como critério: 1 - a qualidade do trabalho apresentado por seus atores; 2 - os distintos modos de trabalho entre as duas companhias; 3 - o diálogo próximo dos dois grupos com a realidade teatral uberlandense, já que ambas as companhias possuem sede em cidades fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Contudo, devido à dificuldade de contato, a Cia. Fios de Sombras foi retirada desse projeto, entrando em seu lugar a Cia. Karagözwk, companhia com que tive contato na terceira edição do FIS, realizado em 2016, e que atendia aos critérios expostos acima.

Com a Cia. Karagözwk e a Cia. Lumiato foi realizado um estudo de caso com intuito de identificar características e procedimentos de trabalho utilizados pelos atores de ambos os coletivos. Para isso foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, análises de documentos (fotos, vídeos, anotações etc) e acompanhamento de sessões de trabalho.

A etapa de observação dos trabalhos da Cia. Karagözwk foi realizado de 11 a 15 de setembro de 2018. Nesse período foi possível acompanhar duas apresentações do espetáculo Alberto, o menino que queria voar⁶⁴ e a oficina Descobrimos o Teatro de Sombras que aconteceram dentro da programação da LITOU – 1ª Semana Literária de Ourinhos (SP). Também acompanhei, durante alguns dias, a rotina de trabalho –

⁶³ A Cia. Fios de Sombra (Campinas-SP) surgiu em 2011 e possui pesquisas em diversas técnicas do Teatro de Animação, tendo como carro chefe o Teatro de Sombras e Transparências.

⁶⁴ Espetáculo estreado em 2012, com direção e atuação de Marcello dos Santos. É possível assistir ao espetáculo na íntegra pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=nCUCLWJzL5I>. Acesso em: 03 de dez de 2017.

ensaios, produções, questões logísticas etc. - desenvolvida pela companhia em Curitiba, sua cidade sede.

O acompanhamento do trabalho com a Cia. Lumiato foi dividido em dois momentos. O primeiro deles aconteceu nos dias 10 e 11 de setembro de 2015 quando participei da Oficina de Teatro de Sombras, ministrada pela Cia. em Uberlândia/MG. A segunda parte foi realizada nos dias 08, 09 e 10 de novembro de 2017, período em que observei os trabalhos desenvolvidos no processo de criação do espetáculo Dois Mundos, com estreia prevista para meados de 2018.

2.1 CIA. KARAGÖZWK: multifaces do ator no Teatro de Sombras

A Cia. Karagözwk foi fundada por Marcello dos Santos na cidade de Lages (SC) no ano de 1985 e é hoje uma das companhias de teatro de sombra em atividade mais antigas do Brasil. Atualmente sediada em Curitiba (PR) a Cia. conta com mais de 20 espetáculos em sua história.

Marcello dos Santos iniciou sua carreira artística como músico do Grupo Galha Azul⁶⁵ (SC) em 1982 e lá teve seu primeiro contato com o teatro de animação. ‘Foi uma trajetória de cinco anos com o Galha Azul que, para mim, representou um curso completo, uma faculdade de teatro de bonecos’⁶⁶. Com o grupo montou diversos espetáculos e participou de diversos festivais nacionais e internacionais, e em um festival em Mendoza (Argentina) assistiu pela primeira vez a um espetáculo de teatro de sombras: ‘tinha visto na Argentina teatro de sombras, com um casal fazendo em uma pequena tela’⁶⁷.

Após o encerramento das atividades do Grupo Galha Azul, Marcello deu continuidade a suas pesquisas e em 1985, ainda em Lages, montou o espetáculo Janeiro, sua primeira obra de Teatro de Sombras. ‘Foi minha a produção, eu fiz tudo por minha conta [...]. Naquela época não havia as leis de incentivo à cultura’⁶⁸. A construção desse espetáculo inspirou Marcello a fundar, no mesmo ano, o Grupo Karagöz. ‘Eu era um músico aí eu descobri essa palavra. Primeiro ela me atraiu pela sonoridade [...] daí fui

⁶⁵ Grupo de teatro de animação que surgiu na década de 70 na cidade de Lages (SC). Dentre os artistas que fizeram parte do grupo podemos citar: Olga Romero, Héctor Grillo, Valmor Beltrame (Nini), Jean Pierre Barreto Leite, Lota Lotar Cruz, Ivan Cascaes e Ricardo Almeida.

⁶⁶ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice B).

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

me informando, obviamente, sobre o nome Karagöz: se trata de um teatro popular da Turquia que surgiu no século XIII' (FIGUEIREDO, 2008, p. 83).

A busca pelo aprimoramento artístico levou Marcello a ingressar na FNC⁶⁹ – Faculdade Estadual de Artes, onde cursou Artes Plásticas (na época ainda na existia o curso de Teatro). Pouco depois se especializou na linguagem do Teatro de Sombras em um curso de curta duração no Instituto del Teatro de Sevilla, na Espanha, ministrado por Jean-Pierre Lescot.

Quando eu vim morar em Curitiba chegou o resultado da bolsa que eu tinha inscrito na Espanha, no Instituto del Teatro de Sevilla para fazer um curso de teatro de sombras com Jean-Pierre Lescot, pois o Nini havia feito a maior propaganda. Mas, para isso tinha que ter uma carta da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos [ATBT], na época assinaram para mim... Foi a Magda Modesto, assinou a carta para eu poder ir para a Espanha. Obrigado a Magda, grande mestra também. Todos me incentivaram, o meu mestre da formação do Gralha Azul Adeodato [Rohden], Nini, a Olga, todos ficaram sabendo disso e eu fui. Voltei com muitos sonhos, novas ideias e me estabeleci definitivamente em Curitiba, em 1987⁷⁰. (SANTOS).

Após voltar a Curitiba, com o intuito de firmar uma identidade e diferenciar o nome do grupo da manifestação turca, Marcello modificou o nome do grupo para Companhia Karagöz B. Contudo, em entrevista concedida a Fernanda de Sousa Figueiredo, comenta que o nome Karagöz B não possuía um bom cálculo cabalístico e que devido a isso modificou novamente o nome da companhia para Companhia Karagöz K (FIGUEIREDO, 2008). Pouco tempo depois acrescentou a letra 'w' ao nome da companhia chegando finalmente ao nome Karagözwk. 'Karagöz você põe no Google e tem milhões de coisas com esse nome, então a gente colocou Karagözwk tentando também mudar a alma da palavra [...] Isso nos deu mais força, equilibrou muitas energias'⁷¹.

Pelo grupo passaram diversos artistas importantes da região entre eles Jorge Vigário, Ângelo Esmanhotto, Ailton Galvão e Sonia Viegas. Atualmente, Marcello conta com outros cinco colaboradores: o iluminador Castro Dutra, o produtor Luis Roberto Meira, o bailarino, ator e preparador corporal Ronald Pinheiro, a atriz e manipuladora Daniela Madrid e a bailarina Queila Bortoli. Sobre a relação dos colaboradores com o grupo Marcello comenta:

⁶⁹ Atualmente FAP – Faculdade de Artes do Paraná.

⁷⁰ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice B).

⁷¹ Ibidem.

Essas outras pessoas, meu sonho mesmo é concretizar, é poder oferecer uma estabilidade profissional com um salário para esses artistas que eu citei o Ronald, a Queila e a Daniele, para que eles ficassem, efetivamente, só pesquisando comigo [...] Esse elenco, esses colaboradores, esses artistas, são muito importantes quando o processo começa. De trabalho de mesa, desde a leitura do texto a criação da trilha sonora. E aí vamos para o palco começar a fazer essa animação toda funcionar, ir atrás, descobrir encontros, saídas e [eles] são fundamentais. Mas, não efetivos o tempo todo. Isso ainda eu pretendo consolidar, é um sonho [...]. (SANTOS)⁷².

Daniele Madrid, atriz e manipuladora formada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela FAP, iniciou sua participação na Cia. Karagözwk em 2012 e é atualmente umas das colaboradas mais atuantes dentro da Cia. Em entrevista Daniele nos conta sobre seu primeiro contato com a Cia. Karagözwk:

quando eu estreei meu espetáculo A Carruagem eu comecei a apresentar e em uma das apresentações eu conheci o Marcello Andrade dos Santos que é o diretor da Cia Karagözwk. Vendo meu trabalho, ele entrou em contato e me chamou para fazer parte de um trabalho com ele e desde então estamos [juntos]. Eu levando a minha companhia que é a Caixarola onde agora convido algumas pessoas para trabalharem juntas, mas que inicialmente era só eu e paralelamente eu também trabalho com o Marcello na Cia Karagözwk com teatro de sombras. (MADRID)⁷³.

Em seu espetáculo A Carruagem, Daniele Madrid realiza uma pequena cena com sombras, contudo seu primeiro trabalho com Teatro de Sombras foi feito efetivamente dentro da Cia. Karagözwk: “o meu primeiro espetáculo de Teatro de Sombras na companhia foi O Flautista de Hamelin, foi a primeira vez que eu me deparei mesmo com silhuetas e com, efetivamente, um trabalho inteiro feito em sombras⁷⁴”. Ao ser questionada sobre as principais dificuldades encontradas por ela ao iniciar seu trabalho com a linguagem Daniele Madrid comenta:

A dificuldade acho que foi tentar transferir para aquele... Aquela forma bidimensional uma verdade, entende? Então daí você vai se bater com o movimento, com a linha de até onde não aparece até onde aparece. Aquela coisa que o Marcello usa muito, não sei se as outras companhias usam o mesmo termo, mas ele fala: ‘Ah, tá lambendo a imagem’! Quando a gente entrega uma mão, o final de um boneco... Então, essas dificuldades técnicas mesmo, bem técnicas. (MADRID)⁷⁵

⁷² Ibidem

⁷³ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice C).

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

Além dos espetáculos realizados com os colaboradores Marcello também possui espetáculos solo que o permitem ter uma maior liberdade para circulação o que viabiliza a manutenção financeira da companhia. ‘Paralelamente, eu sigo uma carreira solo, uma coisa que a própria necessidade da expressividade econômica da nossa companhia exige [...] Hoje meu grito de liberdade é ter um espetáculo solo, eu ponho no meu carro e posso sair viajando por aí [...]’⁷⁶.



Figura 12: Experimentação com silhuetas, objetos tridimensionais e sombras corporais.

Fonte: Acervo do grupo.

Marcello dos Santos também ministra oficinas de formação em Teatro de Sombras para leigos e profissionais. Nos programas de oficinas, geralmente, são abordadas noções básicas para: a confecção e manipulação de silhuetas e fontes luminosas; as relações entre fonte luminosa, corpo/objeto e tela; as dinâmicas de som e movimento; o ilusionismo e os efeitos especiais; a construção e a execução de roteiros e *storyboards*; a criação de trilhas sonoras e ao processo de criação de espetáculos e exercícios cênicos.

Eu começo com a formação de roda lá, digamos, na linha Augusto Boal, que também é um mestre que interferiu na minha vida, bastante. A preparação do ator primeiro. Vamos soltar esse corpo, então a gente busca uma coisa a partir daquele trabalho inicial você pode fazer música, ou expressão corporal ou mover um boneco ou operar um aparelho de som e luz. Depois disso eu vou identificando as pessoas e deixando que elas livremente encontrem... Às vezes o mais tímido prefere trabalhar no som, mas depois você vai ver que ele tem um

⁷⁶ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice B).

super capacidade para direção, ele tinha uma visão distante da cena. Aí que eu vou entrando no universo da sombra, tem a investigação inicial luz e tela, a gente pode fazer sombra com recortes, com o corpo ou com os objetos... Ou misturando tudo isso. Aí temos a iniciação ao roteiro, o que é o roteiro de cena. Trabalhamos *storyboard* a ver... Tudo que é áudio, tudo o que é visual em duas grandes colunas. Eu sinto um pouco, eu faço uma reunião, o que a gente vai desenvolver uma história que já existe? Uma história da carochinha? Ou um novo texto que nós vamos desenvolver aqui? Se estabelece o roteiro, aí sim se faz uma decupação desse roteiro, para ver quantos bonecos precisa, que trilha precisa, quantos pessoas vão estar em cada... Qual será sua função e a coisa vai rolando. Eu deixo muito assim para que o material humano que está ali que vai dar a linha da oficina eu nunca chego com uma coisa engessada e pronta [...] A oficina ela não pode ser uma coisa dura e pronta, mas ela tem que ter a sua rota [...] Quando eu fiz esse trabalho com atores profissionais, a gente já tinha uma definição do que eles queriam, já vieram com um texto pronto e onde que a coisa tinha que acontecer. Então a gente trabalhou já bem mais técnico objetivando a intenção deles, uma produção [...] Mas eu mantive a roda, esses primeiros exercícios, esse aquecimento. É o que a gente faz sempre antes do nosso espetáculo, a gente passa um pouco dessa semente. (SANTOS)⁷⁷.

A Companhia Karagöwzk atualmente possui uma sede própria, inaugurada há aproximadamente dois anos. ‘A gente pode colocar telas grandes de 10 metros, afastar a luz e pesquisar. É um local para ficar escuro [...] lá já fizemos umas três produções no Barracão, que a gente chama. É o nosso estúdio, o nosso espaço onde se respira arte’⁷⁸. Esse espaço, chamado por Marcello de Barracão, é equipado e preparado para a prática do Teatro de Sombras e configura-se como um espaço de pesquisa e produção, fundamental para o processo de consolidação da companhia e formação de seus artistas.

2.1.1 Alberto, o menino que queria voar: dos dois lados da tela

O espetáculo de Teatro de Sombras Alberto, o menino que queria voar⁷⁹ é uma obra solo de Marcello dos Santos que interpretando o papel de um aviador/mecânico amigo de Santos Dumont narra o caminho percorrido pelo inventor brasileiro até que seu 14-bis ganhasse os céus. O conceito de espetáculo solo é levado ao extremo nessa obra, pois, além de estar sozinho em cena, Marcello também não possui equipe técnica acompanhando o trabalho. Essa peculiaridade exige de Marcello o transito entre funções do fazer teatral para além do campo da atuação, como veremos adiante.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem

⁷⁹ Santos Dumont em Sombras como aparece na programação da LITOU (vide Anexo 1).

As apresentações do espetáculo dentro da programação da LITOU – 1ª Semana Literária de Ourinhos - foram realizadas no Teatro Municipal Miguel Cury⁸⁰ e no Centro de Artes e Esportes Unificados de Ourinhos, sendo a primeira delas aberta ao público e outra destinada a alunos do ensino fundamental de uma escola municipal da cidade, respectivamente. Devido a questões relativas à logística do evento, as duas apresentações tiveram tempos de montagem diferenciados, contudo os procedimentos executados em ambas as montagens foram muito similares.

A primeira etapa de montagem do espetáculo, em ambas as apresentações, foi destinada ao reconhecimento do espaço. O foco dessa etapa estava na busca por possíveis pontos de infiltração e vazamento de luminosidade e verificação de estabilidade e refletividade do piso. Segundo Marcello “chão e luminosidade, são dois inimigos potenciais do Teatro de Sombras”. Esse procedimento foi realizado conjuntamente com os técnicos responsáveis pelos espaços onde seriam realizadas as apresentações, pois além de estarem familiarizados com os locais também era fundamental que eles compreendessem as necessidades técnicas do espetáculo.

Em seguida teve início o procedimento que Marcello nomeia como ‘plano de chão’, que se constitui no posicionamento dos principais elementos de cenário, luz e som. Esse procedimento permite a Marcello visualizar melhor a disposição ideal dos elementos da obra para cada espaço, otimizando assim o tempo de montagem desses elementos. Basicamente, podemos distinguir esses componentes em: superfície de projeção, fontes luminosas e objetos/silhuetas. Praticamente todos eles, idealizados, construídos ou adaptados pelo próprio Marcello.

A superfície de projeção – tela – é composta por um tecido suplex⁸¹ branco sustentado por um suporte de fundo fotográfico adaptado. Nas laterais do tecido de suplex também são colocados outras duas pernas⁸² de tecidos pretos a fim de criar uma zona de fuga tanto para o ator quanto para a guarda/operação de mecanismos e outros componentes do espetáculo. A superfície de projeção foi o primeiro item a ser montado, pois, a partir dela é que foram posicionados definitivamente as silhuetas e as fontes luminosas utilizadas no espetáculo.

⁸⁰ Único teatro de Ourinhos, no interior de São Paulo, o Teatro Municipal Miguel Cury existe há 19 anos. O espaço cultural serve de palco tanto para apresentação de peças como festivais de música e exposições de arte.

⁸¹ Suplex é uma fibra sintética criada pela DuPont Sudamerica altamente flexível, resistente e durável. Além de ser mais flexível que a lycra o suplex também alonga-se em todas as direções.

⁸² Vestimenta cênica utilizada nas laterais da cena e que tem a finalidade de esconder e servir de entrada e saída ao bastidor.



Figura 13: Marcello montando a superfície de projeção.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 14: Superfície de projeção do espetáculo Alberto, o menino que queria voar.
Fonte: Arquivo pessoal.

Quase todas as silhuetas utilizadas nessa obra são peças únicas não articuladas⁸³ e podem ser divididas em: silhuetas estáticas e silhuetas móveis. As silhuetas estáticas ficam posicionadas, em sua maioria, atrás da tela e são sustentadas por pedestais de microfone adaptados ou outros suportes idealizados por Marcello, permanecendo em sua posição original desde o início até o término do espetáculo.

As silhuetas móveis, como o próprio nome sugere, são movimentadas durante a obra e seu movimento pode ser: de origem mecânica, realizado por meio de motores de micro-ondas adaptados fixados as silhuetas fornecendo a elas movimento contínuo circular; originado pela manipulação do próprio Marcello, por meio de varetas verticais ou pelo contato direto com a silhueta.

Marcello utiliza oito pequenos refletores, construídos por ele mesmo, com lâmpadas alógenas de 12v e 24v. Todos eles conectados a uma mesa de luz⁸⁴ posicionada em uma das pernas laterais da tela. Assim como as silhuetas, as fontes luminosas também podem ser estáticas e/ou móveis. Quando estáticos, os focos são sustentados por tripés, no caso dos refletores posicionados atrás da superfície de projeção, ou por suportes de chão⁸⁵, no caso dos refletores posicionados a frente da superfície de projeção.

Durante essa etapa de montagem de silhuetas/objetos e fontes luminosas Marcello também efetuou, juntamente com os técnicos do teatro, a montagem e equalização de equipamentos de som. Para a sonorização do espetáculo Marcello utiliza um microfone headset⁸⁶ e uma trilha musical, gravada em cd ou pen drive, executada mecanicamente. A trilha é composta por uma faixa musical única que segue desde o início até o fim do espetáculo, servindo como pano de fundo para a narração.

Nesse espetáculo, assim como em grande parte das obras de Teatro de Sombras fazem uso da fala ou canto ao vivo, é primordial a utilização de microfones pelos atores. Isso se deve ao fato de que no Teatro de Sombras os atores, tendencialmente, atuam no fundo do palco e principalmente pela tela de projeção que acaba bloqueando parte do som que chega ao público.

⁸³ A silhueta Alberto no balão o é uma exceção, pois ela possui pontos de articulação que faz com que sua sombra sugira o movimento de balanço comum às cestas dos balões.

⁸⁴ Mesa de luz construída por Carlo Dutra.

⁸⁵ Comumente chamados por técnicos e profissionais do meio teatral como ‘pé de galinha’.

⁸⁶ Microfone sem fio que fica preso à cabeça do usuário deixando suas mãos livres para outras movimentações.



Figura 15: Marcello afinando fontes luminosas frontais.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 16: Montagem de silhuetas e fontes luminosas atrás da tela.
Fonte: Arquivo pessoal.

O trabalho de preparação e aquecimento realizado por Marcello para entrar em cena foi bem simples, em ambas as apresentações. Após vestir o figurino, um típico vestuário de aviador composto por um macacão, coturnos, chapéu e óculos, Marcello executou alguns exercícios.

- 1 - inspirar e expirar profundamente controlando a entrada e saída de ar;
- 2 - alongar o de pescoço e coluna cervical inclinando a cabeça para as laterais com o auxílio das mãos;
- 3- alongar a coluna lombar onde na posição em pé, com as pernas em paralelo alinhadas com o quadril, se deixa cair para frente o tronco utilizando o próprio peso do corpo;
- 4 - alongar e aquecer as pernas por meio de agachamentos simples e afundo;
- 5 - repassar o texto do espetáculo enquanto caminha pelo espaço.

Em uma das apresentações, após a realização desses exercícios, Marcello já posicionado nas coxias comentou: ‘uma hora e meia de nada, apenas sentar com minha água do lado, me concentrar e aguardar no meu camarim cigano’.



Figura 17: Marcello aquecendo para o espetáculo.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 18: Espaço de atuação atrás da tela.

Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse espetáculo, Marcello dos Santos projeta sombras de ambos os lados da superfície de projeção e em muitos momentos o faz às vistas da plateia. Contudo sua presença em cena não se limita a manipular, preparar luzes, projetar sombras etc., ele também se coloca diante o público como personagem-narrador contracenando com os elementos postos em cena e utilizando também de seu corpo e voz para construção de signos. Essa proposição evidencia a importância de animador também possuir domínio sobre princípios e técnicas comuns ao trabalho do ator, pois como afirma Beltrame: “se o ator-bonequeiro se confinar nas especificidades dessa linguagem, dissociando-se do trabalho do ator, terá uma atuação incompleta e inadequada” (BELTRAME, 2009, p. 295). Entretanto, é importante salientar que ainda que o conhecimento sobre o trabalho do ator seja indispensável “ser ator não significa, necessariamente, ser ator-animador. A animação do objeto, incumbência principal desse artista, exige o domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator” (Ibidem).

Durante as apresentações do espetáculo *Alberto*, o menino que queria voar foi possível observar com nitidez algumas das especificidades exigidas do ator no Teatro de Sombras, entre elas a relação do ator-sombrista com o ambiente escuro. A intensidade

da luz utilizada no espetáculo é muito baixa, pois além de serem utilizadas poucas fontes luminosas simultaneamente os focos sempre estão direcionados para a tela, deixando o restante do espaço, escuro ou em penumbra. Diante a fragilidade da visão o corpo do ator-sombrista se reorganiza, assume um estado de prontidão e uma nova postura buscando compensar a perda momentânea desse sentido. Essa compensação também se dá pela ampliação do *sentido muscular* que segundo Angelo Morelli e Giovanni Morelli é

a nossa percepção sobre o estado de contração ou repouso dos músculos e o esforço que estes fazem para sustentar um determinado peso. Também é a sensação tátil da planta dos pés que nos deixa perceber a desigualdade de pressão que o resto do corpo exerce sobre eles. Esse *sentido muscular* permite que nos mantenhamos em equilíbrio nas diversas posturas, porque, automaticamente, nos indica os limites dentro das quais podemos mover uma parte do corpo sem cair [...] (MORELLI *apud* BARBA & SAVARESSI, 2012, p. 96).

Marcello dos Santos deslocava-se, principalmente atrás da tela, no plano médio, com os joelhos flexionados e com os pés inteiramente apoiados no chão, o que o fornecia uma base mais estável e uma movimentação mais controlada e precisa. Além de ser essencial para que se evite esbarrar, derrubar e desconectar tripés, suportes, silhuetas e cabos (Fig. 18) e de prevenir projetar acidentalmente de sombras de partes do corpo ou de outros elementos a postura assumida por Marcello também o permitia manipular silhuetas de sombras e fontes luminosas com maior eficiência.

Nesse espetáculo, Marcello utiliza um total de oito refletores, podendo eles ser estáticos e/ou móveis. O controle elétrico de intensidade luminosa de todos os refletores era realizado pelo próprio Marcello por meio de uma mesa de luz posicionada em uma das pernas laterais a tela⁸⁷ (Fig. 19). Cada foco de luz estático foi posicionado atrás de uma silhueta, de modo que Marcello tinha muitas ‘cenas prontas’, bastando a ele acionar um determinado canal da mesa de luz para que a sombra da silhueta desejada fosse projetada. Como Marcello atua sozinho nesse espetáculo, tanto as ‘cenas prontas’ quanto a mesa de luz se provaram ser recursos valiosos já que permitem a ele uma relevante economia de tempo e movimento. Haja vista que uma grande quantidade de focos e silhuetas que necessitassem de uma manipulação direta ou a existência de

⁸⁷ A posição em que se encontrava a mesa de luz permitia a Marcello acessá-la facilmente, já que as pernas laterais a superfície de projeção localizavam-se entre as suas principais zonas de atuação, à frente e a atrás da tela.

durante o espetáculo e, em todos eles, dava-se sempre em relação a silhuetas estáticas. Com os olhos sempre atentos aos resultados alcançados na tela, Marcello manipulava a luz de modo a conduzir a atenção do público para detalhes daquelas silhuetas anteriormente ocultos e através do caminhar da luz pela silhueta a sombra ganhava movimento.

Já para a projeção das sombras de silhuetas móveis não motorizadas foram utilizados refletores estáticos, sendo o movimento dessas sombras efetuado pela manipulação direta de Marcello sobre a silhueta, seja por intermédio de uma vareta vertical e/ou por contato direto. Como essas silhuetas são inarticuladas e possuem apenas uma vareta era possível a Marcello animar cada uma delas em uma mão, permitindo-lhe utilizar em cena duas silhuetas simultaneamente.

As silhuetas móveis eram manipuladas por Marcello perpendicularmente ao foco luminoso, de modo que as sombras dessas silhuetas mantinham-se fiéis aos seus contornos, sem deformações. Além de movimentos laterais e mudanças de níveis/alturas, Marcello também executava movimentos de profundidade, aproximando as silhuetas do refletor para aumentar as sombras projetadas ou afastando-as para projetar sombras menores⁸⁹, sempre mantendo o eixo das silhuetas íntegro. Sobre o princípio de eixo e sua importância Mario Piragibe em diálogo com outros estudiosos diz:

Quando se menciona eixo em diferentes processos de treinamento e formação do manipulador de bonecos de diversos estilos, trata-se de determinar a integridade estrutural, o centro de articulação e a lógica de locomoção do boneco. Nesse processo trata-se de construir um corpo para o boneco que possa postular a si mesmo a capacidade de transmitir autonomia. Trata-se, segundo Balardim, de posicionar o boneco ou objeto de modo a dar a entender a ação de forças gravitacionais sobre ele, sendo esta “a marca de toda forma viva”. Beltrame complementa a idéia chamando atenção para o fato de que a forma mal conduzida em termos de manutenção de seu eixo “evidencia que ela está sendo manipulada” (PIRAGIBE, 2011, p. 70).

Outro importante ponto a se destacar diz respeito ao engajamento integral do corpo no ato da manipulação. Os movimentos que exigiam maior refinamento, na maioria dos casos eram centrados nas mãos e braços, como, por exemplo, a queda do Balão Brasil que fora realizada por meio de pequenas vibrações de punho aplicadas à vareta. Porém, a origem de grande parte dos movimentos aplicados por Marcello à

⁸⁹ É importante salientar que o tamanho mínimo de uma sombra equivale ao tamanho real de seu objeto de origem, nunca menor.

silhueta situa-se em sua coluna vertebral. Marcello, ao manipular as silhuetas, deslocava sutilmente seu tórax de modo que seus braços e mãos reagiam em ressonância a esse movimento, complementando-o e o transferindo a silhueta.



Figura 20: Sombra da silhueta manipulável Balão Brasil. Foto de Isabelle Neri.

Fonte: < <http://www.karagozwk.com.br/galeria/galeria.html> >.

Para uma melhor compreensão da dinâmica estabelecida entre silhuetas e fontes luminosas utilizadas por Marcello nesse espetáculo elaboramos uma tabela (Tabela 1) onde estão enumerados os elementos acionados em cada cena.

Ao final do espetáculo Marcello retirou a superfície de projeção revelando ao público todos os elementos utilizados no espetáculo. Antes da apresentação Marcello contou que acrescentou esse momento ao espetáculo porque no meio de uma apresentação uma das crianças da plateia perguntou a ele se aquilo projetado na tela era cinema. “Esse é o momento em que revelo que tudo é feito ao vivo. Mostro todos os equipamentos, silhuetas, luzes, tudo. Tudo construído por mim. Também é uma forma de mostrar que todos podem fazer teatro de sombras”⁹⁰.

⁹⁰ Fala realizada por Marcello dos Santos antes da apresentação do espetáculo Alberto, o menino que queria voar no Teatro Municipal Miguel Cury..

Tabela 1 - Projeções de Sombras (Vide Fig. 19).

Cenas	Fontes luminosas		Sombras			
			Silhuetas estáticas	Silhuetas com movimento		Corporal
	Móveis	Estáticas		Motores	Manipulação Direta	
01 – Prólogo		06, 07, 08 ⁹¹			Cavelete para pintura***	Marcello
02 – Apresentando Dumont		02	Santos Dumont			
03 – Homem pode voar?		06, 07 e 08.				Marcello
04 – A infância de Alberto	01 ⁹²		Infância de Alberto			
05 – Passeio a Paris	08	07	Monumentos de Paris**			Marcello
06 – Povo de Paris		03, 07	Monumentos de Paris**		Povo de Paris 1 Povo de Paris 2	
07 – Voo de Balão		05, 07	Alberto no Balão Monumentos de Paris**			
08 – Lembranças da infância	03*	07	Infância de Alberto Santos Dumont Monumentos de Paris**	Cidade de Paris		
09 – Construções de Dumont		04		Cidade de Paris	Balão Brasil Dirigível**	
10 – Volta na Torre Eiffel		07	Monumentos de Paris**		Dirigível**	Marcello
11 – Passagem do Dirigível		04		Cidade de Paris	Dirigível**	
12 – Paris, 1906		07	Monumentos de Paris**			Marcello
13 – Voo do 14-Bis		03, 07	Monumentos de Paris**		14-Bis**	
14 – Voo do 14-Bis frente a tela		06, 07	Monumentos de Paris**		14-Bis**	Marcello
15 – Chuva		03, 07	Monumentos de Paris** Nuvem			
16 – Demoiselle		03, 04	Nuvem	Cidade de Paris	Demoiselle**	Marcello
17 – Demoiselle frente a tela		06,07, 08	Monumentos de Paris**		Demoiselle**	Marcello
18 – Demoiselle e Balão Brasil		03, 04	Nuvem	Cidade de Paris	Balão Brasil Demoiselle**	Marcello
19 – Menino Alberto		02, 05	Alberto no balão	Cidade de Paris Estrelas		
20 – Cena Final ⁹³						

* Em uma das cenas do espetáculo Marcello utiliza esse refletor para projetar a sombra de diversas silhuetas e equipamentos posicionados atrás da tela.

**Silhuetas pintadas.

*** Único objeto tridimensional utilizado para projeção de sombras

⁹¹ As fontes luminosas posicionadas no proscênio, além de efetuarem projeções de sombras, também são utilizadas para realizar uma luz geral, iluminando Marcello em todos os momentos em que atua a frente da superfície de projeção.

⁹² Carinhosamente nomeado por Marcello como Pixar Tupiniquim, esse refletor é constituído por uma estrutura de luminária com haste flexível acoplada a um patins *quad*. A movimentação executada por esse refletor é semelhante ao movimento de câmera de cinema e audiovisual conhecido como *travelling*.

⁹³ Nessa cena a superfície de projeção é retirada e Marcello improvisa com todos os elementos utilizados no espetáculo.

2.1.2 Oficina: descobrindo o Teatro de Sombras

A oficina Descobrindo o Teatro de Sombras, integrada a programação da LITOU, aconteceu no dia 12/11/2017 no Teatro Municipal Miguel Cury e teve como objetivo principal apresentar elementos da linguagem a iniciantes e interessados, assim como seus princípios e técnicas básicas de construção e criação. A oficina teve uma carga horária de três horas e meia e dela participaram quatro professores e uma bibliotecária, todos eles funcionários da rede pública.

Marcello dos Santos iniciou a oficina com uma breve roda de conversa onde todos se apresentaram e comentaram um pouco sobre suas áreas de atuação profissional e suas expectativas com a oficina. Nenhum dos participantes havia trabalhado com Teatro de Sombras anteriormente, contudo todos assistiram ao espetáculo Alberto, o menino que queria voar apresentando na noite anterior à oficina. Além disso, alguns também já haviam assistidos a vídeos na internet de artistas e companhias que trabalhavam com a linguagem.

Após a roda de conversa Marcello deu início à parte prática, segundo ele “Começando a oficina como eu comecei a fazer teatro⁹⁴”.

- *Controle de respiração*: inspirar profundamente e expirar de forma controlada;
- *Relaxamento e Controle de ansiedade*: friccionar as mãos uma na outra aquecendo-as, em seguida colocá-las no ouvido, “escutando o barulho do mar⁹⁵”;
- *Destensionar a parte superior do corpo*: erguer os ombros e soltá-los lentamente, primeiramente juntos, depois de modo alternado. Dar pequenas batidinhas com a mão em forma de concha nos ombros, pescoço e trapézios, onde geralmente é acumulada muita tensão;
- *Aquecimento*: caminhar em roda, equidistantes. Em seguida, caminhar, ainda em roda, alternando os planos (médio e alto);
- *Concentração*: em roda, os participantes devem trocar de lugar uns com os outros. Primeiramente o Participante A deve realizar o contato de olhar com outro participante (Ex.: Participante B) e em seguida caminhar para a posição onde esse participante se encontra. Enquanto o A se dirige a posição de B, B deve iniciar o mesmo procedimento ou um terceiro participante, e assim sucessivamente.

⁹⁴ Fala realizada por Marcello dos Santos durante a oficina Descobrindo o Teatro de Sombras.

⁹⁵ Ibidem.

Os exercícios trabalhados nesse primeiro momento tinham como foco aquecer e preparar o corpo dos participantes para o estado de jogo, além de auxiliarem no processo de concentração, “equalizando as energias dos participantes⁹⁶”.

Após o aquecimento Marcello dividiu os participantes em dois grupos, de modo que enquanto um grupo executava os exercícios propostos o outro grupo se colocava na plateia como espectadores. Essa divisão é uma característica recorrente nas oficinas de Marcello, pois para ele observar o outro em ação pode ser tão importante para o processo de aprendizado quanto o fazer.

O primeiro exercício trabalhado foi relacionado à manipulação da fonte luminosa. Um participante (A) se posicionava a alguns passos na tela e assumia uma postura corporal estática, enquanto um segundo participante (B), com a fonte luminosa em mãos, projetava a sombra do primeiro participante (A) na superfície de projeção. Inicialmente Marcello instruía o participante (B) com a fonte luminosa a executar movimentos laterais perpendiculares à tela, de modo a movimentar a sombra projetada na superfície de projeção. Em seguida eram acrescentados comandos para execução de movimentos verticais (para cima e para baixo) e de profundidade (aproximação e afastamento). À medida que os participantes iam explorando esse exercício Marcello acrescentava outros elementos aos poucos, como mais fontes luminosas, objetos, cores, sons etc.



Figura 21: Experimentação de manipulação de fonte luminosa.
Fonte: Acervo pessoal.

⁹⁶ Ibidem.

Ao término da experimentação Marcello realizou uma breve fala sobre os elementos utilizados no Teatro de Sombras – fonte luminosa, superfície de projeção, corpo/objeto/silhuetas.

A atividade seguinte desenvolvida na oficina foi dedicada à técnica de construção de silhuetas. Devido ao pouco tempo de oficina Marcello confeccionou duas silhuetas juntamente com os participantes, já que não seria possível que cada participante construísse sua própria silhueta. Durante esse exercício, Marcello apresentou alguns dos principais materiais utilizados por ele (papelão, cartolina, papel couro, colchetes, varetas de cobre etc.) e como cada material pode interferir na atuação do ator-sombrista. Geralmente, as silhuetas dos personagens são desenhadas de perfil, contudo isso não é uma regra rígida já que o tipo do desenho vai depender da estética utilizada em cada espetáculo. Carlos Angoloti explica que por se tratar de figuras planas, bidimensionais, “o perfil oferece um maior nível expressivo, especialmente em silhuetas negras e com vazamentos. Nas silhuetas transparentes pode-se utilizar indistintamente o perfil ou a frontalidade⁹⁷” (ANGOLOTI, 1990, p. 109).

Em seguida, os participantes da oficina experimentaram animar as silhuetas confeccionadas por meio de uma improvisação livre. Durante a experimentação Marcello dos Santos transmitia comandos instruindo os participantes sobre algumas questões relativas à técnica de manipulação de silhueta no Teatro de Sombras:

- *olhar para tela*: mesmo com uma silhueta em mãos o ator-animador deve direcionar seu olhar para a tela a superfície de projeção, pois é nela que está o resultado de sua animação;

- *atenção para não projetar partes do corpo*: o ator-animador deve estar atento para não projetar partes do corpo sem intencionalidade, como por exemplo, mãos e cabeça;

- *manter o eixo da silhueta*: é importante a manutenção do eixo da silhueta para que sombra projetada se mantenha íntegra e fiel aos contornos da silhueta. Rotações, inclinações, mudanças de níveis e profundidade deformam a sombra e em algumas situações específicas podem ser recursos muito interessantes, contudo esses recursos precisam ser utilizados conscientemente pelo ator e não devido a sua imperícia;

- *respeitar o tempo da sombra*: a sombra tem um tempo específico, o tempo da imagem. É preciso respeitá-lo.

⁹⁷ “El perfil ofrece un grado expresivo mayor, especialmente en las siluetas negras o perforadas. En las siluetas transparentes puede emplearse indistintamente el perfil o el frente” (ANGOLOTI, 1990, p. 109).



Figura 22: Experimentação de silhuetas.

Fonte: Acervo pessoal.

Além de construção de silhuetas também foi trabalhado na oficina a construção de fontes luminosas simples. Nessa etapa, Marcello demonstrou como construir um pequeno refletor utilizando materiais acessíveis e durante a confecção abordou brevemente questões relativas a princípios básicos de eletricidade, outros materiais possíveis e sobre a utilização da luz no Teatro de Sombras.

Ao término da construção foi realizado um exercício de improvisação com duas fontes luminosas. Cada fonte era manipulada por um participante, sendo que uma delas possuía o foco aberto, funcionando como luz geral, e a outra possuía um foco reduzido. Enquanto dois participantes manipulavam os refletores, outros dois participantes posicionados próximos à tela, projetavam a sombra de seus corpos na superfície de projeção. À medida que a improvisação acontecia os quatro participantes do exercício alternavam entre as quatro posições.

Assim como na experimentação das silhuetas, durante esse exercício Marcello também dava algumas instruções como: ‘manter o olhar direcionado para tela’ e ‘respeitar o tempo da sombra’. Contudo, em um determinado também acrescentou o que ele nomeia como ‘antimovimento’, um repuxo que acontece antes do movimento e se une a ele. Segundo Marcello “o ‘antimovimento’ é um recurso muito utilizado em desenhos animados, porque ele amplia e deixa as linhas do movimento melhor

definidas, aumentando sua expressividade⁹⁸”. Esse fundamento é muito recorrente no meio teatral e Eugênio Barba o intitula como *princípio de negação*:

Tem uma regra que é bem conhecida pelos atores: começar uma ação partindo da direção oposta daquela aonde se quer ir. Essa regra reproduz uma característica fundamental de todas as ações que exigem uma certa energia na vida cotidiana: antes de dar um golpe, levamos o braço para trás; antes de saltarmos para o alto, dobramos os joelhos; antes de pular para frente, movemos o corpo para trás – *reculer pour mieux sauter*. Nas atividades extracotidianas do ator, tal comportamento também é aplicado nas ações mais imperceptíveis: é uma das maneiras pelas quais ele pode dilatar sua presença física. Poderíamos chamá-lo de ‘princípio da negação’: antes de fazer uma ação, o ator a nega, executando seu oposto complementar (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 56).



Figura 23: Experimentação com múltiplas fontes luminosas.

Fonte: Acervo pessoal.

Ao final do exercício de manipulação das fontes luminosas⁹⁹ Marcello encerrou a oficina repetindo a sequência de exercícios realizados no aquecimento, pois, alguns participantes se atrasaram para o início da oficina e não puderam acompanhar essa etapa.

⁹⁸ Fala realizada por Marcello dos Santos durante a oficina Descobrindo o Teatro de Sombras.

⁹⁹ Exercício nomeado por Marcello como ‘esporte da sombra’.

2.1.3 Irmãos Zulus: o processo de ensaio, suas estruturas e procedimentos

A Cia. Karagözwk não possui uma rotina de trabalho fixa, sendo ela organizada a partir das demandas de trabalho emergentes. Contudo, como Marcello possui dois filhos e Daniele uma filha, todos eles pequenos, os ensaios geralmente se concentram no período da tarde, horário em que as crianças estão na escola.

Na semana em que acompanhei a Cia. em Curitiba, Marcello dos Santos e Daniele Madrid estavam ensaiando o espetáculo Irmão Zulus¹⁰⁰, pois a obra estava prestes a iniciar uma curta temporada de apresentações por cidades no interior do Paraná. O espetáculo tem como principal referência o conto afro-descendente Irmãos Zulus do escritor Rogério Andrade Barbosa. Nesse conto Malandela, o personagem principal, se une a seus irmãos em uma jornada em busca de fortuna. Entretanto, no meio do caminho se deparam com um reino onde todos os habitantes haviam sido transformados em pedra.

Chegamos ao Barracão, sede da Cia. Karagözwk, por volta de 13h30min e após um breve café Marcello e Daniele deram início a montagem cenário e demais elementos do espetáculo. Durante o processo de montagem Marcello dos Santos chamou a atenção para a importância dessa etapa, pois para ele:

Cinquenta por cento da qualidade do espetáculo está na sua montagem. Para que se tenha um bom desempenho é preciso realizá-la com calma. Uma montagem apressada pode sugar muita energia do manipulador, causar ansiedade por medo de que as coisas não estejam prontas a tempo. (SANTOS)¹⁰¹.

O processo de montagem durou aproximadamente duas horas e meia e foi realizado de forma semelhante à montagem do espetáculo Alberto, o menino que queria voar¹⁰²: 1 - montagem da tela e som; 2 - montagem dos tripés e refletores; 3 - posicionamento de silhuetas; 4 – afinação das fontes luminosas.

¹⁰⁰ O espetáculo estreou em 2014 e conta com a atuação de Daniele Madri e Marcello dos Santos, também diretor da obra. É possível assistir ao espetáculo na íntegra pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=0JSJInTdeVQ&t=1612s>. Acesso em: 03 de março de 2018.

¹⁰¹ Fala realizada por Marcello dos Santos durante o ensaio do espetáculo Irmãos Zulus.

¹⁰² Muitos materiais são compartilhados entre os espetáculos da Cia., como por exemplo, a superfície de projeção, as fontes luminosas, suportes, mesa de luz etc.

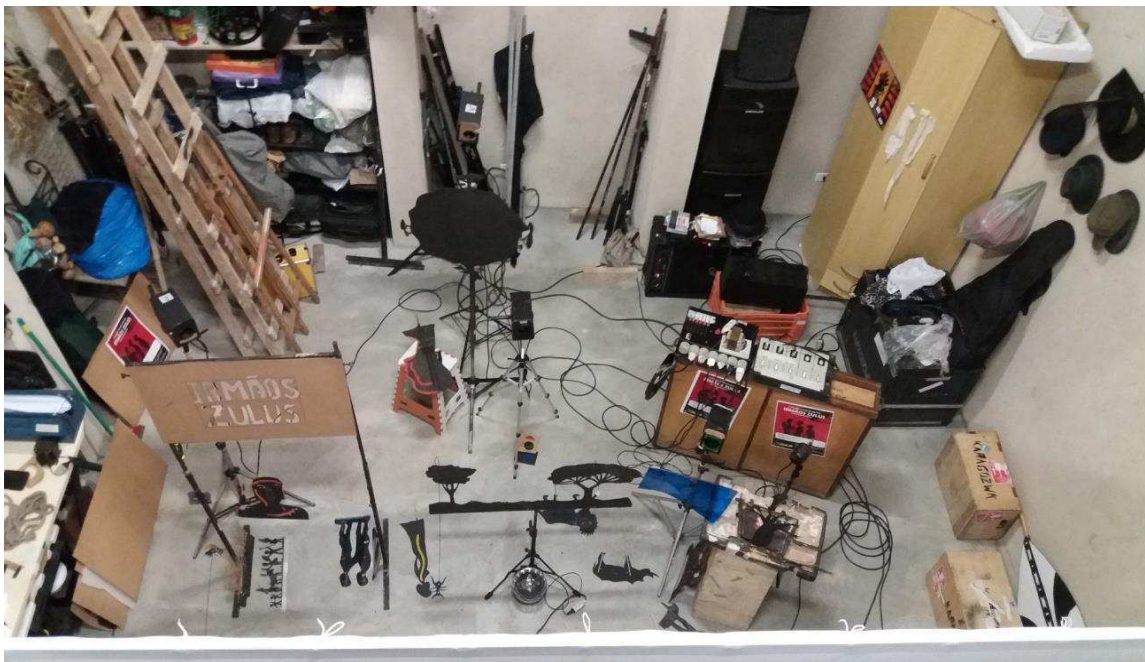


Figura 24: Montagem do espetáculo Irmãos Zulus: espaço de atuação atrás da tela.

Fonte: Acervo pessoal.

Ao término da montagem os dois atores realizaram, individualmente, um breve aquecimento. Daniele Madrid iniciou seu aquecimento com movimentos de rotação de ombro com os braços relaxados ao longo do corpo e em seguida realizou uma pequena sequência de alongamento para ombro, braço, antebraço e punho. Após os braços Daniele, em pé, alongou a coluna lombar (deixando o tronco cair à frente do corpo), a coluna cervical e o pescoço (inclinando, com o auxílio das mãos, a cabeça para as laterais, para frente e para trás) encerrando seu aquecimento com alguns exercícios de preparação vocal¹⁰³. Em seu aquecimento Marcello dos Santos realizou movimentos de rotação e contração/relaxamento de ombros e alongou a coluna lombar.

Antes de iniciar a passagem do espetáculo na íntegra Daniele e Marcello realizaram a passagem técnica de algumas cenas específicas, com intuito de lembrá-las e ajustar marcações ou corrigir erros cometidos nas últimas apresentações. Apesar de a busca por soluções e aprimoramento das cenas serem realizados colaborativamente é possível identificar com clareza Marcello dos Santos na função de direção, como por exemplo, na experimentação de composições de sombra para a construção do personagem ancião da tribo. Para essa composição Daniele, manipulando a sombra do

¹⁰³ Em entrevista (vide Apêndice B) Marcello dos Santos nos conta que no espetáculo Irmãos Zulus a trilha e narração é executada mecanicamente, contudo “a Daniele sempre aquece a voz antes de trabalhar e ela só vai manipular boneco, mas porque [isso] acorda a mente dela mesmo, faz parte da concentração, ela se concentra melhor se aquecer a voz, mesmo que não use em cena, então é engraçado”. Ao final do aquecimento Daniele comenta que “Sempre tive o hábito de aquecer a voz, afinal voz também é corpo”.

ancião da tribo, projetava juntamente com a sombra da silhueta a sombra de sua mão livre fundindo-as de modo que sombra de sua mão tornava-se a mão do ancião. Observando a exploração de Daniele, Marcello por diversos momentos transmitia instruções a fim de que ambas as partes que compunham a sombra adquirissem a mesma qualidade de movimento: “Sua mão *tá* muito feminina... Assim já fica um pouco melhor, só *tô* achando a mão meio grande, não sei...”¹⁰⁴.

O espetáculo Irmãos Zulus começa com uma cena de apresentação dos atores a frente da tela, aonde eles inicialmente projetam sombras por meio da manipulação de grandes silhuetas de máscaras africanas e em seguida compõem imagens unindo as silhuetas aos seus corpos. Nessa cena prólogo são trabalhados dois planos de atuação distintos, um deles focado nas criaturas mascaradas e outro na tela onde estão projetados seus corpos. Esse é o único momento do espetáculo em que acontecem projeções de sombra a frente da tela, todas as sombras das demais cenas são realizadas atrás da superfície de projeção.

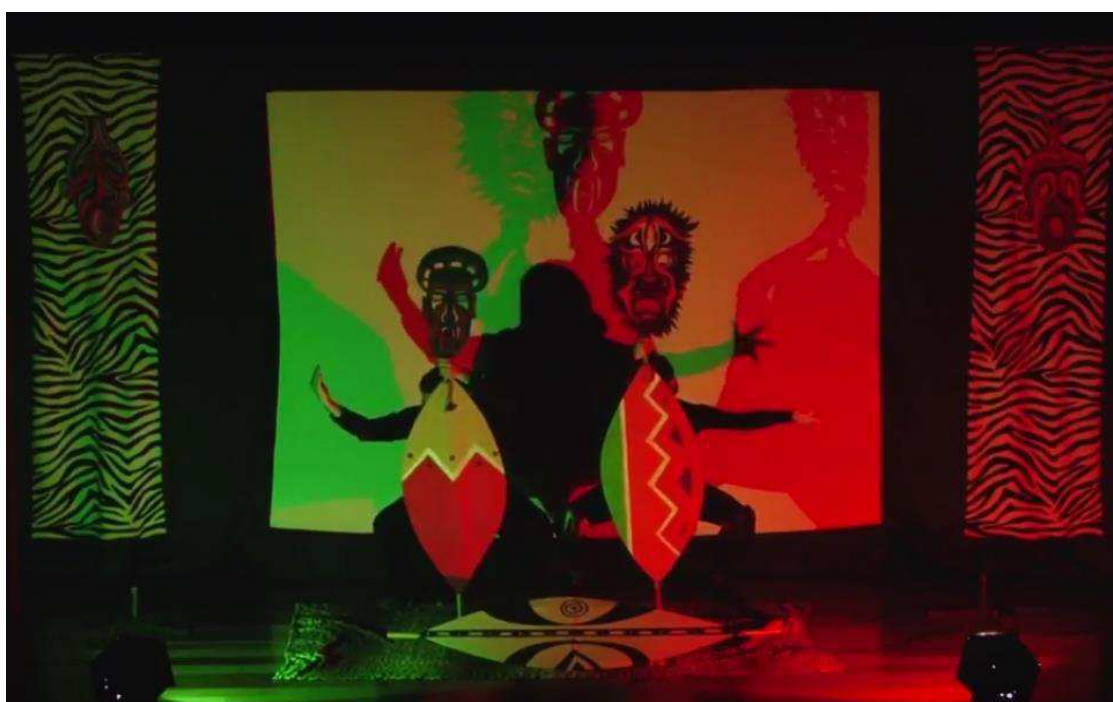


Figura 25: Cena inicial do espetáculo Irmãos Zulu: planos de atuação.

Fonte: Imagem retirada em < <https://www.youtube.com/watch?v=0JSJInTdeVQ&t=1612s>>.

Na obra são utilizadas sete fontes luminosas, sendo duas posicionadas a frente da tela e cinco na parte de trás. Com exceção de um único refletor¹⁰⁵, todas as demais

¹⁰⁴ Fala realizada por Marcello dos Santos durante o ensaio do espetáculo Irmãos Zulus.

¹⁰⁵ Esse refletor possui um gobo – placa com recortes e vazamentos - acoplado a frente dele que ao ser acionado projetava a imagem de um bando de pássaros.

fontes luminosas utilizadas nessa peça são estáticas e assim como no espetáculo Alberto, o menino que queria voar, o controle de intensidade de todas elas é feito por meio de uma mesa de luz operada pelos próprios atores. Apesar de nesse espetáculo grande parte da operação das fontes luminosas ser executada por Marcello, Daniele também assume essa função em determinadas cenas e sobre a importância de o ator no Teatro de Sombras ter o domínio e conhecimento desse mecanismo comenta:

A luz ela também atua, digamos. O momento que você coloca uma luz em foco, em cena, a velocidade dela, tudo isso vai para cena, tudo isso é lido. Por mais que a gente tem essa coisa de que está na mão da técnica a técnica também está o tempo todo atuando. É como se fosse um outro ator entendeu, um outro elemento ali em cena, principalmente em teatro de sombras [...]. O aparecimento e desaparecimento de qualquer fonte luminosa é lida de outra maneira. (MADRID)¹⁰⁶.

As sombras projetadas atrás da tela são feitas exclusivamente por meio de silhuetas, que podem ser divididas em silhuetas de personagem e silhuetas cenográficas. As silhuetas destinadas aos personagens são, raras exceções, móveis e sua manipulação é feita por meio de varetas de empunhadura vertical e/ou contato direto com a silhueta. Nesse espetáculo são utilizadas silhuetas articuladas e não articuladas.



Figura 26: Silhueta com função cenográfica.

Fonte: Acervo pessoal.

Outra relevante diferença entre as silhuetas dos dois espetáculos é o fato que as silhuetas do espetáculo Irmãos Zulus possuem ‘o chão’ como referência primordial para sua movimentação, diferentemente das silhuetas manipuladas do espetáculo

¹⁰⁶ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice C).

Alberto, o menino que queria voar, que por serem aviões, balões e outras máquinas voadoras possuem maior liberdade em relação à manutenção de níveis. Para Valmor Beltrame a definição e manutenção do nível é de grande importância para o ator-animador, pois é um princípio

que também colabora para dar credibilidade à personagem. O chão estipulado pela empanada é a referência que o ator-animador tem para posicionar seus bonecos estabelecendo assim sua verticalidade, dando a impressão que estes se encontram em pé [...] É um recurso importante para a manipulação do boneco e define o tamanho, a altura do boneco e sua manutenção na cena. É freqüente o ator-animador menos experiente, depois de iniciar a apresentação mostrando o boneco de corpo inteiro, ir diminuindo seu tamanho, como se o boneco fosse lentamente caindo num fosso. Vencido pelo cansaço, ele vai arreando seu braço e conseqüentemente o corpo do boneco, deixando visível ao público apenas a sua cabeça na plateia oriundo de defeito na manipulação (BELTRAME, 2008, p. 15).

No espetáculo *Irmão Zulus* o chão, assim como toda a ambientação das cenas, é concebido por meio da utilização de silhuetas cenográficas. Essas silhuetas podem compor fundos, molduras, planos etc. e possuem formas, tamanhos e cores variadas sendo em sua maioria estáticas. Contudo, Marcello também utiliza silhuetas cenográficas circulares (Fig. 27) que se movimentam com o auxílio de pequenos motores adaptados, mecanismo utilizado em diversos de seus espetáculos. Em entrevista cedida a Fernanda de Souza Figueiredo, Marcello dos Santos comenta sobre esse recurso e sobre sua influência no ato da animação:

hoje a gente usa também um círculo, que é um plano contínuo, rotatório, que é um cenário de árvores¹⁰⁷ semelhantes que vai rodando parece que o personagem vai avançando na mata: ele anda no sentido contrário da rotação. Você ta rodando e o personagem movimentando-se quase que no mesmo lugar e dá a sensação que ele está avançando na mata [...] (FIGUEIREDO, 2008, p. 87).

A silhueta circular motorizada além produzir uma grande dinâmica por ‘concentrar diversas silhuetas em uma só’ automatiza parte da manipulação empregada pelo ator-animador. Esse artifício permite a ele executar determinadas cenas sozinho enquanto outro ator prepara os elementos para as próximas cenas. “A busca é nunca deixar chegar a 4 segundos sem que alguma coisa se mova na tela, isso vai dispersar o espectador e

¹⁰⁷ Os contornos dessa silhueta variam de acordo com a obra. No espetáculo *Irmãos Zulus* são árvores típicas do continente africano, já em *Alberto, o menino que queria voar*, os contornos fazem menção a edifícios e pontos turísticos da cidade de Paris.

vai quebrar o ritmo de cena comprometendo a dinâmica do espetáculo, da exibição” (Ibidem).



Figura 27: Silhueta cenográfica circular motorizada.
Fonte: Acervo pessoal.

É interessante notar que apesar de durante as cenas muitas sombras projetadas sugerirem contato físico entre elas as silhuetas que as originam não necessariamente o fazem. Como exemplo, vejamos a imagem a seguir (Fig. 28).



Figura 28: Relações entre as sombras.
Fonte: Acervo pessoal.

Ainda que a qualidade da imagem não esteja ideal devido a penumbra do ambiente no momento em que foi feito o registro, podemos perceber que a silhueta do javali, manipulada por Daniele Madrid, não está em contato com a silhueta cenográfica da savana. Contudo ao observamos a superfície de projeção - a direita da imagem – identificamos um javali caminhando pelo chão da savana¹⁰⁸, logo estaria em contato físico com o solo. Essa sugestão de contato é possível devido a dois princípios: o de manutenção de nível já abordado anteriormente e o princípio de *equivalência*.

Em nosso cotidiano, as ações que executamos – como caminhar, por exemplo - evocam tensões, oposições e esforços que atuam em partes específicas de nosso corpo. O princípio de *equivalência* trabalha com a realocação dessas tensões para outras partes do corpo, tornando-as equivalentes as executadas na realidade. Sobre o princípio de *equivalência* Barba & Savarese escrevem:

Quando, na nossa realidade cotidiana, alguém empurra alguma coisa (Fig. 29A) o peso do corpo costuma se apoiar na perna que fica esticada para trás e nos braços que empurram o peso concreto. Essa é uma imagem conhecida para indicar tanto uma alavanca de primeiro grau quanto o esforço no trabalho humano. Mas quando um mimo dá um “empurrão” (Fig. 29B) ele não pode fazer isso da mesma maneira, pois a ausência da oposição concreta faz com que uma das duas bases desapareça. Mas, como é possível perceber, a mesma tensão do esforço pode ser vista na posição de Ingmar Lindh: ele *mostra que está empurrando*. Simplesmente ele encontrou no próprio corpo uma posição equivalente [...] Neste caso a força do mimo se desloca dos braços para a perna da frente, que está dobrada e a pressão desta perna sobre o chão (Fig. 29B), e não a força dos braços que faz o esforço concreto (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 112-113).

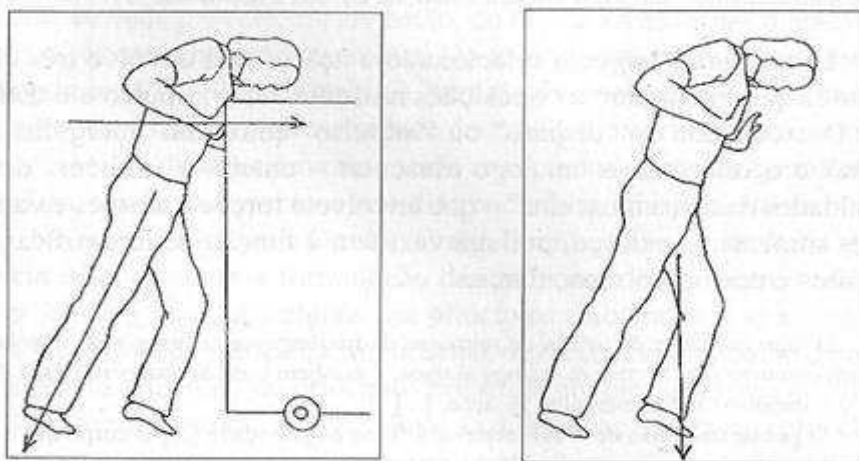


Figura 29: O princípio de *equivalência*. A) à esquerda o diagrama de direção e força quando um peso está sendo realmente empurrado; B) à direita o uso equivalente para a força sem a presença do peso real.

Fonte: BARBA & SAVARESE, 2012, p. 114.

¹⁰⁸ A Fig. 26 também demonstra essa mesma passagem sob a perspectiva da plateia.

Eugênio Barba (2012) chama a atenção para o fato de que a *equivalência* não atua como uma imitação ou ilustração da realidade e sim como sua reprodução por meio de outro sistema.

A trilha sonora e narração do espetáculo é toda executada mecanicamente em faixa única de modo semelhante a trilha sonora do cinema. Daniele Madrid nos conta que

em praticamente todos os trabalhos do Marcello, tem a questão de você soltar a sonoplastia e ir. O tempo já está definido, não posso mudar um pouco, ‘ah essa cena vai ficar mais longa ou não’, não, porque a sonoplastia já está definida, então você tem um tempo. Tipo, o boneco precisava aparecer naquela hora e você não achou naquela meia luz o boneco, o boneco não aparece. (MADRID)¹⁰⁹.

Desse modo, o ator-animador deve ter claro para si e executar com precisão não apenas as projeções de sombra, mas também a sua movimentação nos bastidores, já que qualquer segundo perdido devido a indecisões e imprecisões pode acarretar na perda de sentido de determinadas cenas. Além disso, é preciso estar atento as falas emitidas por cada personagem para que fique claro quem seria o emissor de cada uma das vozes em cena. Sobre a sincronia do corpo com a voz Paulo Balardim escreve:

Deve haver um código, uma marca convincente para que haja a identificação do corpo que fala. Pode ser a boca articulada do personagem que se movimenta ou pequenos movimentos com o corpo do boneco, por exemplo. Não é necessário ilustrar as palavras com um gestual ou mover-se no ritmo da fala, mas é importante completar a fala com ações expressivas que não ponham em dúvida o emissor da voz (BALARDIM, 2009, p. 164).

Ao termino do encontro, Daniele e Marcello realizaram uma breve avaliação sobre o ensaio e combinaram algumas questões relativas a logística para as próximas apresentações. Geralmente, a desmontagem do espetáculo é realizada por todos os atores, entretanto nessa ocasião Daniele necessitou ir embora devido a questões familiares. Marcello e eu, realizamos então a desmontagem e organização de todos os elementos do espetáculo, para que ele pudesse ser carregado no dia seguinte e iniciar sua circulação pelo interior do Paraná.

¹⁰⁹ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice C).

2.2 CIA. LUMIATO: o sombrista no teatro de sombras contemporâneo

A companhia Lumiato, foi criada no ano de 2008, em Buenos Aires, Argentina, (atualmente sediada em Alexânia-GO) por Thiago Bresani e Soledad Garcia, durante sua formação como bonequeiros na UNSAM - Universidad Nacional de San Martín¹¹⁰.

Thiago Bresani iniciou sua formação artística em 1998 como membro da companhia circense Cia. Oficina de Brincar (DF) atuando com palhaço e perna-de-pau. No ano de 2005 cria com o bonequeiro Robson Siqueira¹¹¹ a Companhia Riso Ambulante (DF), efetuando uma temporada de apresentações pelo nordeste, participando de festivais e realizando apresentações em escolas em parceria com a Cia. Carroça de Mamulengos¹¹² (DF). Em 2006, Thiago Bresani, conhece o mestre mamulengueiro e artista popular Zé de Vina¹¹³, que transmite os conhecimentos e a técnica do mamulengo. A partir dessa experiência insere o teatro de bonecos em seu repertório artístico. No ano de 2008 ingressa no curso de *diplomatura* em Teatro de Títeres da Universidad Nacional de San Martín e conjuntamente com a atriz argentina Soledad Garcia funda a Cia. La Chirimoya¹¹⁴.

Com sua formação artística inicial vinculada às artes visuais (escultura, cerâmica e pintura) Soledad Garcia adentra o mundo do teatro e estuda vários anos com diferentes professores finalizando sua formação de atriz em 1996. Alguns anos depois ingressa na faculdade de Ciências Sociais da UBA - Universidade de Buenos Aires, terminando sua formação de assistente social em 2006. Nos últimos anos de formação, começa a se dedicar ao teatro de bonecos, utilizando vários aspectos artísticos e pedagógicos da linguagem em favor de seu trabalho como assistente social. A partir de 2007 dedica-se ao aperfeiçoando de suas habilidades artísticas e participa de várias oficinas de confecção, interpretação e direção de teatro de bonecos. No ano 2008, inicia seu curso de formação de bonequeira na Universidad Nacional de San Martín onde conhece Thiago Bresani.

¹¹⁰ O curso de *diplomatura* em Teatro de Títeres ofertado pela Escuela de Humanidades (atualmente Instituto de Artes Mauricio Kagel) da Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires – Argentina) teve duração de dois anos e meio. A *diplomatura* em Teatro de Títeres possuía uma estrutura dinâmica inter-relacionando à interpretação, à preparação corporal, às artes visuais, à dramaturgia, à música, à produção e à direção de cena.

¹¹¹ Robson Siqueira (1976, Gama).

¹¹² A Carroça de Mamulengos é uma trupe itinerante, de formação familiar, que há 40 anos viaja o Brasil apresentando sua arte. É formada por brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de histórias e palhaços.

¹¹³ José Severino dos Santos (Lagoa de Itaenga, 1940).

¹¹⁴ Como Cia. La Chirimoya participam de festivais na Argentina e no Brasil com dois espetáculos de teatro de luva: Histórias de Benedito Brasileiro da Silva (2008) e A lenda do Jaraguá (2009).

Sobre suas primeiras experiências em Teatro de Sombras Thiago Bresani comenta:

Na universidade, nesse curso de dois anos e meio, eu tive pouco contato dentro da universidade, professores que mostrassem o teatro de sombras. Como foi que eu conheci? A gente estava... A Sole[dad] também estava nesse grupo, eu conheci a Sole aí e dentro desse mesmo grupo estava o Gabriel Bom Fernandez, que era colega. Ele [Gabriel] passou e o Gabriel é um sombrista, não sei se já ouviu falar dele. Ele é um sombrista da Argentina que já trabalha há muito tempo com o teatro de sombras [...] Ele e o Alejandro Szklar [...] tinham o Sombras Argentinas, que era tipo um grupo. Em 2008, quando cheguei eles ainda tinham esse grupo, mas logo se separaram, enfim. O Gabriel estava cursando com a gente, então a partir dele, eu conheci o teatro de sombras, ele costumava dar várias oficinas no Museu do Títere em Santelmo, ele tem esse espaço lá de oficinas, então ele fazia intensivos de seis encontros. Cada encontro com de 4 horas, com cursos de 20 horas e, eu fiz desses cursos com ele, fora da universidade e foi muito legal. Foi a primeira vez que eu tive contato com o teatro de sombras contemporâneo, sombras corporais, silhuetas. Eu já tinha visto o Lumbra [Cia. Teatro Lumbra de Animação] em 2007, antes de ir para a Argentina, eu tinha visto o Saci Pererê no palco giratório e fui para a Argentina com essa imagem da sombra, depois eu conheci o Gabriel e foi bem revelador o encontro com ele. (BRESANI)¹¹⁵.

Após esse contanto com Gabriel Bom Fernandez, Thiago Bresani participou, a convite de Alejandro Szklar, de dois espetáculos de Teatro de Sombras: *Que estas en los Cielos*¹¹⁶ e *En este Lugar en Este momento*¹¹⁷. Em entrevista cedida a Fabiana Lazzari, Thiago comenta que 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 de 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 dramaturgia aberta. O treinamento era totalmente baseado em improvisação durante os ensaios, sempre com música e nunca com palavras, sem trabalhar com projeção de sombras. Logo que já havíamos definido uma linha na dramaturgia da obra é que começamos a fazer ensaios com sombras (OLIVEIRA, 2018, p. 223).

Ainda na UNSAM Thiago e Soledad, juntamente com outros colegas de curso, criaram o espetáculo *Martina e los Hombres Pájaros* utilizando bonecos de luva e Teatro de Sombras.

¹¹⁵ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice A).

¹¹⁶ Espetáculo produzido em 2008 pela companhia argentina Fabrica Inaudita de Sonidos. Direção de Alejandro Szklar e Richard Arce. <<https://www.youtube.com/watch?v=txjkDK7DN5M>>.

¹¹⁷ Espetáculo dirigido por Alejandro Szklar e Angela Vadori (Itália) no de 2009.

Em 2010 ambos finalizam sua *diplomatura* em teatro de títeres e objetos na UNSAM, em Buenos Aires e passam a residir em Brasília no ano de 2012. Nesse mesmo ano iniciam suas pesquisas em Teatro de Sombras e têm aprovado um projeto de montagem no edital do FAC - Fundo de Apoio à Cultura de Brasília/DF. Nessa ocasião, Thiago Bresani e Soledad Garcia modificam o nome e a concepção da Cia. La Chirimoya, fundando a Cia Lumiato, que busca como objetivo principal o estudo, a pesquisa, a produção e a difusão do teatro de sombras contemporâneo no Centro-Oeste do Brasil.

THIAGO: E aí, voltando a gente escreve um projeto para o fundo de apoio a cultura do DF [Distrito Federal], a gente faz uma oficina com o Alexandre [Fávero] aqui em Brasília, uma vivência de 20 horas que eles fazem. Foi quando eu conheci ele pessoalmente e a gente convidou ele para dirigir Iara, depois dessa oficina [...]. Então para a gente foi muito legal o Alexandre ter aceitado essa parceria, assim, ele super ajudou também depois por e-mail, e depois encarar o processo de 2013 de construção do espetáculo Iara. Seria como o mestrado da gente, a gente vê como uma especialização depois da *diplomatura* e teatro de boneco, essa especialização e decidir...

SOLEDAD: Mais que uma especialização.

THIAGO: Trabalhar com a linguagem, não mais trabalhar com boneco, com balcão, mas, focar e estudar e trabalhar com a linguagem de Teatro de Sombras contemporâneo (BRESANI, GARCIA) ¹¹⁸.



Figura 30: Thiago Bresani e Soledad Garcia em Iara – o encanto das águas. Foto de Diego Bresani.

Fonte: < <https://www.cialumiato.com> >.

¹¹⁸ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice A).

O projeto aprovado resultou no espetáculo Iara, O encanto das águas, dirigido por Alexandre Fávero, da Cia Teatro Lumbra de Animação. Thiago Bresani e Soledad consideram a vinda de Alexandre Fávero um marco significativo para a profissionalização da Cia Lumiat. O espetáculo foi premiado com o Prêmio SESC do Teatro Candango de 2014 nas categorias Melhor Direção, Melhor Dramaturgia e Melhor Trilha Sonora.

2.2.1. Iara e as tendências do Teatro de Sombras na contemporaneidade.

Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo Iara, o encanto das águas¹¹⁹ em duas ocasiões, sendo uma delas em 2015, dentro da programação do II FIS (Taubaté/SP), e outra no espaço da Escola Livre do Grupontapé de Teatro (Uberlândia/MG), pelo projeto de circulação Sombra no Centro-Oeste realizado pela Cia. Lumiat também em 2015.

Inspirado em uma lenda indígena a respeito da referida personagem, a obra de Iara, o encanto das águas narra a história de um índio que, após sonhar com uma mulher sobrenatural, busca respostas sobre quem seria aquela misteriosa e mágica mulher. Com direção, cenografia e dramaturgia de Alexandre Fávero e atuação dos sombristas Soledad Garcia e Thiago Bresani o espetáculo trabalha com uma “abordagem do Teatro de Sombras mais contemporânea¹²⁰”.

Em uma crítica sobre o espetáculo Mónica Berman¹²¹ escreve que “Se há algo que caracteriza a proposta de Iara é a diversidade: sombras negras, sombras coloridas, jogos com tamanhos, iluminação de trás, da frente, figuras projetadas, figuras presentes, marcas de manipulação, intérpretes a vista dos espectadores...¹²²” (BERMAN, 2014). A relação dos atores-sombristas com a pluralidade de elementos presentes em Iara, o encanto das águas é de fato um ponto que nos chama a atenção. Em diversos momentos Soledad e Thiago manipulam fontes luminosas móveis, silhuetas e outros objetos

¹¹⁹ É possível assistir ao espetáculo na íntegra pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=AHBoj4ZcgwA>. Acesso em: 05 de março de 2018.

¹²⁰ Trecho retirado de entrevista de Thiago Bresani ao jornal Diário de Pernambuco publicado em 10 de junho de 2017. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/06/10/internas_viver.708106/lenda-da-sereia-ara-e-recontada-pelo-teatro-de-sombras-da-cia-lumiat.shtml. Acesso em 03 de abril de 2018.

¹²¹ Crítica teatral argentina.

¹²² “Si hay algo que caracteriza la propuesta de Iara es la diversidad: sombras negras, sombras de colores, juegos con los tamaños, iluminación de atrás, de adelante, figuras proyectadas, figuras presentes, marcas de la manipulación, intérpretes a la vista de los espectadores...” (BERMAN, 2014). Disponível em: <http://amonicaberman.blogspot.com.br/search?q=Iara+o+encanto+das+%C3%A1guas> . Acesso em 15 de março de 2018.

simultaneamente, projetando sombras e luzes na ‘tela’ e em seus próprios corpos que ora exercem a função de superfície de projeção ora bloqueiam a luz, produzindo sombras corporais. Como as cenas do espetáculo são realizadas tanto atrás quanto a frente da superfície de projeção muitas das ações executadas pelos atores-sombristas não apenas são visíveis ao público, mas também trazem consigo uma grande diversidade de signos e significados. O ator-sombrista atua então em diversas camadas “administrando simultaneamente o espaço e o tempo “aqui e agora” da ação cênica e o espaço e o tempo “diverso” das sombras” (MONTECCHI, 2007, p. 75). Dessa forma público aprecia, não apenas as sombras, mas tudo o que está diante dele.



Figura 31: Thiago e Soledad em relação com múltiplos elementos: fontes luminosas móveis, silhuetas, objetos tridimensionais e sombras corporais.

Fonte: Imagem retirada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AHBoj4ZcgwA>>.

A multiplicidade é uma das principais características das obras do Teatro de Sombras contemporâneo e habituar-se a essa enorme variedade de técnicas e elementos é também um dos seus principais desafios. Thiago Bresani, ao comentar sobre o processo do espetáculo *Iara*, o encanto das águas nos diz que sua maior dificuldade foi:

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. [...] para poder ter um trabalho realizado é preciso muita disciplina, dedicação e organização, a linguagem te exige muito (OLIVEIRA, 2018, p. 223).

Lidar com todos os componentes da cena de maneira fluida e orgânica em um ambiente de baixa visibilidade exige do ator no Teatro de Sombras uma atenção multifocal apurada. Para Soledad Garcia essa é uma das principais qualidades exigidas do ator-sombrista, ele deve possuir “uma percepção muito mais aberta que o normal, a nossa visão periférica muito desenvolvida para estar atento a tudo o que está acontecendo [...]” (Ibidem, p. 229).

Fabiana Lazzari, com base nos estudos do psicólogo estadunidense Robert Sternberg, aponta ser de grande importância para o processo de aprimoramento da atenção multifocal que o corpo ator-sombrista se habitue e desabitue com seus espaços de atuação, assim como com os elementos neles presentes.

Para entendermos melhor esse processo recorramos a uma situação hipotética aonde uma pessoa sem experiência ou prática manipula pela primeira vez uma das fontes luminosas¹²³ móveis utilizadas por Thiago e Soledad. Essas fontes luminosas além de móveis possuem um dimmer acoplado a sua própria estrutura para que o ator possa controlar tanto a direção quanto a intensidade da luz. Uma pessoa ao lidar pela primeira vez com essa fonte luminosa provavelmente terá uma maior dificuldade em realizar simultaneamente o controle de direcionamento e de intensidade da luz de modo eficiente, necessitando dedicar uma maior atenção para a execução de cada uma dessas ações. Na medida em que o indivíduo se acostuma - se habitua - com a fonte luminosa e com os estímulos gerados por ela, ele gradualmente necessitará de um menor nível de atenção para manipulá-la de modo eficaz. Entretanto, qualquer mudança nos estímulos produzidos por esse foco de luz – alteração de temperatura, variação anormal de intensidade luminosa, sons e ruídos incomuns etc – promoverá a desabituação desse elemento trazendo um alto nível de atenção novamente a ele.

Sobre o processo de habituação e desabituação Fabiana escreve:

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 [...] 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 atenção dividida, na qual alocamos prudentemente nossos recursos de atenção disponíveis para coordenar

¹²³ Vide Anexo 6.

nosso desempenho em mais de uma tarefa de cada vez (OLIVEIRA, Ibidem, p. 149).

Dessa forma, um corpo habituado a um determinado contexto dará então uma base mais concisa para que o sistema de atenção consiga detectar e se ater a estímulos específicos ou se reorganizar para captar e responder a estímulos múltiplos. Para entendermos melhor a ação e importância da atenção multifocal em cena vejamos a imagem a seguir (Fig. 32).



Figura 32: Os diversos pontos de atenção no trabalho do ator-sombrista.

Fonte: Imagem retirada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AHBoj4ZcgwA>>.

Na imagem, Soledad, à direita, segura uma fonte luminosa móvel com uma das mãos, estabelecendo o campo de atuação das sombras, enquanto com sua outra mão manipula a silhueta do Pajé. Essa cena, em específico, propõe uma dinâmica de movimento mais lenta, exigindo que Soledad mantenha o foco de luz estável, sem variações, a fim de evitar movimentos de luz e sombra em excesso. À esquerda, Thiago manipula simultaneamente a silhueta do índio e um filtro de iluminação, também segurando cada elemento com uma das mãos e propondo a cada um deles uma qualidade de movimento específica. A manipulação da fonte luminosa, silhuetas e filtros de iluminação já exige por si só um alto nível de atenção do ator-sombrista. Entretanto, ao observamos a imagem percebemos que os olhares de Soledad e Thiago não estão direcionados para os elementos que seguram e/ou ações que exercem sobre eles, mas sim para a superfície de projeção, afinal é nela que as sombras se manifestam. O foco de atenção voltado para a sombra manifesta na superfície de projeção sem que se

perda a capacidade de recepção e resposta aos estímulos produzidos pelas fontes luminosas, silhuetas objetos e etc., e vice-versa, só é possível graças a capacidade do ator-sombrista dividir e realocar sua atenção de acordo com a necessidade, coordenando assim suas ações e movimentos com maior eficiência.

Ainda com base na Fig. 32, gostaria de abordar outros dois fundamentos que dialogam significativamente com as questões levantadas até aqui. São eles: o *ponto fixo* e a *dissociação*. Como dito anteriormente, na cena onde foi realizado o registro da imagem em análise, Soledad necessita manter o foco luminoso estável para que o campo de atuação das sombras e a dinâmica proposta não se perdam. Porém, ao mesmo tempo em que segura a fonte de luz Soledad executa outras ações e movimentos, sejam eles integrantes a própria cena ou para organizar e preparar os materiais a serem utilizados em cenas futuras. Essa situação se repete por diversos momentos no espetáculo Iara, o encanto das águas e não apenas com fontes luminosas, mas também com silhuetas, objetos e outros componentes da iluminação. A capacidade de manter determinada parte do corpo – no caso do exemplo citado: a mão que segura a fonte luminosa – *fixa* em determinado ponto do espaço, independentemente do movimento do restante do corpo é nomeado como *ponto fixo*. Sobre esse fundamento Valmor Beltrame escreve:

Estabelecer o *ponto fixo* consiste em manter o eixo e o nível do boneco, desafiando a ator-animador a executar outras ações necessárias ao andamento da cena, sem modificar o comportamento do boneco manipulado. O “ponto fixo” é um procedimento que auxilia o bonequeiro em situações nas quais precisa realizar ações simultâneas em cena, como por exemplo: vestir outro boneco de luva; pegar um objeto, ou adereço para agregar à cena enquanto atua com o boneco atrás do biombo, ou manipulando-o à vista do público. Definir e manter o “ponto fixo” colabora para impedir a realização de movimentos involuntários e gestos que descaracterizam a presença do boneco (BELTRAME, 2008, p. 28).

A sistematização do *ponto fixo* foi desenvolvida por Étienne Decroux¹²⁴ no início de seu trabalho pedagógico, motivo pelo qual esse princípio é comumente associado a Mímica. Contudo, o *ponto fixo* é acionado como suporte a diversas outras técnicas e linguagem que não necessariamente seguem essa característica estética.

Já o fundamento de *dissociação* é definido por Valmor Beltrame como a capacidade de:

¹²⁴ Étienne Decroux (1898 – 1991, Paris). Encenador, mímico e pedagogo francês Étienne Decroux em colaboração com Jean-Louis Barrault, seu primeiro aluno, elaborar uma técnica que Mímica Corporal Dramática. Na década de 40 fundou uma escola em Paris onde vários artistas importantes do mundo inteiro participaram. Muitos o consideram como o pai da mímica moderna.

tornar os movimentos do boneco, independente dos movimentos do corpo do ator-animador. O objetivo é impossibilitar o espectador de estabelecer associações entre o boneco e o manipulador para dar mais credibilidade à atuação do boneco, para não tornar visível que o “boneco é manipulado”. [...] também consiste na capacidade do bonequeiro manter a postura de um personagem manipulado pela mão direita sem perder as características de outro personagem que se encontra na mão esquerda [...] (Ibidem).

Citando Pilar Amorós e Paco Paricio¹²⁵, Beltrame ainda completa: “Há um grande número de bonequeiros solistas que utilizam esta técnica para desdobrar-se em múltiplos personagens, porque podem, além de manipular um boneco em cada mão, mudar de personagem mediante pequenos truques e mentiras, sem perder o fio narrativo” (AMORÓS e PARICIO *apud* BELTRAME, 2008, p. 28).

No caso do espetáculo Iara, o encanto das águas o princípio de *dissociação* é utilizado tanto para a manipulação simultânea de silhuetas, como para a manipulação de outros elementos da obra. Podemos mencionar como exemplo a cena em que o Índio encontra o Pajé da tribo (Fig. 32). Nela, Thiago Bresani manipula ao mesmo tempo a silhueta do Índio com uma das mãos, enquanto que com a outra movimenta um filtro de iluminação com diversas cores e linhas que remetem à água e ambienta a cena. A dinâmica de movimento proposta para o Índio e a água são bem diferentes nesse momento e para que isso aconteça de fato Thiago precisa aplicar a cada um deles uma qualidade de movimentação específica sugerindo que ambos possuem movimentos autônomos.

A diversidade de elementos e possibilidades técnicas é uma de suas principais características do Teatro de Sombras na contemporaneidade e, como dito por Thiago Bresani, também dos principais desafios ao ator-sombrista. Desse modo, a ampliação de sua capacidade de atenção e o domínio sobre princípios de *ponto fixo* e a *dissociação* podem ser de grande importância para o trabalho do ator no Teatro de Sombras.

2.2.2 Oficina: sensibilização e difusão da linguagem.

Além de apresentações do espetáculo Iara, o encanto das águas o projeto de circulação Sombra no Centro-Oeste realizado pela Cia. Lumiato em 2015, também

¹²⁵ Bonequeiros e professores espanhóis que em 1985 fundaram a Cia. Los Titiriteros de Binefár, na cidade de Binefár (Espanha).

previa a execução de oficinas e palestras¹²⁶ voltadas para a linguagem do Teatro de Sombras. Na cidade de Uberlândia a Oficina de Teatro de Sombras foi realizada no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, e teve como público alvo a comunidade acadêmica. Sobre a origem, objetivos e conteúdos da oficina, a Cia. Lumiato escreve:

A partir da experiência da Cia Lumiato trabalhando com teatro de sombras contemporâneo, nasce a necessidade de compartilhar as ferramentas e possibilidades de expressão artística que contém esta linguagem, para serem aplicados na criação de obras desta disciplina ou enriquecer os trabalhos habituais dos participantes nas suas áreas (Cinema, Artes plásticas, Fotografia, Teatro, Dança, etc.).

O objetivo principal dessa oficina é difundir uma linguagem que oferece imensas possibilidades para a comunicação, trabalhando com os componentes básicos de uma produção audiovisual e envolvendo elementos das artes plásticas cênicas e musicais¹²⁷.

Conteúdos

- Reconhecimento da sombra do próprio corpo e dos outros.
- Reconhecimento do cone de luz como campo de trabalho do sombrista.
- Apropriação dos códigos próprios do Teatro de Sombras.
- Diferenciação entre sombra de objetos planos e tridimensionais.
- Conceptualização teórica dos diferentes estilos de teatro de sombras, desde a milenar tradição oriental até os dias atuais.
- Construção de figuras opacas, translúcidas e cenários básicos.
- Manipulação de figuras e objetos; deslocamento, profundidade e tamanho das sombras para dar sentido a cena.
- Apresentação dos tipos de luzes existentes e seus diferentes efeitos na projeção de sombras.
- Manipulação de focos de luz móveis e fixos¹²⁸.

A Oficina Teatro de Sombras elaborada pela Cia. Lumiato pode ser desenvolvida em uma carga horária de oito ou doze horas de acordo com a disponibilidade dos envolvidos. Quando ministrada em Uberlândia a oficina teve uma carga horária total de oito horas, dividida em dois dias (10 e 11 de setembro, quinta e sexta-feira), sendo sempre realizada no período da manhã (de 08h às 12h).

No primeiro dia, a Cia. Lumiato iniciou o encontro com uma breve fala, contando um pouco sobre seu trabalho e apresentando os elementos necessários para a

¹²⁶A palestra intitulada ‘Caminhos e descobertas para uma dramaturgia brasileira no teatro de sombras contemporâneo’ tinha como objetivo expor as dificuldades e descobertas realizadas no processo de montagem e criação do espetáculo Iara, o encanto das águas e contou com a participação de Soledad Garcia, Thiago Bresani e Alexandre Fávero.

¹²⁷ Informações retiradas do site da Cia. Lumiato. Disponível em: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/untitled-c9a0>>. Acesso em 20 de março de 2018.

¹²⁸ Informações retiradas do Plano de Oficina anexado a este trabalho (Anexo 4).

prática do Teatro de Sombras iniciando em seguida os exercícios práticos. No primeiro exercício Soledad e Thiago acenderam duas fontes luminosas, cada uma direcionada para uma superfície de projeção posicionada no espaço. Os participantes começaram então a realizar pequenos deslocamentos observando e projetando sombras sobre as telas e a medida que se familiarizavam e compreendiam a lógica de movimento do corpo no espaço de criação da sombra experimentavam pequenas interações entre as sombras. Em seguida, os participantes, um de cada vez, adentravam uma área de jogo pré-estabelecida e projetando sua própria sombra em uma tela a apresentava aos outros participantes que atuavam como plateia, do lado oposto.

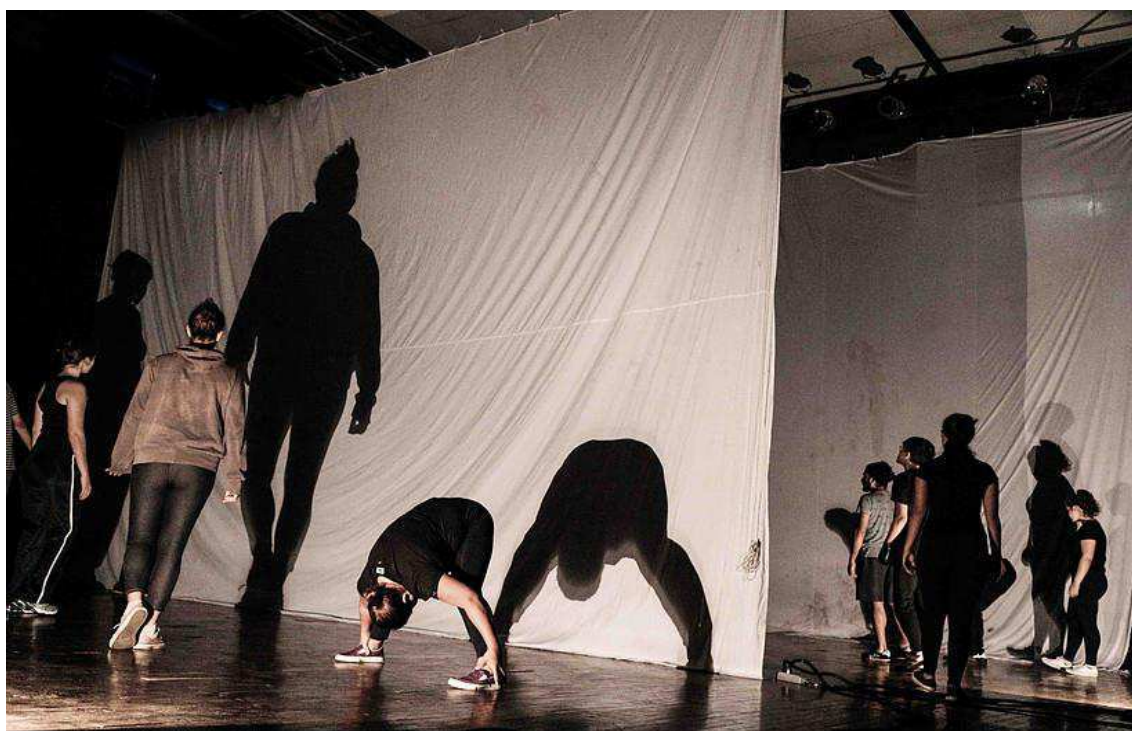


Figura 33: Experimentação de projeções de sombras corporais pelo espaço.

Fonte: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/etapa-mg?lightbox=i124om>>.

Esses exercícios tiveram como principal intuito sensibilizar os participantes e permiti-los redescobrir a sombra como elemento artístico. Experimentar o escuro, a luz e a sombra de uma forma diferenciada a realizada no nosso dia-a-dia. Sobre a importância dessa etapa na formação do ator-sombrista Fabiana Lazzari comenta:

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 tem e o que ela suscita quando a vemos. Acredito que dinâmicas de sensibilização para reencontrá-la e reconhecê-la¹²⁹ é fundamental no

¹²⁹ Fabiana Lazzari (OLIVEIRA, 2018, p. 60) entende por sensibilização o “ato de sensibilizar a si mesmo e/ou a outros envolvidos direta e/ou indiretamente na situação definida previamente, neste caso conhecer

início de um trabalho com teatro de sombras [...] É um momento de descoberta da sombra e de entender as diferenças de sombra natural e sombra artística (OLIVEIRA, 2018, p. 60-61).

Para Fabrizio Montecchi o primeiro passo também consiste em tomar consciência da sombra, pois “Não se pode praticar o Teatro de Sombras se não conhece a sombra, a matéria expressiva sobre a qual se funda” (MONTECCHI, 2015, p, 55).

Os exercícios propostos em seguida foram realizados em dupla. No primeiro deles cada um dos participantes da dupla ficava de um lado da tela e tinha sua sombra projetada na superfície de projeção por uma fonte luminosa posicionado no chão. Os dois participantes na área de jogo buscavam então experimentar e construir relações com suas sombras. No decorrer desse exercício de improvisação Thiago e Soledad também propunham estímulos musicais e visuais para os participantes. Os outros participantes espectadores poderiam assistir a exercício cênico de ambos os lados da tela e deviam manter-se atentos para entrarem na área de jogo assim que a dupla atuante saísse, de modo a nunca deixar ‘a cena vazia’.



Figura 34: Exercício de improvisação de sombras corporais com um participante de cada lado da ‘tela’.

Fonte: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/etapa-mg?lightbox=i131udy>>.

No exercício subsequente, também realizado em duplas, os participantes deveriam explorar as possibilidades de relações a partir da exploração de diferentes

a sombra”, 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 reconhecê-la “porque a vemos, mas não damos valor ao potencial expressivo que ela tem”.

escalas de tamanho de suas sombras. Diferentemente do exercício anterior, nesse exercício ambos os participantes se posicionavam do mesmo lado da superfície de projeção. Nesse exercício foi interessante notar a dificuldade que algumas pessoas tinham em improvisar com a sua sombra, buscando em muitas situações relações físicas diretas com seu companheiro de cena, e não com a sombra dele.



Figura 35: Experimentação de escalas de tamanho.

Fonte: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/etapa-mg?lightbox=i912n5>>.

A próxima atividade foi realizada em pequenos grupos, nela uma pessoa era eleita como diretor de cena. O diretor de cena tinha como objetivo posicionar os demais componentes do grupo no espaço de modo a fundir suas sombras e criar com elas a imagem estática de um personagem místico e/ou monstruoso. Após a elaboração da imagem estática foi proposto aos grupos a execução pequenos movimentos e deslocamentos sem que a composição do personagem fosse perdida.

Finalizado o exercício de composições de personagens por meio de fusões de sombra, foi realizada uma improvisação livre utilizando uma fonte luminosa fixa. Ao final da improvisação foi feita uma breve avaliação das atividades desenvolvidas durante o dia e apresentada a proposta de continuidade da oficina que seria realizada no dia seguinte.

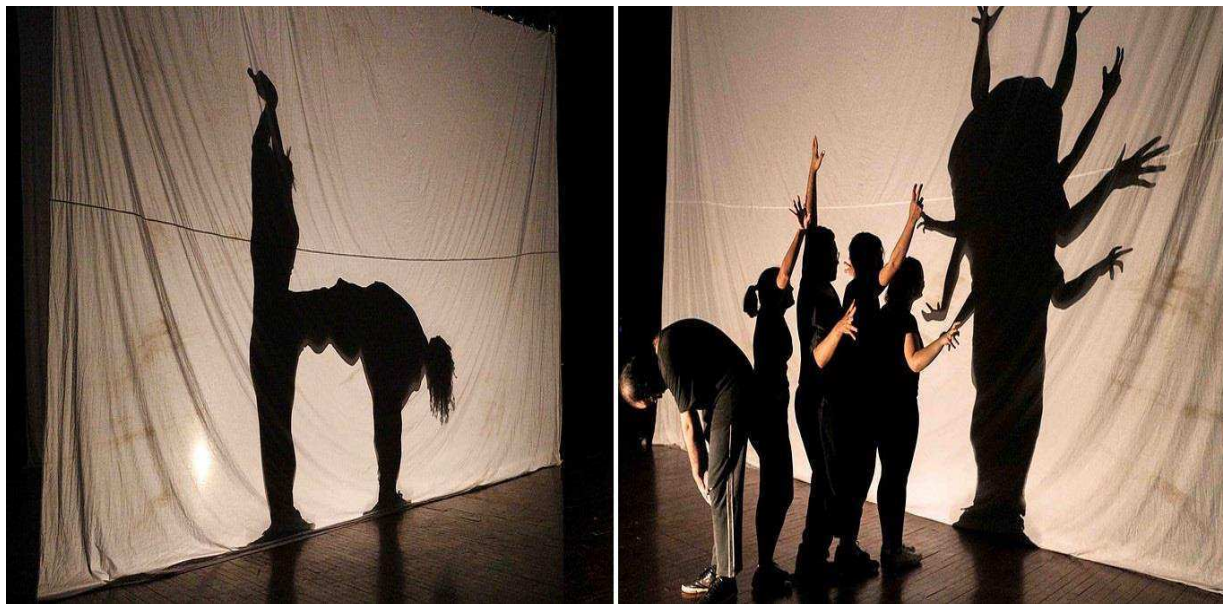


Figura 36: Composições de personagens com fusões de sombras corporais.

Fonte: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/etapa-mg>>.

O segundo dia do encontro foi iniciado com um exercício de manipulação de fonte luminosa. Primeiramente Thiago e Soledad demonstraram algumas possibilidades e efeitos possíveis por meio da movimentação do foco de luz e em seguida dividiram os participantes da oficina em dois grupos. Cada grupo foi posicionado frente a uma superfície de projeção e recebeu um foco de luz. Aos participantes foi pedido que propusessem algumas posturas estáticas enquanto um dos membros grupo experimentava manipular a fonte luminosa, movimenta-o pelo espaço e projetando as sombras dos colegas na tela.

Tradicionalmente o movimento da sombra é ocasionado pelo movimento da manipulação do ator-sombrista sobre a silhueta ou pelo seu próprio corpo, quando utilizada a projeção de sombras corporais. Entretanto, ao analisarmos práticas do Teatro de Sombras mais contemporâneas também identificamos experiências onde o movimento da sombra é originado pelo movimento da fonte luminosa. Fabiana Lazzari comenta que ao movimentar o foco de luz o ator-sombrista tem a capacidade de editar as imagens projetadas pelas sombras, escondendo ou revelando elementos, “portanto, é importante um domínio tridimensional do espaço. A iluminação é que define o espaço cênico [...]” (OLIVEIRA, 2018, p. 106).

Ao fim do exercício de manipulação foi realizada uma explanação sobre os diversos tipos de fontes luminosas e suas possibilidades no processo criativo em Teatro de Sombras contemporâneo. Thiago e Soledad também apresentaram e disponibilizaram aos participantes da oficina o projeto de confecção de seus focos luminosos.

Após as atividades voltadas para o trabalho com fontes luminosas, Thiago e Soledad propuseram aos participantes da oficina uma atividade voltada para a confecção de silhuetas opacas. Para a criação e confecção da silhueta foram utilizados materiais simples como estiletes, tesouras, lápis, borracha e uma folha de papel cartão cinza A3. Caso necessitassem, os participantes poderia também utilizar retalhos de filtros de iluminação e outros materiais que pudessem dar cor a algumas partes de sua silhueta. Cada participante construiu sua própria silhueta livremente, podendo requisitar o auxílio dos ministrantes, quando necessário.



Figura 37: Silhueta A Bruxa confeccionada por mim na oficina.

Fonte: Acervo pessoal.

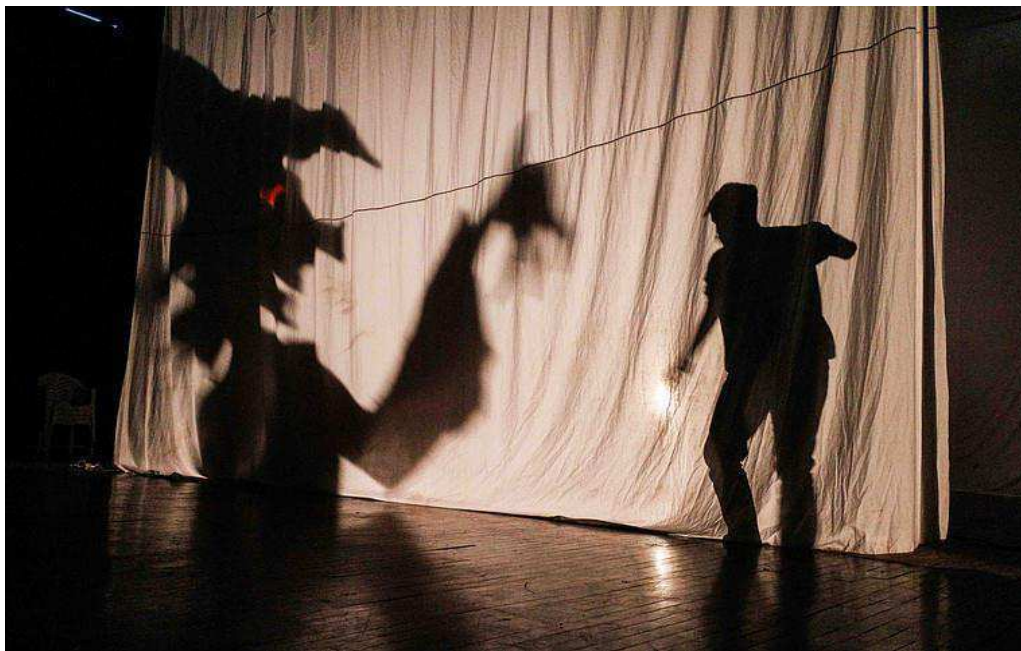


Figura 38: Apresentação das cenas criadas ao fim da oficina.

Fonte: <<https://cialumiato.wixsite.com/sombrasnocentrooeste/etapa-mg?lightbox=i27bcg>>.

Ao término da confecção das silhuetas a luz da sala foi apagada e um foco luminoso foi acesso criando um espaço de atuação na superfície de projeção. Todos os participantes apresentaram suas silhuetas explorando suas possibilidades expressivas e criando pequenas células de cena. Para essas silhuetas não foram utilizadas varetas sendo a manipulação delas realizada por contato direto (Fig. 37). Em seguida foram reunidos pequenos grupos de cinco ou seis pessoas que tinha como objetivo estruturar em 20 minutos um pequeno exercício cênico utilizando todos os elementos trabalhados na oficina: sombras corporais, fontes luminosas fixas e móveis, silhuetas opacas etc. Todas as cenas foram apresentadas e comentadas pelos participantes e posteriormente foi realizada uma breve avaliação da sobre as atividades desenvolvidas nos dois dias, encerrando assim a oficina.

2.2.3 Dois Mundos: processos de criação em Teatro de Sombras.

Para o estudo de campo da Cia. Lumiato foi realizado durante três dias (08, 09 e 10 de novembro de 2017) o acompanhamento do processo de criação do espetáculo Dois Mundos, nova produção da Cia viabilizado por meio do Fundo de Apoio a Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Soledad e Thiago atualmente residem com seus dois filhos no Distrito de Olhos D'água localizado na cidade de Alexânia, interior de Goiás, e realizam seus encontros práticos no Núcleo de Artes do Centro-Oeste –

NACO¹³⁰, onde possuem uma sala de ensaios cedida por uma parceria entre a Cia. e o proprietário do espaço. Como a sala não foi construída especificamente para a prática de Teatro de Sombras, a própria companhia precisou realizar uma adaptação improvisada vedando os pontos de entradas de luz com lona plástica preta.

As sessões de trabalho prático da companhia geralmente se concentram no período da tarde por ser o horário em que os filhos de Thiago e Soledad estão na escola, porém também acontecem ensaios pela manhã em alguns dias da semana. Os encontros têm em média três horas de duração e são utilizados tanto para ensaios e criação de cenas quanto para confecção de materiais utilizados em seus espetáculos.

No primeiro dia de acompanhamento Soledad e Thiago tinham como planejamento ensaiar e finalizar uma proposta de composição para uma das cenas do espetáculo. Entretanto, antes de iniciarem essa atividade dedicaram um tempo a me apresentar um pouco sobre a ideia e sobre o processo de criação do espetáculo.

Soledad Garcia conta que o espetáculo Dois Mundos surgiu do interesse da companhia em construir uma obra com uma dramaturgia própria aonde fossem trabalhados elementos do feminino e do materno. Contudo, durante o processo de criação o eixo temático acabou se modificando, passando a ter como base principal a invasão espanhola sobre os povos latino-americanos, não eliminando por completo a ideia inicial, mas deixando-a em segundo plano.

A direção desse espetáculo também é assinada por Alexandre Fávero que, por residir no Rio Grande do Sul, a realiza em grande parte a distância por meio de reuniões online e troca de e-mails, sendo os encontros presenciais realizados eventualmente por meio de ensaios intensivos com duração média de duas semanas. Thiago e Soledad comentam que a direção de Alexandre Fávero tem como principal característica a busca pela essência da cena no Teatro de Sombras, a imagem.

Para a estruturação do roteiro do espetáculo a Cia. Lumiatto utiliza a técnica de *storyboard*¹³¹, ou esboço sequencial. Essa técnica consiste na organização das propostas de cena por meio de uma série de ilustrações que, ao serem arranjadas e rearranjadas, permitem aos criadores pré-visualizarem o resultado final da obra e estipularem quais os materiais necessários para criação de cada momento (Fig. 39).

¹³⁰ Espaço cultural dedicado a realização de residências artísticas inicialmente com foco em residências de artes visuais. Contudo, recentemente também tem sido realizadas residências artísticas no campo das artes cênicas.

¹³¹ A criação do *storyboard* é atribuída ao cineasta francês Georges Méliès (1861-1938) e aprimorado por Webb Smith do Walt Disney Studios durante o começo da década de 1930.

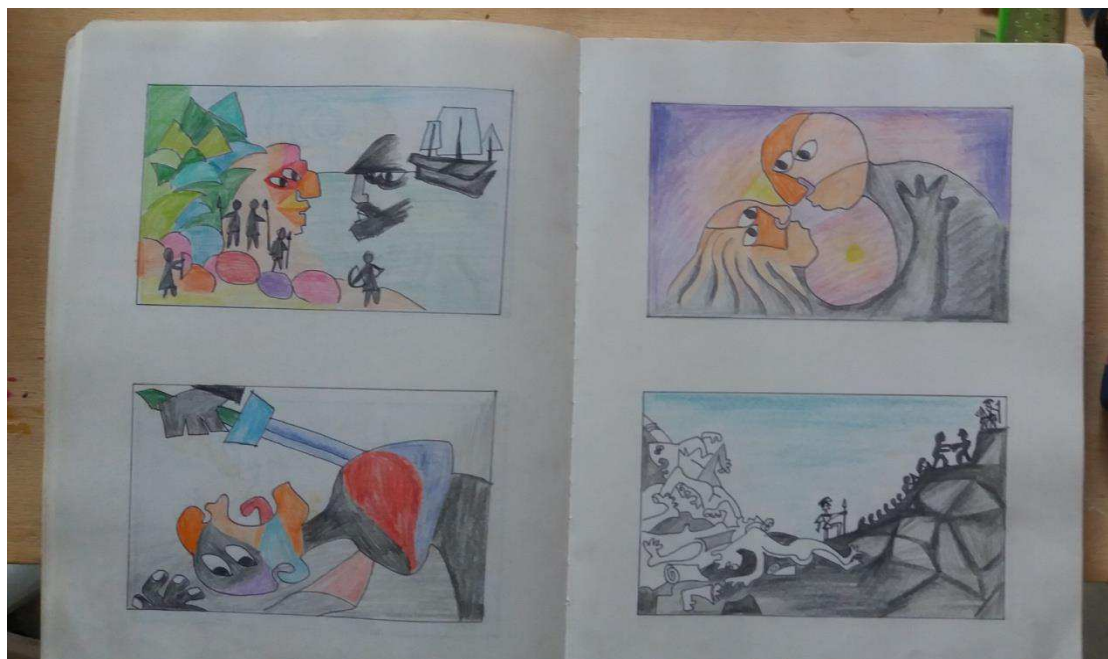


Figura 39: Trecho do *storyboard* do espetáculo *Dois Mundos*.

Fonte: Acervo pessoal.

Para essa obra, a companhia propôs como desafio experimentar fontes luminosas, silhuetas e uma configuração espacial com as quais ainda não tinham trabalhado anteriormente. Diferentemente do espetáculo *Iara*, o encanto das águas, que possui uma concepção espacial mais tradicional referenciada no palco italiano, *Dois Mundos* traz como proposta espacial uma configuração de arena retangular com uma fonte luminosa estática em cada extremidade, de modo que a superfície de projeção fique localizada no centro do espaço. As projeções de sombra podem ser então tanto unilaterais quanto simultâneas. Nesse tipo de proposta, o ator-sombrista está sempre visível, já que o público estaria posicionado em todo o entorno da área de atuação. Mesmo estando definida a escolha de fazer com que os sombristas estejam o tempo todo à vista do público, Thiago Bresani comenta que até esse momento da criação “a função [dramática] do sombrista ainda não está clara no espetáculo¹³²” podendo ele ser um personagem da história, um narrador que a conta ou simplesmente um ator-sombrista aparente. “Pensamos em figurinos brancos para que projeção também possa ser realizada no próprio ator¹³³”.

Como fontes luminosas Soledad e Thiago utilizam nesse espetáculo dois retroprojetores com dimerizadores e lanternas táticas de super *LED*¹³⁴. O retroprojeto-

¹³² Fala realizada por Thiago Bresani durante o ensaio do espetáculo *Dois Mundos*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ O Diodo emissor de luz, também conhecido pela sigla *LED* (Light Emitting Diode), é um componente eletrônico condutor responsável por transformar energia elétrica em luz. A lâmpada de *LED* é muito

muito utilizado para fins didáticos, é um dispositivo capaz de projetar imagens ou textos ampliados sobre uma superfície. O funcionamento de um retroprojektor é dado da seguinte forma: um objeto – no caso uma silhueta ou filtro de iluminação – é colocado sobre uma grande lente plana de Fresnel¹³⁵, o que seria a ‘tampa’ do retroprojektor. Abaixo dela, dentro do retroprojektor, existe uma lâmpada de grande potência. Ao ser acesa a luz emitida pela lâmpada atravessa a lente de Fresnel e o objeto incidindo sobre uma lente localizada acima do objeto, que converge a luz até um prisma ou espelho (variável de acordo com o modelo), que modifica a direção da luz fazendo com que ela incida sobre a superfície de projeção escolhida onde a imagem final se forma.



Figura 40: Retroprojektor com *dimmer* acoplado.

Fonte: Acervo pessoal.

Como os modelos de fábrica não possuem controle de intensidade luminosa Soledad e Thiago, com auxílio de um técnico em elétrica e eletrônica, realizaram uma leve adaptação instalando em seus retroprojetores dimmers que os permitissem regular a intensidade de luz de acordo com a necessidade de cada cena.

compacta e produz alta luminescência (fluxo luminoso) por baixo gasto energético. Além disso, a durabilidade de uma lâmpada de *LED* pode ser até 25 vezes mais longa do que uma lâmpada comum e sua emissão de calor é praticamente inexistente permitindo sua manipulação com maior segurança.

¹³⁵ Tipo de lente inventada pelo físico francês Augustin-Jean Fresnel. Criada originalmente para uso em faróis de sinalização marítima, seu desenho possibilita a construção de lentes de grande abertura e curta distância focal sem o peso e volume do material que seriam necessários a uma lente convencional. Comparadas a estas, as Fresnel são bem mais finas, permitindo a passagem de mais luz.

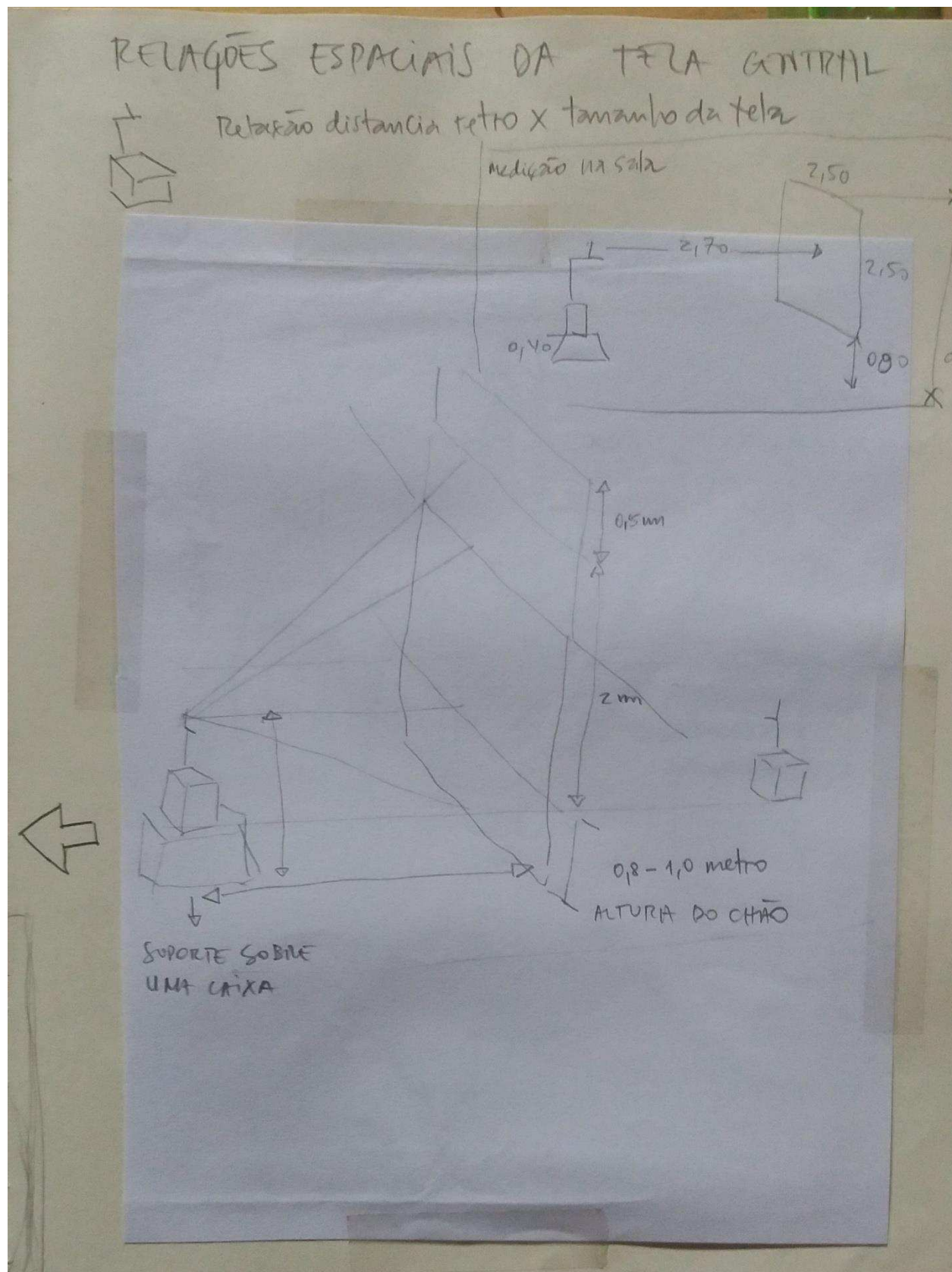


Figura 41: Desenho espacial do espetáculo Dois Mundos.

Fonte: Acervo da Cia. Lumiató.

No espetáculo *Dois Mundos*, as figuras são em maioria translúcidas, sendo algumas delas também compostas por partes opacas. Carlos Angoloti nomeia esse tipo de figura como transparência, e sobre suas especificidades discorre: “As figuras transparentes produzem sombras muito brilhantes com efeitos de grande espetacularidade. Sua realização é mais cara e tem uma dificuldade complementar que permite menos erros em sua fabricação, já que se nota qualquer falha¹³⁶” (ANGOLOTI, 1990, p. 111-112). Para Fabiana Lazzari a transparência não seria de fato uma sombra e sim “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” (OLIVEIRA, 2018, p. 92).



Figura 42: Protótipos de transparências do espetáculo *Dois Mundos*.

Fonte: Acervo pessoal.

Para a confecção de suas transparências Thiago e Soledad utilizam chapas de acrílico, chapas de raio-x e outros materiais plásticos. “São inúmeras transparências! Um trabalho muito difícil de construção e experimentação de materiais para essa nova proposta¹³⁷”. A coloração das transparências é alcançada por meio da utilização de

¹³⁶ “Las figuras transparentes dan unas sombras muy luminosas com efectos de gran espectacularidad. Su realización es más costosa y tienen la dificultad añadida de permitir menos errores en su fabricación, ya que se nota cualquier fallo” (ANGOLOTI, 1990, p. 111-112).

¹³⁷ Fala realizada por Soledad Garcia durante o ensaio do espetáculo *Dois Mundos*.

filtros de iluminação e/ou pintura com tintas vitral. Para evitar o desgaste e perda das cores Thiago e Soledad fazem um uso de uma técnica de construção nomeada por eles como sanduíche. Essa técnica consiste em unir dois recortes iguais de uma mesma figura de modo que o filtro de iluminação e/ou a pintura fique no centro protegida do contato e do atrito com outros elementos.

Após apresentarem as propostas e parte do processo de criação do espetáculo Dois Mundos, Thiago e Soledad se organizaram para iniciar o ensaio de uma das cenas do espetáculo. O objetivo desse encontro era ensaiar e finalizar uma proposta para a cena de chegada dos espanhóis a América, gravá-la em vídeo e enviá-la ao diretor Alexandre Fávero.

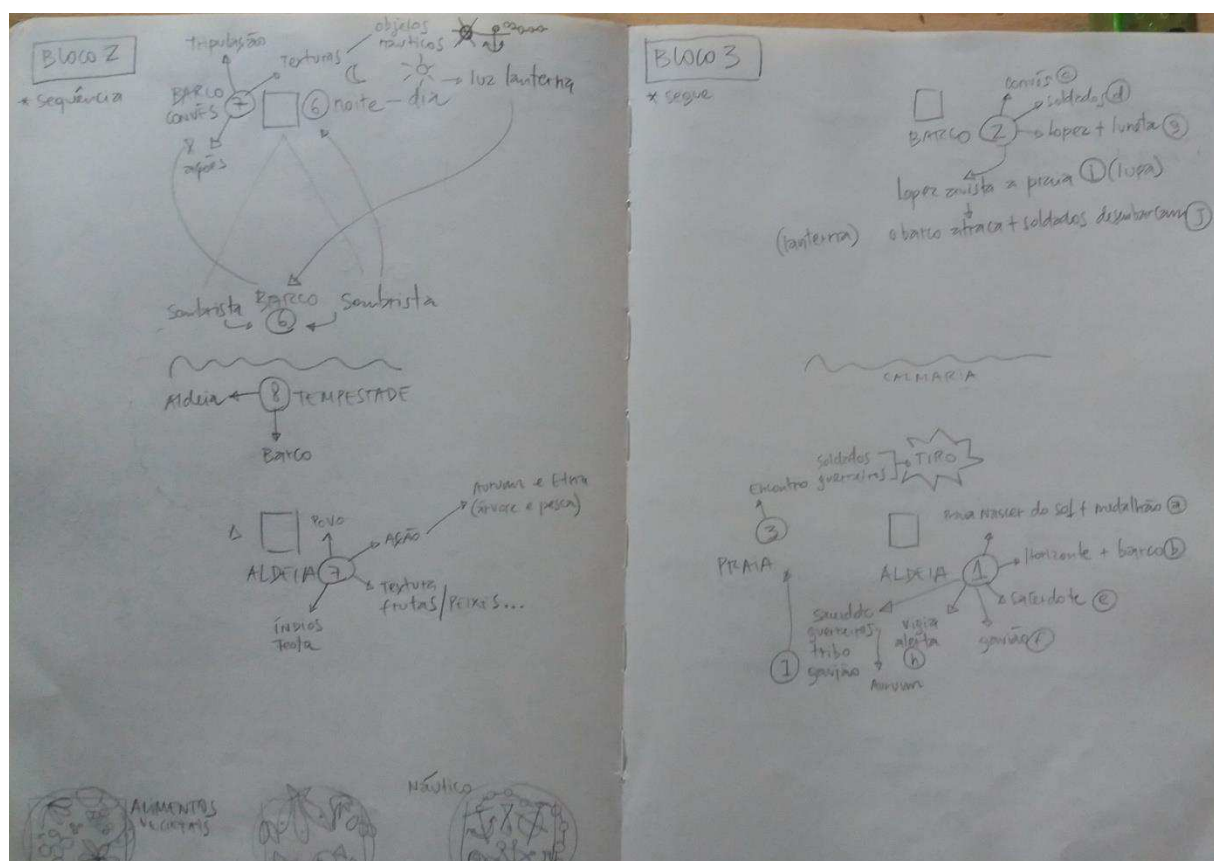


Figura 43: Esquemas de movimentação e materiais para cenas do espetáculo Dois Mundos.

Fonte: Acervo da Cia. Lumiató.

O ensaio teve início com a análise do roteiro e do *storyboard* do espetáculo com intuito de levantar quais seriam os elementos necessários para a cena. À medida que o *check-list* era feito, Soledad e Thiago separavam e organizavam os elementos no espaço. Com os materiais já posicionados, foi realizado o escurecimento da sala de ensaio e afinação dos retroprojetores seguida de improvisações com as transparências. Como grande parte da composição da cena já havia sido planejada, e seu resultado pré-

visualizado por meio do *storyboard* as improvisações tinham como principais objetivos: 1) testar e experimentar as transparências confeccionadas; 2) descobrir como executar o desencadeamento e transições das ações e movimentos para a produção das imagens já anteriormente pré-estabelecidas.

Durante a improvisação e construção da cena foi possível observar que a área de movimentação dos atores-sombristas estava centrada principalmente no entorno dos retroprojetores. Como o retroprojetor fica posicionado próximo ao chão, Soledad e Thiago trabalham a maior parte do tempo no plano médio e baixo. Após o ensaio Soledad Garcia comenta que “a posição escolhida para o retro pede que nós trabalhemos no plano mais baixo, geralmente ajoelhados, e isso acaba nos prendendo muito, travando muito a minha movimentação pelo espaço¹³⁸”. Outra especificidade do retroprojetor que interfere diretamente na atuação dos atores-sombristas é o fato de que pela projeção da imagem dessa fonte luminosa ser realizada por um jogo de espelhos, as silhuetas posicionadas na bandeja do retroprojetor projetam suas imagens com sentido horizontal invertido na superfície de projeção. Desse modo, para que uma transparência apareça do lado esquerdo da tela ela precisa ser inserida pelo lado direito da bandeja do retroprojetor.



Figura 44: Experimentações e composições de cena do espetáculo Dois Mundos.

Fonte: Acervo pessoal.

¹³⁸ Ibidem.

Como dito anteriormente, além dos retroprojetores também são utilizadas nesse espetáculo lanternas táticas de *super LED* permitindo aos atores-sombristas uma maior mobilidade pelo espaço em algumas cenas específicas. Quando existentes, os deslocamentos espaciais de Thiago e Soledad eram realizados na maior parte do tempo com os joelhos semiflexionados e pés completamente apoiados no chão. A movimentação de ambos também assumia uma dinâmica mais lenta e controlada.

Tanto nos deslocamentos quanto nas posturas em plano médio e/ou baixo exigidas pelo trabalho com o retroprojeto, era possível observar em Soledad e Thiago um trabalho de base e sustentação do corpo muito sólido. Para Renato Ferracini a base é provavelmente a condição mais essencial para a dilatação corpórea do ator

seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas e o quadril. Encontramos, em praticamente todas as manifestações cênicas codificadas, uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana. [...] O importante é descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite uma segurança para um equilíbrio precário, e também para possibilitar uma liberdade para a coluna vertebral, que assim, poderá soltar-se sobre uma base segura e fixa (FERRACINI, 1998, p. 133).

Entretanto, é importante salientar que no Teatro de Sombras a dilatação corpórea como elemento intensificador da presença do ator pode ser um empecilho para o ator-sombrista, caso ele não seja capaz de canalizar sua energia de forma adequada para os outros elementos do espetáculo. Haja vista que em grande parte das situações o foco da cena deve estar sobre as sombras projetadas e não sobre seu corpo ou sobre sua manipulação.

A palavra energia é vista com certo receio, principalmente no meio científico, ao ser utilizada para designar algo que preencha e/ou emana do corpo. Isso se dá muitas vezes pelo fato de a palavra já ter caído adquirido um caráter de senso comum, sendo ela utilizada de maneira genérica ou equivocada. No teatro muitas vezes a palavra energia é confundida com conceitos de força ou vigor, porém isso recai em um equívoco já que ela também poder algo delicado e sutil. Diante disso, torna-se importante que dediquemos um espaço para discussão de seu conceito aplicado ao contexto de nossos estudos.

Segundo Luís Otávio Burnier a palavra energia vem do grego *energon*, que significa “em trabalho”. Para Burnier uma das possíveis formas de se pensar energia é pensá-la “como *fluxo*, um caminhar específico que encontra resistências e as vai

vencendo; ou então como radiação, ou seja, *vibração*, algo que se propaga pelo espaço” (BURNIER, 2009, p. 50). Eugênio Barba em um estudo sobre a energia e/ou seus conceitos equivalentes publicado na obra *A Arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral* escreve:

Cada tradição teatral possui uma linguagem própria para dizer se o ator, enquanto tal, funciona ou não funciona para o espectador. E para definir esse “funcionamento” existem numerosos termos: no Ocidente, encontramos com frequência *energia*, *vida* ou, mais simplesmente, *presença* do ator. As tradições teatrais asiáticas servem-se de outros conceitos [...] como *prana* ou *shakti* na Índia, *koshi*, *ki-ai* e *yugen* no Japão, *chikara* e *taxu* em Bali, *kung-fu* na China. Para conquistar essa força, essa vida – que é uma qualidade intangível, indescritível e impossível de ser medida – as várias formas teatrais codificadas recorreram a procedimentos bastante particulares, como treinamento e exercícios específicos. Esses procedimentos visam destruir as posições inertes do corpo do ator, para assim alterar o equilíbrio normal e eliminar aquelas dinâmicas de movimento que são típicas do cotidiano (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 72).

No âmbito do Teatro de Animação, Ana Maria Amaral comenta que a ação de animar consiste em imprimir movimentos dotados de energia a um objeto, carregá-lo de energia. Referenciada em Bernhild Boie, Ana Maria Amaral escreve que “animar é evanescer e transferir, é fazer a matéria viver, ou seja, é provocar uma transformação de energia, é magia. É algo que liga o vivo ao inanimado, resultando daí a ilusória vida da matéria, É o que liga o público à cena, ao ator” (AMARAL, 1997, p. 285). Para Paulo Barlardim o ator-animador atua como um catalisador transmitindo sua energia ao boneco, impregnando a matéria inanimada com vibrações oriundas de seu corpo.

Essas vibrações são compostas de pulso, imperceptíveis movimentos involuntários e outros tantos movimentos ou pausas intencionais impregnados com sentidos arbitrários. Da mesma forma, todo o corpo do ator, em particular o seu olhar, dota o objeto de uma propriedade especial, uma carga dramática, um *elã*, um status que o projeta como elemento atrativo da atenção do espectador. Essa carga dramática refere-se à qualidade energética do corpo do ator posta na interpretação (BALARDIM, 2009, p. 161).

Nessa perspectiva, teríamos então no Teatro de Sombras três camadas de reverberação da energia emanada pelo ator, sendo a primeira delas o próprio ator, a segunda os dispositivos utilizados pelo ator para realizar a projeção da sombra (silhuetas, superfícies de projeção, fontes luminosas etc) e a terceira, a sombra manifesta. Sobre essa questão Fabiana Lazzari discorre:

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 ele 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. (OLIVEIRA, 2018, p. 137).

Durante a criação das cenas do espetáculo *Dois Mundos*, assim como em seus respectivos ensaios, era possível observar com clareza outros dois fundamentos que pareciam auxiliar Thiago e Soledad no direcionamento e canalização de sua energia para as sombras projetadas. O primeiro deles diz respeito ao princípio da precisão.

Os movimentos executados pelos dois sombristas sejam para a manipulação, deslocamentos ou contrarregragem eram na maior parte do tempo decididos e precisos. Era possível identificar com clareza o começo, o meio e o fim de cada movimento, pois poucos eram os ‘ruídos’ e movimentos desnecessários. Para Valmor Beltrame (2005) é fundamental que o ator-animador tenha noção de que o *movimento é frase* de forma que é necessário decupá-los e dar a eles uma *pontuação* adequada, incluindo *pontos* e *vírgulas*.

Renato Ferracini, ao discutir sobre o conceito de precisão, comenta que ele não se aplica somente sobre itinerário, ritmo e impulsos da ação física executada pelo ator, mas também no que se refere a qualidade e quantidade de energia demandada para aquela ação e chama a atenção para a importância de finalizar adequadamente cada movimento.

Tanto na precisão física/mecânica do movimento, como na manipulação da energia, é necessário que haja uma espécie de corte ou "parada", antes que termine sua linha de força, seu fluxo. Esse corte ou parada faz com que esse fluxo não se dilua no espaço, dando uma sensação de propagação da energia despendida para realização daquela ação, como um eco (FERRACINI, 1998, p. 133).

Outro fundamento que auxilia no processo de canalização de energia é o direcionamento do olhar para a sombra manifesta na superfície de projeção. Como já abordado em outros momentos deste trabalho a perda do contato visual com a sombra

manifesta pode dificultar significativamente o trabalho de manipulação do ator-sombrista. Entretanto, além de permiti-lo visualizar o resultado de sua manipulação o olhar também é importante para o ator enquanto condutor de energia e direcionamento da atenção do público para a sombra. Ferracini comenta que através dos olhos “o ator pode abrir ou fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física” (Ibidem).

Ao término do ensaio Thiago e Soledad realizaram uma breve avaliação do encontro e já planejaram previamente as atividades do dia seguinte. Em seguida iniciaram a desmontagem e guarda dos materiais utilizados no espetáculo. Durante a guarda dos retroprojetores Thiago comenta que

A definição das silhuetas com o retroprojeto é muito boa, mas eu ainda prefiro usar ele um pouco desfocado para aproveitar esse efeito de esmaecimento. Até para as silhuetas do retro dialogarem mais com as sombras da lanterna. Não sei se você percebeu, mas com a lanterna a tinta vitral não fica muito bem definida, a cor não fica tão viva. (BRESANI)¹³⁹.

O segundo dia de acompanhamento foi organizado em dois turnos, sendo o primeiro realizado de 9h às 11h30 e segundo de 14h às 17h. Pelo período da manhã os trabalhos se voltaram para a confecção de transparências e outros materiais necessários para a próxima cena. Em uma entrevista cedida a Fabiana Lazzari, Soledad Garcia comenta que uma das maiores dificuldades ao se trabalhar com o Teatro de Sombras é o reduzido grupo de profissionais especializado na área.

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. [...] 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 (OLIVEIRA, 2018, p. 228).

No espetáculo *Dois Mundos*, Soledad e Thiago utilizam figuras articuladas e figuras inarticuladas. A grande maioria delas é operada pelo contato direto dos atores com a transparência, sendo poucas as silhuetas que possuem varetas ou outros mecanismos similares (Fig. 42). As figuras utilizadas no espetáculo são carregadas de desenhos e pinturas geométricas e representações de partes corporais no mesmo plano,

¹³⁹ Fala realizada por Thiago Bresani durante o ensaio do espetáculo *Dois Mundos*.

apresentando como principal referência estética o movimento cubista. Segundo Soledad, grande parte dos desenhos e pinturas é realizado por ela devido a sua experiência na área das artes plásticas, enquanto Thiago se concentra mais na parte de recorte e construção de mecanismos (articulações, varetas etc.).



Figura 45: Confeção de silhuetas para o espetáculo Dois Mundos.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 46: Thiago Bresani testando composições com as silhuetas confeccionadas.

Fonte: Acervo pessoal.

Durante a confecção de algumas das transparências que seriam utilizadas para a cena seguinte, Thiago também realizou pesquisas para selecionar alguns sons e músicas instrumentais para comporem as próximas cenas. Na atual etapa do processo de criação, Soledad e Thiago fazem o uso de trilhas sonoras improvisadas para criar a atmosfera e ambientação das cenas construídas até o momento. Entretanto, a ideia é que seja construída uma trilha sonora específica para a obra da mesma forma que aconteceu com o espetáculo *Iara*, o encanto das águas. Ao questionar se essa trilha também possuiria uma narração e/ou diálogos os dois atores comentam que ainda não se sabe ao certo, mas que provavelmente teria menos falas e palavras, priorizando outros sons e musicalidades.

Após a confecção das transparências e seleção de trilhas sonoras, Thiago e Soledad iniciaram o processo de experimentação e criação da dando continuidade à cena da chegada dos espanhóis e seu encontro com os povos nativos da América Latina.

Os procedimentos adotados para essa etapa de experimentação e criação aconteceu de modo semelhante ao processo de criação realizado no dia anterior. Porém era possível observar naquele momento uma grande dificuldade dos atores na definição de algumas entradas, transições e saídas de determinados elementos. Essa dificuldade possivelmente se deu devido à ausência de um *olhar de fora*, um olhar de direção, já que tanto Thiago quanto Soledad estão na grande maioria do tempo atentos a questões relativas às suas performances enquanto atores-sombristas. Mesmo que para os atores a cena não tenha alcançado o resultado esperado, foi realizado o registro em vídeo do material levantado até aquele momento encerrando os trabalhos do dia.

O terceiro dia de encontro foi dedicado exclusivamente à criação e confecção das silhuetas que ainda faltavam para as cenas que comporiam o terceiro bloco do espetáculo. Durante a confecção Soledad e Thiago comentaram um pouco sobre a relação da Cia. com Alexandre Fávero, considerado por ambos não apenas uma referência, mas um mestre com grande contribuição na profissionalização da Cia¹⁴⁰. Em entrevista anexa a essa dissertação Soledad Garcia comenta que

Alexandre o que tem é um trabalho muito profissional, com a forma que tem de trabalhar, de pesquisar, ele é muito focado, muito exigente nas coisas e sempre ta pensando e repensando. Ele chega aqui e fala: ‘- Mas vocês não estudaram?’. E aí, puxa vida, a verdade é que a gente tem dois filhos também, é mais difícil isso. Mas claro, é outra coisa, nesse sentido ele decidiu dar, a vida dele, é isso né? Ele tem

¹⁴⁰ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice A).

essa capacidade de estar sempre pensando e estudando isso. Acho que é uma diferença muito grande de muitos diretores né? Que ele é muito obsessivo com aquilo que ele gosta. E bom, a gente teve a sorte de encontrar ele e também de se dar bem com ele, que ele também goste muito dos resultados que a gente vai alcançando, que a gente vai propondo, o desafio que a gente vai propondo [...]. (GARCIA)¹⁴¹.

Com o intuito de compreender e auxiliar o processo de formação dos sombristas da Cia. Lumiat Alexandre Fávero elaborou no início do processo de criação do espetáculo *Dois Mundos* uma lista enumerando qualidade e atitudes que interessam ao ator no processo de investigação e criação em Teatro de Sombras.

Qualidade e atitudes que interessam ao processo investigativo

- Composições equilibradas
- Ações informativas
- Ampliar o sentido das coisas
- Estude noções básicas e reflita sobre desdobramentos complexos
- Prepare-se muito bem para as práticas
- Pesquisa de referências
- Dinâmicas econômicas
- Atuação silenciosa
- Presença simbólica
- Liberdade espacial
- Construção e desconstrução lenta
- Envolvimento afetivo distanciado com os personagens
- Traduzir as emoções em cena teatral
- Reação aos estímulos musicais, sonoros e ao jogo de cena
- Comprometimento com os fatos da ficção
- Inspiração imaginativa
- Ritmo interno
- Estrutura dramática
- Leitura distanciada
- Julgamento crítico despretensioso
- Livre-arbítrio associativo
- Presença ativa no jogo
- Oferta de imagens contemplativas
- Consciência dos recursos técnicos
- Imagens limpas
- Intenção emotiva
- Ritmo ritualístico
- Intuição orgânica
- Controle operacional
- Jogo cênico
- Propostas criativas
- Prazer em brincar
- Desejar a zona desconfortável
- Questionar as opções
- Refletir sobre novas possibilidades
- Treinamento sobre temas livres

¹⁴¹ Ibidem.

- Estímulo para estudos paralelos
- Divisão de tarefas com responsabilidades compartilhadas
- ... (SEGUE) ¹⁴²

Para o entendimento e análise dos significados e conceitos de cada uma das qualidades e atitudes enumeradas por Fávero seria necessário um estudo específico e um material referencial mais detalhado. Contudo, identificamos na lista características que dialogam com uma concepção em que o ator é participante ativo do processo de criação, distanciando-se do pensamento da figura do ator como apenas uma peça da engrenagem constituinte da obra teatral. Desse modo, tais características e atitudes auxiliariam o ator-criador a também ser compositor de sua obra. E para poder compor “ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*” (BONFITTO, 2007, p. 142).

No terceiro dia de acompanhamento, as atividades da Cia. Lumiató também estavam planejadas para serem realizadas durante o período da manhã e o período da tarde, com um intervalo para o almoço entre os dois períodos, de forma semelhante ao encontro realizado no dia anterior. Ao longo do intervalo de almoço uma forte chuva caiu sobre o distrito de Olhos D’água e ao retornarmos ao NACO nos deparamos com diversas infiltrações de água que acabaram por atingir parte dos elementos utilizados no espetáculo encharcando silhuetas e fontes luminosas. Devido a isso grande parte das atividades desenvolvidas a tarde foram destinadas a recuperação e manutenção desses elementos e limpeza e reparações do espaço.

2.3 APRENDER FAZENDO: perspectivas de formação e treinamento.

O estudo de caso das duas companhias nos permitiu não apenas observar e identificar, na *práxis*, fundamentos e princípios de grande valor e importância ao ator no Teatro de Sombras, como também nos possibilitou ter contato com procedimentos e metodologias utilizadas pelas duas companhias para aprimorar tais princípios. A ideia de especialização da linguagem do Teatro de Sombras é algo preponderante.

A partir da experiência adquirida durante suas práticas como diretora e pedagoga, Margareta Niculescu elenca o que julga ser as principais vantagens e limites do processo de formação e treinamento do ator em uma companhia teatral.

As vantagens: contato imediato e direto com o processo de criação; aprendizagem do trabalho em equipe sob a direção de um encenador;

¹⁴² Vide Anexo 7.

descoberta dos pontos de partida para abordar a interpretação da personagem; relações de jogo com os outros intérpretes e com as suas personagens; desenvolvimento da ação e conclusão, para encontrar o público. Os limites: ‘o aspirante’ é ‘absorvido’ pelo projeto artístico. A formação é feita em mão única, para não dizer conforme um ‘modelo imposto’, e responde ao conceito e às necessidades do teatro (NICULESCU, 2009, p. 20-21).

Durante a observação das atividades desenvolvidas pelas companhias foi possível identificar que tanto a Cia. Karagözwk quanto a Cia. Lumiato trabalham como uma perspectiva de treinamento e aprimoramento indissociável do processo de criação. Perspectiva essa que foge da noção clássica de treinamento aonde o ator trancafiado em uma sala por um período de tempo que antecede aos ensaios e apresentações de um espetáculo executa repetidas vezes diversas séries de exercícios corpóreo/vocais.

Daniele Madrid comenta que seu processo de formação e treinamento na linguagem do Teatro de Sombras se deu dentro da Cia. Karagözwk, por meio da própria prática. “A partir da construção do espetáculo a gente vai experimentando. [...] Efetivamente eu nunca fiquei uma tarde fazendo jogos dramáticos com o Marcello, ‘vamos experimentar trabalhar o corpo’. Nunca! Tipo, nunca!”¹⁴³. De modo semelhante se dá a metodologia de treinamento abordada pela Cia. Lumiato e sobre ele Soledad Garcia comenta:

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 (OLIVEIRA, 2018, p. 228).

O “outro tipo de treinamento” citado por Soledad diz respeito a uma prática que não é mais um lugar, um espaço ou tempo antes de alguma coisa. Sobre essa questão Ferracini comenta:

Um ensaio pode ser um estado de trabalho constante na busca de vivências e, é claro, o próprio estado cênico se configura como uma fonte constante de vivências. Um ator treina constantemente enquanto está em cena, apresentando seu espetáculo. O território do “treinar” muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, relações de jogo com o outro ator, com suas próprias singularidades. Um atuator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar

¹⁴³ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice C).

seus limites de ação, dessa potência de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo. No espetáculo se treina, assim como no cotidiano pode se encontrar estados cênicos (FERRACINI, 2007, p. 525).

O treinamento é então redimensionado englobando o processo de criação, a pesquisa e produção de materiais dentro e fora da sala de trabalho, os estudos de cenas e improvisações, o ensaio e a apresentação, as oficinas além da reflexão de seu próprio fazer. Diante dessa perspectiva Alexandre Fávero ao falar sobre o treinar dentro da Cia. Lumiato escreve:

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 movimento. Ritualizamos coreografias. Dominamos o espaço. Musicamos o tempo. Incorporamos o público. Nosso treinamento foi uma aventura por um caminho desconhecido. Conforme caminhava, se fazia o caminho (OLIVEIRA, 2018, p. 264).

Como é possível identificar na fala de Fávero, ampliar a noção de treinamento permite então abranger ações diversas, das mais simples às mais complexas. Marcello dos Santos, em uma entrevista, também deixa clara essa concepção ao dizer: “Já descobri coisas sobre a técnica sentado no ônibus esperando o ônibus partir, olhando a chuva; uma poça d’água; o ângulo do poste de luz refletindo causava um efeito na parede muito bacana. Então criamos uma cena submarina [...]” (FIGUEIREDO, 2008 p. 85).

No Teatro de Sombras a necessidade de uma maior abrangência nas ações que integram o treinamento fica ainda mais nítida quando tratamos dos elementos e aparatos técnicos que envolvem a linguagem. O conhecimento e domínio sobre o fenômeno da sombra, assim como os elementos que o envolvem - fontes luminosas, superfícies de projeção, silhuetas/objetos/corpo etc. - se mostrou imprescindível para a autonomia dos atores da Cia. Lumiato e Cia. Karagözwk. A necessidade de o ator-animador ter o domínio sobre seus elementos cênicos sempre permeia as discussões de grande parte dos profissionais do Teatro de Animação e para Valmor Beltrame (2001) conhecer, sobretudo, a expressividade dos materiais com os quais se trabalha é fundamental para se definir o resultado estético que se deseja alcançar.

Dominar aspectos técnicos, e aí estariam incluídos conhecimentos relativos ao domínio de materiais e processo de confecção dos

mecanismos de articulação que determinam gestos e ações do boneco, é fundamental na formação do ator-bonequeiro. Contudo, isso não significa que o ator bonequeiro precise ser, necessariamente, confeccionador de bonecos, ser o ‘dono e criador’ dos objetos que usa no espetáculo. Por sua vez, não se pode negar que o ator bonequeiro que participa do processo de confecção dos bonecos que anima, constrói com maior rapidez a personagem. Confeccionar o boneco ajuda a construir sua personagem porque possibilita adquirir um nível importante de intimidade com a forma a ser manipulada (BELTRAME, 2001, p. 218-219).

Outro ponto observado e que merece atenção é a estruturação do treinamento de acordo com as necessidades do grupo vão surgindo. É inegável que as referências como Jean-Pierre Lescot, Teatro Gioco Vita, entre outros, existem, mas essas referências não atuam como um modelo pré-estabelecido a ser seguido, como é possível identificar tanto na prática quanto nas falas de Daniele Madrid “A partir da construção do espetáculo a gente vai experimentando¹⁴⁴” e de Alexandre Fávero “Nosso treinamento foi uma aventura por um caminho desconhecido. Conforme caminhava, se fazia o caminho¹⁴⁵”.

Como o treinamento se dá na medida em que as atividades da companhia se desenvolvem as oficinas se apresentam como um importante espaço para reflexão e sistematização deste treinamento. Em seu livro *Ensino do Teatro: espaços e práticas* Narciso Telles ao estudar alguns grupos de teatro e seus modos formativos aponta que quase todos os grupos e companhias “desenvolvem uma estrutura de treinamento, para aperfeiçoamento de seus atores, e um conjunto de oficinas de formação/aperfeiçoamento de sua linguagem para outros artistas” (TELLES, 2008, p. 33).

¹⁴⁴ Citação extraída de entrevista que consta em anexo a esta dissertação (vide Apêndice C).

¹⁴⁵ (OLIVEIRA, 2018, p. 264).

3. ESTUDOS SOBRE A FORMAÇÃO E O TREINAMENTO DO ATOR-ANIMADOR.

Nos últimos anos do século XIX e nos primeiros do século XX o ator assumiu uma crescente importância na cena teatral no ocidente, e com isso as concepções sobre sua formação e treinamento modificaram-se consideravelmente. A necessidade de uma preparação do ator desvinculada de uma produção imediata coloca em questão a chamada formação tradicional¹⁴⁶ daquele período, “marcada pela preeminência do texto sobre a cena, e pela necessidade de preparar o ator para fazer uma personagem-tipo”¹⁴⁷, praticada na maioria das instituições¹⁴⁸. Em reação a essas instituições, diversos encenadores/pedagogos criaram grupos de trabalho com o intuito de experimentar métodos de reeducação teatral. “A Escola do Vieux-Colombier de Jacques Copeau, O Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski em Opole surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existentes” (ASLAN, 2007, p.47).

As novas propostas pedagógicas passam a ter como principal foco o desenvolvimento das qualidades físicas do ator, assim como suas qualidades “intelectuais e morais, tendo por objetivo dotá-lo de uma ‘poética’ nova” (FÉRAL, 2003, p. 51). Jacques Copeau, um dos primeiros pedagogos teatrais ocidentais a sistematizar um treinamento para o ator, propõe em sua escola um treinamento onde o ator praticaria:

ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze, esportes, como a esgrima, para melhorar o domínio dos nervos, a acrobacia e cambalhotas como um clown (para os papéis cômicos da comédia antiga), a dança (para executar a dança ritual das tragédias, os entremezes espanhóis).

¹⁴⁶ “Chamaremos assim a formação dada na França ao aluno admitido ou que se prepara para entrar no Conservatório. O primeiro objetivo desses cursos é formar intérpretes do repertório clássico, tendo em vista o ingresso na Comédie-Française. Ensina-se a ‘falar bem’ e a ‘colocar-se bem’ em cena. Indicam-se para os grandes papéis as ‘tradições’ herdadas de alguns grandes atores e que são religiosamente transmitidas” (ASLAN, 2007, p.3).

¹⁴⁷ (FÉRAL, 2003, p. 51).

¹⁴⁸ Alguns exemplos são: o Conservatório Superior de Arte Dramática (França); o Conservatório de Bruxelas e da Antuérpia (Bélgica); a Theatralische Akademie (Alemanha); a Academie Nazionale d’arte drammatica Silvio D’Amico (Itália); o Royal Academy of Dramatic Art, a London Academy of Music and Dramatic Art, a Royal School of Speech and Drama (Reino Unido).

Entretanto, o ator deverá tomar cuidado para não desenvolver-se demais fisicamente, senão irá tornar-se um execrável “cabotino do músculo”. Deverá aprender a calar-se, escutar, permanecer imóvel, começar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à imobilidade e ao silêncio, “com todas as nuances e meia nuances que essas ações comportam”. Ensinar-lhe-ão o solfejo e o canto, e talvez, até a tocar um instrumento (ASLAN, 2007, pp. 47-48).

Em sua busca por um modo de atuação que transcendesse os automatismos e expressões periféricas típicas dos atores daquela época, Copeau também incluiu em sua pedagogia a utilização da máscara “nobre”¹⁴⁹.

O uso de máscaras no treinamento de atores teve suas origens num incidente, que ocorreu muitos anos atrás, no teatro do Vieux Colombier, quando uma jovem atriz atrasou um ensaio porque ela não conseguia superar sua auto-crítica e expressar os sentimentos de sua personagem, através de ações físicas apropriadas. Cansado de ter que esperar que relaxasse, Copeau, o diretor, jogou um lenço sobre o rosto dela fazendo-a repetir a cena. Ela relaxou, imediatamente e seu corpo tornou-se capaz de expressar o que lhe haviam solicitado. Esse incidente levou-o a explorar as possibilidades do trabalho com máscara no treinamento de atores (SAINT-DENIS *apud* BELTRAME, 2001, p. 89).

Além da Jacques Copeau muitos outros encenadores/pedagogos da época recorreram não somente à máscara, mas também ao boneco e aos objetos na tentativa de dar conta dessa nova realidade teatral. Entre eles estão Alfred Jarry, Edward Gordon Craig e Vsévolod Meyehold. Para Beltrame, esse interesse aparece de forma visível em duas direções: “a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e o teatro de marionetes como gênero artístico ou, de outra maneira, o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos.” (Ibidem, p. 67).

Apesar da grande efervescência do Teatro de Animação e da crescente discussão sobre a preparação do ator no final do século XIX e início do século XX é nos anos de 1950-60 que as questões relativas à formação e treinamento do ator-animador ganharam mais força. Uma das principais mudanças no campo formativo é o surgimento de instituições de ensino em Teatro de Animação, aprendizado que antes era realizado predominantemente por tradição oral.

Durante longos séculos a arte e diversas técnicas de animação eram conhecidas principalmente através da prática. Quando isso era um empreendimento familiar, a profissão do bonequeiro era ensinada

¹⁴⁹ Anos mais tarde Jacques Lecoq nomearia essa máscara como máscara neutra.

ainda na infância, e num certo momento o filho assumia o teatro do pai. Às vezes, os atores entravam numa família de bonequeiros através de laços matrimoniais. Acontecia também que se deixava um jovem sob cuidados de um mestre-bonequeiro ou companhia teatral ambulante. Outra possibilidade era o futuro bonequeiro descobrir por conta própria os segredos da profissão, observava a concorrência, aprendia com os próprios erros, ganhava experiência e habilidades. O último meio século mudou essa prática de princípio [...] é cada vez mais frequente a realização de estágios, cursos, treinamentos profissionais regulares, confirmados com diversos diplomas e certificados. Hoje já é uma regra completar um curso em uma das escolas especializadas em teatro de bonecos (WASZKIEL, 2009, p. 92).

Os primeiros cursos universitários de formação profissional de atores-animadores em longo prazo surgiram no Leste Europeu, tendo como uma de suas primeiras escolas de Teatro de Animação da Europa o Estúdio do Marionetista¹⁵⁰ fundado em 1972 por Margareta Niculescu em Bucareste (Rômenia). Segundo Margareta (2009) a escola surgiu da necessidade de formar, tanto em caráter estético quanto ético, jovens marionetistas para trabalharem em seus espetáculos. “O objetivo era: a formação do marionetista-intérprete, com todas as técnicas misturadas. Ensinar o ofício a ele para torná-lo um instrumentista virtuoso da marionete” (NISCULESCU, 2009, p. 20).

Em 1972 também foi fundado o Departamento de Teatro de Bonecos da Escola Superior do Teatro em Cracóvia¹⁵¹, com sede na cidade de Wroclaw na Polônia. Dois anos mais tarde, no nordeste da Polônia, na cidade de Bialystok, foi criado o Departamento de Teatro de Bonecos como extensão da Academia de Teatro em Varsóvia. “Desde então, funcionam na Polônia, ininterruptamente, duas escolas superiores com estatuto de universidade, formando os bonequeiros com títulos de Mestre em Artes, especialização Teatro: em Wroclaw e em Bialystok” (WASZKIEL, 2009, p. 95). Sobre os conteúdos trabalhados nas escolas de Teatro de Animação polonesas Marek Waskiel comenta:

Os estudantes passam pelos dois primeiros anos de cursos intensivos sobre teatro clássico e teatro clássico de bonecos. Treinam emissão de

¹⁵⁰ O termo marionetista é empregado por Margareta Niculescu para nomear todas as linguagens do Teatro de Animação: “Como designar aqueles que o praticam? Pouco importa o nome que eles reivindicam: teatro de objeto, teatro de figuras, teatro de animação, teatro de imagem, teatro de formas animadas, teatro de marionetes (sim, isso ainda se diz! Ainda bem!). Vou empregá-lo nestas linhas como palavra genérica para designar todas as estéticas do campo dessa arte teatral” (NICULESCU, 2009, p. 16).

¹⁵¹ O Departamento de Teatro de Bonecos da Escola Superior de Teatro em Cracóvia surgiu a partir do Centro de Estudos de Teatro de Bonecos fundado em 1967 em Wroclaw (Polônia).

voz, dicção, habilidade de atuação e diversas técnicas de animação com todos os tipos de bonecos: marionetes, fantoches, bonecos de haste, bonecos de vara, trabalham com objetos, máscaras e elementos de animação com as mãos. [...] No terceiro ano do curso, sem negligenciar as matérias gerais de teatro, chega a hora das próprias buscas (WASKIEL, 2009, p. 96).

No Leste Europeu a grande maioria das escolas de Teatro de Animação tem como principal abordagem o ensino de técnicas do boneco de vara javanês adaptado por Sergey Obraztsov¹⁵², do boneco de luva e da marionete de fios, sendo o Teatro de Sombras, as máscaras e outros tipos de bonecos locais trabalhados eventualmente.

Segundo Valmor Beltrame (2001) a partir da década de oitenta, também foram criados cursos de ensino superior em Teatro de Animação em países da Europa Ocidental. Em uma análise profunda de documentos de diversas dessas escolas Beltrame identifica um aumento e uma diversidade significativa nas possibilidades de formação adotadas. “O que se percebe, de modo geral, nas motivações dos fundadores das escolas é o desejo de renovação teatral” (BELTRAME, 2001, p. 173).

Uma das escolas de Teatro de Animação mais importantes da Europa é a École Supérieure Nationale des Arts de La Marionnette – ESNAM¹⁵³ – fundada em 1987 por Margareta Niculescu, em Charleville-Mézières, na França. O projeto pedagógico da ESNAM é pautado inicialmente na trajetória prática e teórica da fundadora e tem como principal princípio a multidisciplinaridade. Em entrevista cedida a Beltrame, Margareta Niculescu comenta que:

Formar marionetistas é uma tarefa árdua em razão da diversidade de modalidades cênicas e de técnicas que o campo da marionete cobre. Mas tem ainda que dar conta de outras coisas: funcionamento do teatro. O espetáculo por projeto exige mais e mais o grupo permanente. O marionetista, assim como o ator, está obrigado a certo ‘nomadismo’. Deve dar conta da mescla de gêneros. Experimentar uma certa adaptabilidade aos conceitos artísticos de cada projeto (NICULESCU *apud* BELTRAME, 2001, p. 254).

Contudo, Beltrame chama a atenção ao fato de que a abordagem multidisciplinar possui seus limites, e até mesmo suas contradições. Cada linguagem do Teatro de Animação constitui-se não somente como uma técnica, mas também como estética e a

¹⁵² Sergey Vladimirovich Obraztsov (Moscou, 1901 – 1992). Considerado um dos maiores manipuladores de bonecos e mestres da linguagem no século XX, Sergey Obraztsov foi um dos grandes responsáveis por estabelecer o Teatro de Animação como uma forma de arte na União Soviética, linguagem anteriormente classificada como uma modalidade artística inferior.

¹⁵³ A ENSAM é vinculada ao Institut International de La Marionnette – INM fundado na cidade francesa Charleville-Mézières em 1981.

compreensão dos princípios e recursos de cada uma delas pode se dar de maneira superficial devido à escassez do tempo disponível para experimentações e práticas.

Niculescu afirma: ‘optei pela multidisciplinaridade correndo os riscos de um horário espremido, de um programa onde os sim e suas negações sucedem, esperando que dessa maneira o campo da exploração seja mais rico, mais fértil’. A exiguidade de tempo nessa perspectiva certamente provoca crises, porque são muitas as disciplinas básicas que alicerçam o trabalho do aluno numa escola de artes, assim como muitos são os aspectos da criatividade que precisam ser estimulados. O tempo se interpõe dificultando o aprofundamento de conteúdos e os riscos de permanecer na superficialidade são reais (BELTRAME, 2001, p. 181).

No Brasil, desde os anos quarenta já existiam experiências relevantes no campo de formação de atores-animadores, como por exemplo, a Sociedade Pestalozzi¹⁵⁴ e, posteriormente, a Escolinha de Artes do Brasil¹⁵⁵. Entretanto Valmor Beltrame comenta que essas entidades não tinham como foco a formação profissional de artistas, e sim a “formação de educadores que utilizam o teatro de bonecos como recurso didático em atividades educativas ou estimulando a livre expressão de crianças e adolescentes” (Ibidem, p. 35).

De fato, nunca existiu no Brasil uma escola de Teatro de Animação com uma proposta de ensino contínuo e sistematizado com foco no trabalho atorial; porém, a partir de meados da década de setenta o Teatro de Animação conquista importantes espaços no cenário teatral brasileiro. Dentre as principais razões para a evolução da linguagem no país estão: a fundação da Associação de Teatro de Bonecos –ABTB em 1973; a realização de Festivais¹⁵⁶ Nacionais de Teatro de Animação em diversas cidades brasileiras; e a inserção de disciplinas de Teatro de Animação em universidades¹⁵⁷ do país (BELTRAME, 2001).

¹⁵⁴ Associação sem fins lucrativos que tem por finalidade promover a assistência, educação e integração social da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais, além de efetuar o preparo e aperfeiçoamento de pessoal especializado nesse campo.

¹⁵⁵ A Escolinha de Arte do Brasil (EAB) foi criada em 1948, no Rio de Janeiro, por iniciativa do artista pernambucano Augusto Rodrigues (1913 - 1993), da artista gaúcha Lúcia Alencastro Valentim (1921) e da escultora norte-americana Margareth Spencer (1914). A Escolinha trabalhava com distintas expressões artísticas dança, pintura, teatro, desenho, poesia etc..

¹⁵⁶ Humberto Braga (BRAGA, 2009) comenta que os Festivais de Teatro de Animação são fundamentais para a construção da história dessa arte no país. A compreensão disto não se remete apenas à importância que esses encontros têm na formação dos artistas, mas refere-se acima de tudo ao movimento de transformação da cena brasileira, de afirmação e de reconhecimento do que se pode chamar de teatro brasileiro.

¹⁵⁷ “O ensino de conteúdos sobre teatro de animação na universidade teve como precursores, Madu Vivacqua Martins, Teresinha e Álvaro Apocalypse, professores da Universidade Federal de Minas Gerais, que em meados dos anos 70, passaram a oferecer uma disciplina optativa dentro do Curso de Belas Artes.

Cintia Regina de Abreu e Felisberto Sabino da Costa, ao investigarem procedimentos pedagógicos e conteúdos ministrados em disciplinas de Teatro de Animação em escolas de ensino superior no Brasil identificaram programas de disciplinas tanto com enfoque em atuação, quanto em encenação e pedagogia, “constituindo, em alguns casos, o microcosmo condensado de um curso ou de uma habilitação no formato de uma disciplina, desenvolvida, geralmente, em um ou dois semestres” (ABREU & COSTA, 2009, p. 127). Sobre os conteúdos abordados na academia, identifica-se uma

predominância na abordagem histórica, que se caracteriza por uma multiplicidade panorâmica, abarcando as manifestações espetaculares e rituais do ocidente e do oriente. Os ministrantes transitam entre a dramaturgia, as técnicas de manipulação, os estilos de teatro de máscaras, de bonecos, de sombras e de objetos, e as referências estéticas da tradição e da contemporaneidade. Esse aspecto teórico liga-se a prática e, na maioria das vezes, ao término de cada semestre, culmina em montagem de cenas (ABREU & COSTA, 2009, p. 128).

Na UnB¹⁵⁸, UFMA, USP e UNIRIO o Teatro de Sombras é um tópico do plano de curso das disciplinas relacionadas ao Teatro de Animação, sendo desenvolvido em algumas aulas. Contudo encontramos na grade curricular da UDESC, UFSC e UFU, disciplinas com foco na verticalização dos estudos e práticas em Teatro de Sombras. No que tange à UDESC:

A disciplina Teatro de Sombras possui um enfoque artístico e técnico, suas estratégias pedagógicas buscam “as possibilidades expressivas da linguagem” e são trabalhados diversos materiais para a confecção de silhuetas, valendo-se do corpo humano, do papel, do tecido, de objetos em suas “deformações poéticas” no jogo com a sombra, mediante a utilização de diversos tipos de telas para a projeção das imagens [...] e a experiência com diferentes tipos de focos luminosos. Ao longo do (per)curso se discute a teoria e a história do teatro de sombras oriental (China, Índia, Java e Turquia) e ocidental, contemplando o teatro tradicional pelas suas poéticas distintas e experiências contemporâneas, como o grupo Gioco Vita. Ainda na parte prática, são utilizados exercícios de sensibilização, experimentação de técnicas de manipulação, de forma individual e em pequenos grupos, que

No mesmo período, 1975, na Universidade de São Paulo, o curso de Licenciatura em Artes Cênicas, os Bacharelados em Interpretação e Direção Teatral e o Programa de Pós-graduação passaram a oferecer disciplinas com esse tipo de conteúdo, sob a responsabilidade da Professora Ana Maria Amaral” (BELTRAME, 2001, p. 52).

¹⁵⁸ Universidade de Brasília (UnB); Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Universidade de São Paulo (USP); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC); Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

servirão de estímulos para a criação de cenas, que podem surgir do improviso ou a partir de textos dramáticos (Ibidem).

A disciplina Tópicos Especiais em Artes – Teatro de Sombras ofertada na UFSC possui uma ementa semelhante com proposições de trabalho que visam explorar os distintos tipos de superfícies de projeção, silhuetas e fontes luminosas. Além disso, também é proposto o estudo sobre a história do Teatro de Sombras, e a exploração da sombra corporal e de objetos tridimensionais. A metodologia utilizada na disciplina Tópicos Especiais em Artes – Teatro de Sombras propõe:

Exercícios de sensibilização; ensino e experimentação das técnicas de manipulação com cada aluno individualmente ou em pequenos grupos. Oficina teórico-prática com a mostra e experimentação de materiais em telas já construídas; mostra e experimentação de materiais para a confecção de telas e silhuetas e diferentes tipos de focos luminosos tais como velas, lanternas, lâmpadas de automóvel e lâmpadas de diferentes intensidades. Ampliar as referências sobre a linguagem de teatro de sombras exibindo vídeos de espetáculos. Mesas redondas sobre o teatro de sombras. O Teatro Indiano; O Teatro Chinês; O Teatro Javanês; O Teatro Turco - Karagóz - O teatro italiano. Estímulos para a criação de cenas em pequenos grupos tendo como referência textos publicados ou escritos pelos alunos em atividades organizadas dentro e fora da sala de aula¹⁵⁹.

Já na UFU o Teatro de Sombras foi trabalhado dentro do componente curricular PIPE V – Projeto Integrado de Práticas Educativas. Esse componente curricular era parte integrante do Curso de Licenciatura em Teatro e tinha como principal objetivo

a apresentação de uma alternativa poética e sensorial ao artista educador que inicia então o seu ciclo de estágios supervisionados e disciplinas optativas, acompanhando não apenas a possibilidade de ampliação dos horizontes referenciais de nossos graduandos, mas lidando também com um projeto de integração efetiva de possibilidades poéticas e pedagógicas. Sobretudo, o Projeto Integrado se propõe a discutir a sensorialidade e a experimentação como possibilidades de criação e vivência em artes¹⁶⁰.

Dentro dessa perspectiva, o professor ministrante de PIPE V possuía liberdade para propor como e quais conteúdos seriam abordados nessa vivência artística. De 2015 a 2017 esse componente curricular foi coordenado pelo Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe que em seu plano de ensino propunha “a apresentação e o desenvolvimento de uma linguagem artística, a do teatro de sombras, que se apresenta como uma ampliação referencial, tanto no contexto da criação artística, quanto na possibilidade de produzir

¹⁵⁹ Vide Anexo 9.

¹⁶⁰ Vide Anexo 8.

experiências em contextos educacionais”¹⁶¹. A apresentação e desenvolvimento do Teatro de Sombras se organizou sob a forma de:

sessões de trabalho e experimentação em sala de aula. Algumas dessas sessões serão direcionadas de modo a apresentar e praticar princípios da linguagem da sombra, a discutir aspectos da sombra na percepção e na educação, outras servirão como espaço de vivência e desenvolvimento livre desses princípios, e ainda serão experimentados exercícios de criação e apresentação [...]. As dinâmicas que compõem os encontros são as seguintes: treinamento de princípios de trabalho; vivências e experimentações com a sombra artística; desenvolvimento em grupo ou individualmente dos projetos (cuja estrutura será determinada com a turma ao longo do período) e discussão e reflexão sobre leituras indicadas e resultados de experimentações e projetos¹⁶².

Como é possível observar nos cursos de formação em teatro de universidade brasileiras o ensino do Teatro de Animação se dá de duas formas principais, sendo a primeira por meio da definição de componentes curriculares exclusivos à linguagem, ou por meio da inserção desse tema em outros componentes curriculares cuja descrição permita. Além disso, identificamos uma forte tendência por uma abordagem de aprendizado que privilegie múltiplas técnicas da linguagem, de modo que o aprofundamento e especialização em determinada estética seria realizado pelo aluno já fora da escola, após sua conclusão de curso. Contudo, mesmo quando trabalhando uma técnica específica, como por exemplo, o Teatro de Sombras, identifica-se um grande campo heterogêneo a ser explorado. Eugênio Barba (2010) comenta que a multidisciplinaridade é uma das principais características do ensino dado em escolas de teatro no século XX, enquanto a especialização atorial em determinadas técnicas teatrais se dá preponderantemente em grupos e companhias teatrais.

No Brasil, a insuficiência de espaços dedicados a formação do ator-animador podem dificultar a produção e sistematização de conhecimentos fundamentais para essa prática artística. Entretanto, observa-se um crescente movimento de inserção do Teatro de Animação e do Teatro de Sombras em escolas de formação de atores, principalmente em âmbito acadêmico. Diante disso, nos questionamos qual seria o caminho ideal: investir em espaços específicos para o ensino do Teatro de Animação ou ocupar os espaços abertos pela amplitude de possibilidades poético-estéticas da arte contemporânea e de suas novas abordagem no campo da atuação, do espetáculo e da animação?

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ibidem.

3.1 REFLEXÕES SOBRE O TREINAMENTO: DO ATOR AO ATOR NO TEATRO DE SOMBRA

Nas últimas décadas a palavra treinamento, quando utilizada para designar o processo de preparação do ator, tem carregado consigo conotações redutoras remetendo muitas vezes a uma ideia de ginástica para o ator. Jerzy Grotowski utiliza a palavra *training*¹⁶³ ao invés de treinamento com o intuito de diferenciar significados ‘específicos do ofício do ator e que diferem das exercitações esportivas’¹⁶⁴. A seu ver, ao mesmo tempo em que o treinamento propõe uma preparação física conectada ao trabalho ator, ele também deve desenvolver seu crescimento pessoal, como ser humano, o que vai para além do campo profissional. No mundo de fala inglesa, quando aplicada ao teatro, a palavra *training*

é utilizada sistematicamente para designar todos os aspectos da formação do ator. Assim, expressa indiferentemente o ensino ministrado nas escolas de formação, nos cursos, estágios e oficinas, mas também os exercícios práticos que podem se entregar os atores antes de uma produção, assim como o treinamento efetuado por atores com vontade de aprimorar a sua arte sem que o trabalho deles vise uma produção específica. Essa ausência de distinção entre três finalidades diferentes do treinamento (a formação, a produção e o desenvolvimento da arte do ator) o converte em um termo genérico de fala inglesa. Abarca todas as formas de exercícios, técnicas, métodos utilizados pelo ator que se esforce por adquirir as bases profissionais de seu ofício (FÉRAL, 2003, pp. 49-50).

Eugênio Barba também passou a privilegiar a palavra *training* em seus livros escritos¹⁶⁵, pois para ele, a palavra “permite utilizar um mesmo conceito para além das fronteiras geográficas e linguísticas evitando conotações esportivas, redutoras, que muitas vezes evocam uma ginástica do ator” (Ibidem, p.50).

O trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski e seus atores no Teatro-Laboratório de Wrocław foi sem dúvidas um dos principais fatores contribuidores para a inclusão do conceito e prática do *training* no vocabulário teatral no Ocidente.

¹⁶³ “[...] a palavra *training* significa originalmente ‘puxar, arrastar’. Provém do antigo francês *traîner* e só em 1542 adquire o sentido de ‘submeter a uma aprendizagem, instruir, educar, treinar’. Designa então ‘a systematic instruction and exercise in some art, profession, or occupation with a view to proficiency in it’ (a aprendizagem e o exercício metódicos de uma arte, de uma profissão, ou de uma ocupação, com o intuito de adquirir competência nela) [...] Desde o seu aparecimento está, portanto, intimamente vinculada à noção de exercício e de aperfeiçoamento (FÉRAL, 2003, p. 49).

¹⁶⁴ (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 293).

¹⁶⁵ No Brasil desde a primeira tradução do *Towards a Poor Theatre* (Em Busca de um Teatro Pobre) de Jerzy Grotowski e dos primeiros livros de Barba traduzidos para língua portuguesa a palavra *training* foi traduzida ‘como treinamento’.

Entretanto, em muitos casos a disseminação dessa nova maneira de abordar o treinamento acabou tendo como principal foco de atenção à forma e não o seu conteúdo.

Foi assim que nasceu o mito do treinamento e dos exercícios físicos. Nos grupos de teatro que são autônomos e autodidatas, o treinamento se tornou a chave indispensável para o acesso à arte do ator. Mas o treinamento só pode ter essa função se seus aspectos mais complexos e profundos forem compreendidos. Ainda hoje, o grande problema do treinamento é que muita gente acha que são os exercícios que desenvolvem o ator, quando, na verdade, eles são apenas uma parte visível e tangível do processo maior, utilitário e indivisível (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 293).

O treinamento pode oferecer ao ator determinadas competências necessárias ao seu ofício, porém tais competências não podem ser consideradas como o único objetivo. Abordar a técnica como um fim, e não como meio, pode mecanizar o ator a ponto de prejudicar seu trabalho. Para Copeau deve-se ‘proibir que [o ator] se especialize, que se mecanize pelo abuso da técnica. [...] a técnica não deve ser desenvolvida além de certo limite. Assim que se sente capaz de expressar demais, torna-se virtuose. Já não é servidor de sua arte’ (COPEAU *apud* FÉRAL, 2003, p. 53).

A abordagem da técnica como fim tornou-se muito recorrente no Ocidente. Eugenio Barba nomeia esse movimento como o ‘mito da técnica’ mito esse do qual Barba também foi crente no início de suas atividades.

fazíamos exercícios para desenvolver a dilatação dos olhos e aumentar a expressividade. Eram exercícios que eu tinha aprendido na Índia, com o treinamento dos atores de Kathakali. A expressividade dos olhos é essencial no Kathakali, e o controle de sua musculatura exige anos de treinamento árduo que demanda muitas horas por dia. [...] Esse controle, em um ator europeu, acabaria bloqueando as reações orgânicas do rosto, transformando-o numa máscara sem vida (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 288).

O ‘mito da técnica’ também é presente nas práticas de artistas e companhias que trabalham com a linguagem do Teatro de Sombras, já que no Ocidente a difusão da linguagem se deu principalmente devido a manuais escritos. Para Fabrizio Montecchi, a disseminação do Teatro de Sombras por meio de manuais acabou por congelar a linguagem já que os manuais apresentavam na grande maioria dos casos esquemas inflexíveis exclusivamente funcionais, ensinando e transmitindo técnicas seguindo sempre os mesmos critérios.

Isso o havia tornado estéril, incapaz de se reproduzir e de se renovar, e nem sempre havia permitido que quem o descobria e começava a praticá-lo aproveitasse seu grande potencial expressivo. Certamente, eu não queria e não podia negar que o Teatro de Sombras se manifestasse através de sistemas de técnicas (como acontece, por outro lado, com qualquer forma artística), mas isto não significava, porém, que ele pudesse ser aprendido pela simples aquisição de instrumentos, métodos, e regras técnico-práticas (MONTECCHI, 2015 p.54).

A introdução de metodologias e técnicas a uma determinada prática já existente sem a devida contextualização ao novo meio a qual estão sendo inseridas pode resultar então no enrijecimento das práticas ou ainda em um processo de aculturação, ou seja, valorizar outras culturas em detrimento a nossa. Luís Otávio Burnier ao regressar ao Brasil após adquirir um considerável *know-how* técnico em terras europeias escreve:

Essas técnicas que estudei e aprendi haviam sido elaboradas em contexto cultural específico, pertenciam a culturas precisas (européia, indiana, chinesa...). Ensiná-las aos atores brasileiros acarretaria no mínimo um risco de se operar mais um processo de aculturação [...]. No entanto, não podia negar a importância de tais conhecimentos. Na técnica de Decroux, no *kathakali* e na ópera de Pequim, existia um conjunto de elementos, de princípios, que no meu entender, era importante, mais do que *útil*, era operativo, objetivo. Elementos técnicos utilizados para nortear o trabalho do ator, fornecendo-lhe instrumentos concretos com os quais poderia edificar sua arte. Como resolver essa questão? Como ensinar uma técnica sem ensiná-la? (BURNIER, 2009, p. 61).

Em consonância a pergunta feita por Burnier, Eugenio Barba fala sobre o aprender a aprender, o aprender para além da técnica. O aprender a aprender está associado a uma descoberta do ator de si mesmo, sobre seu corpo, suas dificuldades e seus limites. A partir disso seria possível uma verdadeira exploração das leis do movimento: o equilíbrio do corpo (equilíbrio extra, equilíbrio de luxo); contradição da direção dos movimentos ou direção dos impulsos (tensão); energia no espaço e energia no tempo. Para Barba o que caracteriza a aprendizagem “é a conquista de um *ethos*. *Ethos* como comportamento cênico, ou seja, técnica física e mental; como ética de trabalho, como mentalidade pelo *Environment*: o ambiente onde a aprendizagem se desenvolve” (BARBA, 2012 p. 290). Para isso é preciso “selecionar, sem sufocar”.

Identificamos então uma abordagem do treinamento realizada de duas formas:

uma *pessoal* que corresponde à ‘tecnificação’ de processos pessoais relativos a dinamização de energias potenciais; e outro que é o aprendizado técnico de técnicas já elaboradas e codificadas, um

aprendizado que vem imposta de fora. A importância desse segundo tipo de abordagem técnica do trabalho do ator está, sobretudo e antes de mais nada, na assimilação prática de maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar e articular o corpo, na apreensão *no corpo* de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico (BURNIER, 2009, p. 64).

Matteo Bonfitto também identifica duas categorias de treinamento recorrentes, as quais ele denomina como: treinamento como *práxis*¹⁶⁶ e treinamento como *poiesis*. O intuito dessa diferenciação não é estabelecer hierarquia entre os dois tipos e compreender dois modos de colocar em prática o treinamento do ator.

No caso do treinamento como *práxis* diferentes procedimentos seriam predeterminados e seus objetivos seriam estabelecidos de diversos modos: ele seria um meio que serviria uma finalidade. No caso do treinamento como *poiesis* o objetivo mais importante seria aquele de criar as condições para que os materiais emirjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores. Dessa maneira, procedimentos e atividades colocados em prática nesse caso não seriam necessariamente predeterminados ou elaborados antecipadamente. A função de tais procedimentos e atividades seriam definidos no decorrer de cada processo criativo, em direta conexão como o *modus operandi* do ator. Portanto, todos os exemplos de treinamento do ator que são estruturados e relacionados com objetivos, princípios e valores específicos, determinados *a priori*, estariam associados com o treinamento como *práxis* (BONFITTO, 2013, pp. 166-167).

As categorias de treinamento definidas por Burnier – treinamento pessoal e o aprendizado de técnicas codificadas - e por Bonfitto – treinamento como *práxis* e treinamento como *poiesis* – podem ser abordadas separadamente ou estarem inclusas em um mesmo programa de treinamento. Contudo, é necessário distinguir os diferentes momentos na prática do treinamento. Nesse viés é importante para o ator que, em um primeiro momento, execute e obtenha o domínio sobre determinados exercícios (trabalho sobre o equilíbrio, a respiração, a tensão, a concentração etc.) para que em seguida, ponha a prova, ainda por meio dos exercícios, suas energias e estados. ‘Através dos exercícios do training, o ator experimenta a capacidade de distinguir a sua presença física total, que ele depois deverá reencontrar no momento criativo da improvisação e do espetáculo’ (GROTOWSKI *apud* FÉRAL, p. 54, 2003).

¹⁶⁶ “[...] *práxis* (do grego *prattein* = fazer) está associado com o praticar ações, *poiesis* (do grego *poiein* = fabricar) está relacionado com a atividade de construir ações. Dentre as implicações geradas por tais diferenças, é importante ressaltar que *práxis* envolveria, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim. Diferentemente, *poiesis* remete a ‘ações não intencionais’, a ações através das quais algo é gerado e passa a assim existir, *poiesis* envolveria, portanto, antes de mais nada, a ‘ação de trazer algo à tona’” (BONFITTO, 2013, p. 166).

No ocidente observamos, cada vez mais, o treinamento do ator ligado ao seu processo criativo, o treinamento como *poiesis*. A natureza do exercício não é mais seu aspecto mais importante do treinamento, ele passa a ser abordado como um disparador para que materiais surjam e sejam trabalhados pelo ator em seu processo criativo. A partir daí, naturalmente, o treinamento passa a ser cada vez mais individualizado. O ator então aprenderá a escolher os exercícios que lhe são úteis, elaborados para atender aos seus próprios objetivos.

Todos os exercícios que constituíam simplesmente uma resposta à pergunta: ‘Como posso fazer isso?’ foram eliminados. Os exercícios agora tornaram pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir os obstáculos que o incomodam em seu trabalho criador. Os exercícios tornam-se um meio de superar as suas resistências pessoais. A questão que o ator formula para si mesmo já não será: “Como é que posso fazer isso?” Em compensação, ele deve saber o que não deve fazer, o que o bloqueia. Por uma adaptação pessoal desses exercícios, deve ser encontrada uma solução para eliminar esses obstáculos que variam individualmente de ator para ator (GROTOWSKI *apud* FÉRAL, pp. 54-55, 2003).

Na busca por um treinamento individualizado Burnier criou a dança pessoal, um trabalho que aborda ações recorrentes e as matrizes corporais do ator sendo executando-as com diferentes dinâmicas de energia. O foco nesse trabalho é ouvir a si mesmo e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas.

A elaboração da dança pessoal do ator significa um aprofundamento considerável na pessoa, um contato de elementos profundos, energias potenciais primitivas que serão então dinamizadas, resultando em ações físicas precisas que serão, por sua vez, memorizadas, codificadas, elaboradas e aprimoradas. Somente então temos a articulação de uma língua de ator, que no caso, é pessoal, ou seja, filha desta relação íntima e profunda consigo mesmo (BURNIER, p. 162, 2009).

Para Fabrizio Montecchi (2015) mesmo em percursos formativos coletivos o objetivo educativo deve ser voltar na busca de atingir cada individualidade em particular, cada sensibilidade presente. A individualização do treinamento permite ao ator uma progressão aprofundada sobre seu trabalho. Por meio de um treinamento personalizado o ator pode se autodefinir “para controlar suas energias, para ultrapassar as suas resistências e o seu medo, e para empurrar para mais longe os limites de si mesmo” (FÉRAL, 2003, p. 55). Desse modo, o treinamento tende a se tornar um procedimento ético, um modo de vida.

No âmbito do Teatro de Sombras, e do Teatro de Animação de modo geral, o treinamento e preparação do ator ainda possui uma particularidade extremamente significativa: o conhecimento dos materiais com os quais se trabalha. “A sombra, que se manifesta e existe somente no momento em que condições físicas bem precisas se concretizam, precisa ser pensada não em si, mas como um sistema de relações” (MONTECCHI, 2015, p. 56). Esse sistema de relações é composto pelo espaço tridimensional definido pela fonte luminosa e pela superfície de projeção que tem a função de fazer manifestar a sombra das silhuetas/corpos/objetos. Desse modo, tanto o ator quanto os dispositivos de projeção são imprescindíveis para a prática do Teatro de Sombras.

As técnicas do Teatro de Sombras, apesar de parecer estranho, não estão diretamente relacionadas à sombra. *Para criar, modificar ou manipular uma sombra é preciso trabalhar com os elementos que servem para criá-la, e não com ela diretamente.* Temos, portanto, que conhecer, em primeiro lugar, a luz e, em segundo lugar, o corpo-objeto. Em seguida, a superfície de projeção. Por esse motivo, é importante que quem quiser trabalhar com a sombra, mesmo se não diretamente interessado na prática técnica, conheça os fundamentos que a fazem existir, que permitem a ela manifestar-se (Ibidem, p. 57).

Dos dispositivos citados por Montecchi a luz é, possivelmente, o mais técnico/tecnológico, exigindo uma bagagem de conhecimento na área que incluem campos da elétrica e da eletrônica. O conhecimento sobre a fonte luminosa é de grande importância, já que cada fonte luminosa cria uma qualidade de sombra particular. O campo relativo ao corpo/objeto/silhueta é vasto e ramificado, entretanto, muitas de suas técnicas tanto de manipulação quanto de construção já estão codificadas, como visto no capítulo um: *O Ator no Teatro de Sombras* deste trabalho. A superfície de projeção assume uma dupla função sendo ‘receptora de sombras’ e ‘objeto cênico no espaço’, o que também introduz e traz ao ator conceitos relativos ao espaço cênico e cenografia. Montecchi chama a atenção ainda a importância da presença de estudos teóricos não somente no que diz respeito aos dispositivos de projeção, mas a todas as etapas de preparação e treinamento do ator: “O entrelace de teoria e prática é fundamental para favorecer a reflexão e desenvolver uma atitude crítica. A reflexão teórica é indispensável para penetrar profundamente no significado do ‘fazer’” (Ibidem, p. 67).

Segundo Valmor Beltrame (2001) a seleção e a confecção dos materiais de cena no teatro de animação que integram uma obra precisam ser realizadas pelo ator com

cuidado e atenção, exigindo dele conhecimento sobre tais elementos. “Da mesma forma, as técnicas de confecção contribuem e interferem, ajudando a definir boa parte da expressividade do boneco [...]. Existe a necessidade de estabelecer constante diálogo entre os materiais, a forma, a confecção, e a manipulação, a interpretação” (BELTRAME, 2001, p. 211-213).

Além da individualização do treinamento Josette Féral ao discutir questões relacionadas a evolução do treinamento no século XX e XXI em seu artigo *Você disse training?*¹⁶⁷ também identifica como uma das principais características dessas práticas a presença de um mestre na formação e preparação do ator. A transmissão de aprendizagem por via de um mestre é uma prática comum no Oriente e foi aderida por muitos reformadores do teatro ocidental com uma tentativa de evitar a fragmentação do ensino devido a avidez por desenvolver competências rápidas que atendam ao mercado de trabalho. Para Barba a aprendizagem no meio teatral só é possível por meio de um mestre e sobre essa concepção Barba escreve:

Nunca me senti à vontade nas escolas de teatro [...] Elas são organizadas exatamente como qualquer escola, colocando os alunos em contato com vários professores que podem ser muito habilidosos e eficazes, que querem transmitir o melhor da própria experiência, mas que o contexto o transforma em professores desta ou daquela matéria. Não acredito que a aprendizagem teatral possa ser feita por professores. Acredito que precise de mestres. Visto que o teatro é inegavelmente uma arte do presente, o aspirante a ator deve aprender a se proteger contra o risco do efêmero. Essa aprendizagem não acontece numa escola teatral, mas com um mestre. [...] Mestres assim são raros, e a inclinação que possuem para exigir cada vez mais e para forçar as defesas do aluno é reprovada pelo espírito do nosso tempo (BARBA, 2010, p. 105-106).

Essa concepção colaborou significativamente para a ênfase dada aos teatros-escola (Vieux-Columbier) e teatros-laboratórios (Grotowski) que, segundo Féral (2003), seriam as únicas estruturas onde o treinamento poderia ser realizado de maneira contínua e aprofundada. “Nelas o ator acha tempo para se desenvolver dentro do grupo, para perfazer um caminho pessoal e em profundidade” (FÉRAL, 2003, p. 52).

Apesar das variadas concepções de abordagem do treinamento apresentadas nesse breve estudo percebemos neles a presença de alguns fundamentos e conceitos comuns e que demonstram ser de grande importância para o treinamento do ator e para o ator no Teatro de Sombras. Entre eles: o entendimento da técnica como meio e não

¹⁶⁷ Artigo com tradução e notas de José Ronaldo Faleiro presente in: O Teatro Transcende. Nº. 12, v. 11. Blumenau: FURB, p. 49-58, 2003.

como fim; a importância da prática continuada; o conhecimento sobre os materiais com os quais se trabalha; o treinamento enquanto ética; a individualização do treinamento; a presença do mestre etc. Desse modo o treinamento se inscreve como um procedimento que permite “individualizar e aplicar os princípios e não as formas” (BARBA, 2007, p. 37).

CONCLUSÃO

O desenvolvimento desta pesquisa partiu da premissa de que por meio do estudo de caso da Cia. Karagözwk e da Cia. Lumiato, companhias essas que trabalham exclusivamente com o Teatro de Sombras, seria possível identificar princípios e fundamentos necessários para o trabalho do ator na linguagem, assim como levantar e investigar procedimentos e metodologias para sua formação e treinamento. Porém, é importante salientar que esse estudo nunca teve como objetivo a busca por leis universais, métodos ou conceitos absolutos. Assim como Eugênio Barba, ao ser referir aos *princípios-que-retornam*, entendemos as reflexões aqui levantadas como “bons conselhos”. “Os *bons conselhos* tem essa particularidade: podem ser seguidos ou ignorados. Não são taxativos como as leis: podem ser respeitados com exatidão para depois serem infligidos e superados – talvez essa seja a melhor maneira de utilizá-los” (BARBA, 2012, p.14).

Como vimos logo no início deste trabalho, as nomenclaturas utilizadas para definir o ator no Teatro de Sombras não são unânimes. Entre as mais comuns estão manipulador, animador, ator-animador, sombrista, ator-sombrista, sombrista-intérprete. Como principais motivos para essa variação de terminologias na definição deste artista estão: a grande diversidade de modalidades artísticas dentro da linguagem do Teatro de Sombras espalhadas pelo mundo, tendo cada uma delas características específicas e vocabulários próprios de acordo com a cultura da região em que foi produzido; e a polivalência deste profissional, que faz de tudo um pouco, transitando por diversos campos do fazer teatral, e isto torna as nomenclaturas imprecisas em muitas ocasiões.

No primeiro capítulo o estudo da linguagem, desde sua origem no Oriente até as experiências contemporâneas praticadas no Ocidente, incluindo as práticas realizadas no Brasil, nos auxiliou a compreender importantes características do Teatro de Sombras na atualidade, assim como as qualidades apresentadas pelo trabalho do ator-animador nesses contextos.

Até o início da década de mil novecentos e oitenta as práticas do Teatro de Sombras baseavam-se na sombra produzida pelo contato direto da silhueta com a tela. Com a introdução de fontes luminosas com filamento puntiforme torna-se possível obter

sombras nítidas também distantes da tela. O ator pode então se afastar da tela e agir no espaço, utilizando diversos dispositivos de projeção e técnicas de animação concomitantemente, multiplicando assim suas possibilidades performáticas. Essa pluralidade de possibilidades poético-estéticas se apresenta hoje como uma das principais características do Teatro de Sombras na contemporaneidade, e também como um dos principais desafios para o trabalho do ator-sombrista.

Entretanto, apesar da grande variedade de práticas e experiências em Teatro de sombras na atualidade, identificamos a partir do estudo bibliográfico e dos estudos de caso da Cia. Karagözwk e da Cia. Lumiató, princípios, fundamentos e qualidades comuns entre a grande maioria dessas práticas e que podem servir como “bons conselhos” para o ator que trabalhe com a linguagem. Dentre eles estão:

- a *prontidão/atenção multifocal*, necessárias tanto para a movimentação do ator em ambientes de baixa visibilidade quanto para que ele seja capaz de lidar com múltiplos elementos e técnicas com eficiência;

- o *princípio de manutenção de eixo*, o *princípio de manutenção de nível* e o *princípio do ponto fixo*, determinantes para a proposição e manutenção da integridade estrutural e lógica de movimentação das sombras projetadas postulando a elas a capacidade de transmitir autonomia;

- o *princípio de negação (antimovimento)¹⁶⁸* como um dos meios para ampliação da expressividade da sombra e da presença do ator;

- o *princípio de equivalência*, importante para tornar as tensões, oposições e esforços realizados em cena equivalentes aos executados em nosso cotidiano por meio da realocação dessas tensões para outras partes do corpo;

- a *sincronia entre corpo/voz* para que o público possa identificar em cena o emissor da fala e/ou sons;

- a *dissociação* como um importante fundamento para causar no público a sugestão de que os movimentos de sombras, silhuetas e objetos são independentes dos movimentos executados pelo corpo do ator e para que o ator seja capaz de manipular múltiplos elementos sem a dinâmica de movimento de cada um deles se perca;

- a *precisão* para que as ações desenvolvidas pelo ator-sombrista tenham desenho preciso e uma quantidade e qualidade de energia ideal para cada momento;

¹⁶⁸ Terminologia utilizada por Marcello dos Santos.

- a *dilatação da presença* aliada a capacidade de *canalização e direcionamento de energia*, pois, apesar de ser fundamental para o ator no Teatro de Sombras a ampliação a expressividade de seu corpo - por meio de um trabalho de base, equilíbrio e oposições – ele também deve ser capaz de direcionar e canalizar essa expressividade para os outros elementos do espetáculo já que o principal foco expressivo é a sombra manifesta;

- o *olhar* tanto para que o ator seja capaz de monitorar os resultados alcançados na superfície de projeção quanto para direcionar a energia e atenção do público para a sombra;

- o conhecimento e o domínio sobre os dispositivos necessários para a manifestação da sombra - luz, corpo/objeto/silhueta e superfície de projeção - pois, para modificar ou manipular uma sombra é necessário trabalhar tais dispositivos, e não com ela diretamente; etc.

Como pode ser observado no capítulo dedicado ao estudo de caso das duas companhias os princípios, fundamentos e qualidades levantados e investigados não possuem uma hierarquia definida, relacionando-se de maneira sistêmica. Apesar das informações e dados levantados, entendemos que outros princípios e fundamentos importantes para o ator no Teatro de Sombras não foram contemplados neste trabalho, assim como entendemos que alguns dos princípios e fundamentos abordados neste trabalho carecem de uma pesquisa mais aprofundada. Fato esse que nos aponta para a necessidade de continuidade de investigações e aprofundamentos de investigações nesse âmbito.

Assim como no âmbito poético-estético os procedimentos e metodologias utilizados para a preparação do ator no Teatro de Sombras na atualidade são múltiplos e variados. Como não existem escolas com ensino especializado em Teatro de Sombras no Brasil as escolas de ensino superior e as companhias e grupos teatrais se apresentam como os principais espaços de formação e treinamento do ator-sombrista.

Na universidade a aprendizagem se dá de forma multidisciplinar por meio de uma ou duas disciplinas exclusivas à linguagem ou através da inserção desse tema em outros componentes curriculares. Já nos grupos e companhias – principais objetos de estudo deste trabalho - a aprendizagem se dá por contato imediato e direto com o processo de criação e tem como principal característica a especialização do trabalho do intérprete em determinadas técnicas teatrais.

Apesar de havermos realizados neste trabalho o levantamento de exercícios e procedimentos que podem ser de grande utilidade para a preparação do ator¹⁶⁹, é importante salientar que mais do que procedimentos e metodologias, identificamos modos de se pensar o Teatro de Sombras. Modos que entendem a linguagem não apenas como técnica, mas como uma modalidade artística completa portadora de uma gramática e expressividade próprias.

Dessa forma as abordagens relacionadas a formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras privilegiam a busca pelo conhecimento da sombra, principal matéria sobre a qual a linguagem se funda. Como principais características dessa busca estão:

- a *observação e o estudo teórico da sombra fora do âmbito restrito às técnicas teatrais*, pois é preciso “procurar os vestígios de sombras [...] da literatura à psicanálise, da ciência à antropologia, da arte à filosofia [...] fazer da experiência cotidiana do mundo um tesouro e observar as infinitas declinações da sombra” (MONTECCHI, 2009, p. 53);

- *exercícios e práticas que promovam encontros íntimos e poéticos com a sombra*, partindo do escuro até a descoberta da sombra *extracoditiana*. Habituar-se com a sombra expressiva;

- *o domínio sobre os dispositivos de projeção* – luz, superfície de projeção e a silhueta/objeto/corpo – assim como sobre seus modos de relacionarem-se. Nesse âmbito também está incluso questões relativas a criação e confecção desses dispositivos. Isso não significa que o ator-animador precise ser, necessariamente, um contrutor de fontes luminosas, silhuetas, telas etc. Entretanto, pode-se notar que o ator-animador que participa do processo de construção desses elementos possui maior propriedade para manipular tais elementos;

- *o entendimento do ator-sombrista, figura central da atuação*, “a alma da sombra” (Ibidem);

- *a busca por uma identidade, visões e poéticas próprias*;

- *a técnica como meio e não como fim*;

- *o processo criativo como eixo condutor e o entendimento construção de um espetáculo de Teatro de Sombras, da dramaturgia à direção*;

- *o trabalho do sombrista enquanto ética*.

¹⁶⁹ Como por exemplo, exercícios de escalas de tamanho de sombras projetadas, confecção de silhuetas, estruturação de roteiros e *storyboards* dentre outros descritos durante todo o trabalho.

Tais características nos levam a expansão da concepção de formação e treinamento. Uma concepção onde a preparação do ator não é mais um lugar, um espaço ou tempo antes de alguma coisa. Ela é redimensionada passando a incluir o processo de criação, a pesquisa e produção de materiais dentro e fora da sala de trabalho, os estudos de cenas e improvisações, o ensaio e a apresentação, as oficinas além da reflexão de seu próprio fazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Cintia Regina de e COSTA, Felisberto Sabino da. A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 5, v.6, p. 122-137, 2009.

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus duplos. Máscaras, Bonecos e Objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002. 159 p.

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

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

ALEMANY, Marta et al. **La Sombra Desvelada: un viaje por el teatro de sombras**. 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004. 126 p.

ANGOLOTI, Carlos. **Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias**. Madrid: Ediciones de La Torre, 1990. 195 p.

ASLAN, Odette. **O ator do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 363 p.

BADIOU, Maryse. Las sombras em la duplicidad del ser o no ser: uma visão del mundo. **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, p. 46-75, 2012.

BALARDIM, Paulo. O fio transversal da animação. **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 5, v.6, p. 153-165, 2009.

_____. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação**. Prefeitura de Porto Alegre: Porto Alegre, 2004. 124 p.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012. 336 p.

BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão, ofício, revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010. 416 p.

_____. O quarto fantasma. **Revista Urdimento**. Florianópolis: UDESC, v. 9, p. 29-42, 2007. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/urdimento_9.pdf. Acesso em: 01 de maio de 2018.

_____. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994. 280 p.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. 2001. 303 f. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005. 168 p.

_____. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: **Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre teoria e prática**. Florianópolis: UDESC, 2008. 25 p.

_____. O Ensino do Teatro de Animação. In: **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. 283 – 297 p.

_____. **Do ator animador: marionetista, manipulador ou ator-manipulador?** [20-??]. Disponível em: <<https://www.cepetin.com.br/artigos/do-ator-animador/>>. Acesso em: 08 de nov. 2018.

BERMAM, Mônica. **Iara, o encanto das águas**. 2014. Disponível em: <http://amonicaberman.blogspot.com.br/search?q=Iara+o+encanto+das+%C3%A1guas>. Acesso em: 01 de maio de 2018.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2005. 592 p.

BOLETIM ABTB. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, n. 4, jun.. 1985. 36 p.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 149 p.

_____. **Algumas noções de treinamento: Práxis – Poiesis – Modos de Existência**. In: BEIGUI, Alex; MENDONÇA, Maria Beatriz. **Treinamento e modos de existência**. Natal: EDUFRN, 2013.

BRAGA, Humberto. O papel dos festivais de teatro de bonecos na formação do ator brasileiro. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 5, v.6, p. 105-121, 2009.

BURNIER, LUÍS OTÁVIO. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. 310 p.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu:** a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 319 p.

CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier. **Sentido de la luz:** El Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine. 2006. 667 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas e Sociais) – Departamento de Design e Imagem, Universidade de Barcelona, 2006.

CESCONETTO, Luciana. **A utilização da máscara neutra na formação do ator.** In: Urdimento: revista de estudos sobre teatro na América Latina. Nº. 4, v. 1. Florianópolis: UDESC, p. 55-69, 2002.

FÁVERO, Alexandre. **Sombrista:** artista das sombras. 2011. Disponível em: <http://dramasombra.blogspot.com.br/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html>. Acesso em: 01 de maio de 2018.

FÉRAL, Josette. **Você disse “training”?** In: O Teatro Transcende. Nº. 12, v. 11. Blumenau: FURB, p. 49-58, 2003.

FERRACINI, Renato. **Preparação do atuator:** limite, virtual, memória e vivência. VI Reunião Científica da Abrace, 2007, Belo Horizonte. IV Reunião Científica da Abrace. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 522-525.

_____. **A arte de não-interpretar como poesia corpórea para o ator.** 1998. 271 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Unicamp. 1998.

FIGUEIREDO, Fernanda de Sousa. **Teatro de Sombras:** o percurso dos grupos brasileiros – Karagöz K e Lumbra. 2008. Monografia (Habilitação em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

FONTANA, Gerson Vicente. **Sombra:** história de luz e teatro. 2014. Disponível em: <http://sombraseteatro.blogspot.com.br/p/pesquisa-cenica.html>. Acesso em: 01 de maio de 2018.

GRAZIOLI, Cristina. **Il Corpo Sottile:** Rappresentazione per corpo e ombra. 2016. 2 p. Disponível em: <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/10/Cristina-Grazioli-Teatro-Gioco-Vita-Corpo-sottile-1988-Descrizione-Sciami-2016.pdf>. Acesso em: 01 de maio de 2018.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento.** Grupo Editorial Summus: São Paulo, 1978. 268 p.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: uma pedagogia de criação teatral: São Paulo: SENAC, 2010. 239 p.

LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. In: **Teatro de Sombras**: técnica e linguagem. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, p. 9-12, 2005.

MALDONADO, Luis Eduardo César. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. 2005. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

MICHAELIS: **moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. 2267 p.

MÓIN-MÓIN: **Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007. 281 p.

MÓIN-MÓIN: **Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v. 9, 2012. 224 p.

MONTECCHI, Fabrício. 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/UDESC, ano 11, v.14, p. 50-59, 2015.

_____. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o teatro de sombras contemporâneo. **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v.9, p. 22-37, 2012.

_____. 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/UDESC, ano 3, v.4, p. 63-80, 2007.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002. 237 p.

NICULESCU, Margareta. O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obra de uma escola. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 5, v.6, p. 13-24, 2009.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Da prática pedagógica à atuação no teatro de Sombras: um caminho na busca do corpo-sombra**. 2018. 288 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.

_____. **Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Companhia de Teatro Lumbra de Animação**. 2011. 193 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

_____. **A pré-expressividade no trabalho do ato no teatro de sombras**. 2012. 54 f. Monografia (Habilitação em Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2011. 483 p.

PIAZZA, Pucci; MONTECCHI Fabrizio. **Teatro de Sombras**. Dpto. De Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (org). 1º. Edición em castellano. Vitoria – Gasteiz, 1987. Publicado em Internet por Titerenet para el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/8350240/Teatro-de-Sombras>>. Acesso em: 13 de março de 2017.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil**. 2011.2. 399 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.2.

REUSCH, Rainer. **The Development of Contemporary European Shadow Theatre**. 5 p. Disponível em: http://www.schattentheater.de/files/englisch/aktivitaeten/alt/files/contemporary_shadow_theatre.pdf. Acesso em 12 de maio de 2017.

SILVA, Angela Maria. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. Uberlândia: UFU, 2008. 145 p.

SOUZA, Alex de. **Só, Mas Bem Acompanhado: Atuação solo e animação de bonecos à vista do público**. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2011.

TELLES, Narciso. **Ensino do Teatro: espaços e práticas**. Porto Alegre: Mediação, 2008. 112 p.

TESSARI, Roberto. **Commedia dell'Arte e rituais não cristãos**. In: AGLAE BRONDANI, Joice. **Scambio dell'arte: Commedia dell'arte e Cavalo Marinho**. Salvador: Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades, p. 43-62, 2013.

WESKIEL, Marek. Profissão: bonequeiro. **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 5, v.6, p. 89-98, 2009.

SITES PESQUISADOS

<http://dramasombra.blogspot.com.br/> (Companhia Teatro Lumbra de Animação)

http://www.nouahsark.com/en/infocenter/culture/art/shadow_puppetry.php (Silhuetas do Teatro de Sombras Chinês).

<https://internchina.com/chinese-shadow-puppetry/> (Teatro de Sombras Chinês).

http://www.kiefer.de/auktion_artikel_details.aspx?KatNr=5136&Auktion=82#top (Silhuetas do Teatro de Sombras Javanês).

<http://asli-oi.blogspot.com.br/2012/03/history-of-wayang-kulit.html> (Wayang).

<https://br.pinterest.com/pin/3970908929115650553/> (Silhueta de Karaghiosis).

www.ina.fr/video/CPA8205028805 (Taema ou la fiancée du timbalier).

<http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/> (Teatro Italiano – Teatro Gioco Vita).

<http://www.teatrogiocovita.it/> (Grupo Gioco Vita).

<http://www.jean-pierre-lescot.com/lescot/index.html> (Grupo Jean-Pierre Lescot).

<http://www.ciaquasecinema.com/festival> (Festival Internacional de Teatro de Sombras).

<https://www.cialumiato.com/> (Cia Lumiato).

<http://www.karagozkw.com.br/> (Cia Karagözwk).

<https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2012/11/23-folha-do-bonequeiro-maio-de-1995-nc2b0-19.pdf>

APÊNDICES

APÊNDICE A

Entrevista com Soledad Garcia e Thiago Bresani, fundadores da Cia Lumiato.

Realizada via internet no dia 19 de abril de 2017.

WELERSON: Então, para a gente começar, conta um pouquinho, Thiago e Soledad, como foi a formação de vocês? Como se iniciou? Aonde se deu? Coisas que vocês acham importante. E aí assim, pode ser bem numa conversa, não precisa ser tão "organizadinho". Pode cortar, é mais uma conversa do que uma entrevista na verdade.

THIAGO: Tá bom.

SOLEDAD: Talvez você comece falando da sua formação antes da Universidad de San Martin.

THIAGO: Começo eu Thiago então, Welerson. A minha formação, na verdade eu comecei em 2000 trabalhando com teatro de rua, com circo e palhaço. Em 2000 com a Companhia Carroça de Mamulengos, que é uma companhia que é uma família, um pai, a mãe e oito filho que trabalham. Então minha formação começou aí, com palhaço, com esquetes de teatro circo, a gente trabalhava muito na rua e aí foi até 2005. Quando eu conheci o teatro de bonecos Mamulengo, quando eu fiz uma viagem de quatro anos pelo Nordeste com um amigo e a gente começou a conhecer os mamulengueiros ali da região do interior de Pernambuco, da Paraíba. A partir daí a gente começou a constituir um teatro de bonecos. Comecei a ter contato com o Teatro de Formas Animadas, de boneco, em específico o Mamulengo. A partir de 2005 com a companhia Riso ambulante, essa companhia que tinha esse amigo. E aí, depois disso eu fiquei até 2007 trabalhando no Nordeste com esse amigo, o Robson Siqueira, que é um bonequeiro de Brasília. Depois de 2007 eu descobri esse curso na Universidade [Nacional] de São Martin, em Buenos Aires, a UNSAN, que tinha um curso de teatro de Títeres e objetos. Seria uma *diplomatura*, que eles falam, uma *diplomatura* de teatro de Títeres e bonecos dentro da universidade. Por que Buenos Aires tem várias escolas de teatro de bonecos, mas essa era dentro da universidade. Então eu fui em 2007, final de 2007. Fazer as provas pra entrar em uma dessas escolas, eu fiz no Teatro San Martin e fiz na Universidad de San Martin que são duas escolas diferentes. Então eu passei só na universidade que foi uma espécie de entrevista, eles entrevistavam você perguntavam... Então, eu entrei em 2008, nessa camada, nesse grupo, por que era na verdade na *diplomatura* ela é um grupo. O mesmo grupo ele está junto por dois anos e meio. A gente cursava de 9h a 13h da tarde, de segunda à sexta. Então não era como eu escolho uma matéria e faço e faço meu cronograma não. É como se fosse uma oficina de dois anos e meio, só de teatro de boneco. Tinha dramaturgia, manipulação, história geral do teatro, não tinha uma muito específica do teatro de bonecos, interpretação com bonecos, várias linguagens. A gente viu poucas sombras. Na universidade, nesse curso de dois anos e meio, eu tive pouco

contato dentro da universidade, professores que mostrassem o teatro de sombras. Como foi que eu conheci? A gente estava... A Sole também estava nesse grupo, eu conheci a Sole aí e dentro desse mesmo grupo estava o Gabriel Bom Fernandez que era colega. Ele [Gabriel] passou e o Gabriel é um sombrista, não sei se já ouviu falar dele. Ele é um sombrista da Argentina que já trabalha há muito tempo com o teatro de sombras, se já ouviu falar dele?

WELERSON: Não, eu não conhecia.

THIAGO: Não? Ele e o Alejandro Szklar, ele dois, ele o Alejandro e o Gabriel tinham o Sombras Argentinas, que era tipo um grupo. Em 2008 quando cheguei eles ainda tinham esse grupo, mas logo se separaram, enfim. O Gabriel estava cursando com a gente, então a partir dele, eu conheci o teatro de sombras, ele costumava dar várias oficinas no Museu do Títere em Santelmo, ele tem esse espaço lá de oficinas, então ele fazia intensivos de seis encontros. Cada encontro com 4 horas, com cursos de 20 horas e eu fiz desses cursos com ele, fora da universidade e foi muito legal. Foi a primeira vez que eu tive contato com o teatro de sombras contemporâneo, sombras corporais, silhuetas. O Museu do Títere em Buenos Aires é muito pequeno, então ele não possibilitava usar uma tela muito grande ele tinha um auditório que era 3[metros] por 6[metros], era uma coisa assim pequena. Deu para ver várias coisas de teatro de sombras contemporâneo com o Gabriel, então ele foi o primeiro cara que tive contato com o teatro de sombras, assim de oficina. Eu já tinha visto o Lumbra [Cia. Teatro Lumbra de Animação] em 2007, antes de ir para a Argentina eu tinha visto o Saci Pererê no palco giratório e fui para a Argentina com essa imagem da sombra, depois eu conheci o Gabriel e foi bem revelador o encontro com ele. A partir daí, terminei o curso, terminamos o curso e eu e Sole.

SOLEDADE: Você participou das outras formações.

THIAGO: Exatamente, depois que eu fiz a oficina com o Gabriel, eu conheci o Alejandro que era companheiro dele, e ele me chamou para fazer parte de dois espetáculo de sombra que ele estava dirigindo ou assessorando, então eu tive a experiência de atuar em uma que era uma performance, uma que era uma performance com música ao vivo, os músicos também faziam sombra, era telas grandes, era bem legal.

WELERSON: Você lembra o nome?

THIAGO: Lembro. O espetáculo chama 'Que Estás en los Cielos' o nome da companhia, se você buscar no youtube, tem os vídeos é Fábrica Inaudita de Sonidos. Tem vários vídeos da performance que eu participei e também participei de um espetáculos de teatro de sombras e dança, foi uma época que esse outro sombrista o Alejandro fez uma parceria com uma italiana, que é dançarina e dava oficinas de teatro

de sombras e dança lá também. Esse tem vídeo também, eu posso te mandar o link, que agora eu não lembro.

WELERSON: Tudo bem, depois você me manda.

THIAGO: Eu tenho esse link, que era legal também. Era uma coisa, super...

SOLEDADE: E Neste lugar e neste momento [En Neste Momento Este Lugar].

THIAGO: E Neste Lugar e Neste Momento [En Neste Momento Este Lugar] se chamava, com música clássica, o negócio era bem chato, mas era legal.

SOLEDADE: Era muito chato.

THIAGO: A Sole viu umas dez vezes, a gente tinha acabado de se conhecer, então ela ver e tal, ia dar uma força. Mas foi uma experiência legal. E aí, cara, a gente durante o processo da universidade, no trabalho final do curso, a gente decidiu montar... Cada grupo, que era de cinco, você podia escolher seu grupo e você tinha que fazer uma montagem de final de curso para passar e terminar o curso. E aí o grupo era eu, Sole e mais duas meninas, a Sônia e a Marrot. E a gente escolheu, a Sole depois vai te contar direitinho, um texto de uma mexicana que é os hombres pájaros...

SOLEDADE: Martina e los hombres pájaros.

THIAGO: Martina e los Hombres Pájaros e a gente utilizou um pouco de teatro de sombras, também utilizamos teatro de luva e teatro de sombras. Mas esse foram os contatos que tive com o teatro de sombras desde 2008 até 2012, que foi o tempo que fiquei na Argentina. Eu depois busquei, até troquei uns e-mails com o Alexandre [Fávero] nessa época e nem sabia, depois eu busquei na minha caixa de e-mails e tinha umas coisas que a gente se comunicou, o Alexandre já estava se comunicando com o Gabriel, foi bem legal. Então essa é a formação que eu tenho, eu me formei na *diplomatura* em 2011 e em 2012, a gente decide voltar para o Brasil. E aí, voltando a gente escreve um projeto para o fundo de apoio a cultura do DF [Distrito Federal], a gente faz uma oficina com o Alexandre [Fávero] aqui em Brasília, uma vivência de 20 horas que eles fazem. Foi quando eu conheci ele pessoalmente e a gente convidou ele para dirigir Iara, depois dessa oficina. O projeto nem tinha sido aprovado, na verdade ele ajudou um pouco em algumas questões de escrita do projeto e no final de 2012, o ele [projeto] é aprovado. Então para a gente foi muito legal o Alexandre ter aceitado essa parceria, assim, ele super ajudou também depois por e-mail, e depois encarar o processo de 2013 de construção do espetáculo Iara. Seria como o mestrado da gente, a gente vê como uma especialização depois da *diplomatura* e teatro de boneco, essa especialização e decidir...

SOLEDADE: Mais que uma especialização.

THIAGO: Trabalhar com a linguagem, não mais trabalhar com boneco, com balcão, mas, focar e estudar e trabalhar com a linguagem de Teatro de Sombras contemporâneo. Bom cara, eu acho que é isso, minha trajetória com a linguagem e como artista em uma ‘geralzona’... Não sei se quiser perguntar alguma coisa...

WELERSON: Não, não é isso, eu só queria ouvir um pouco por que eu também, eu não... Antes de trabalhar com teatro de sombras eu trabalhava com máscara, palhaço e outras coisas completamente diferentes. Bonecos de luva ou outro tipo de boneco eu não tinha muito experiência, minha experiência é quase nula. Minha experiência mais forte é com teatro de sombras. E aí também eu tenho essa coisa de outras referências que eu levo para o teatro de sombras, por exemplo, como essa experiência com palhaço, com máscaras, como isso influência no teatro de sombras. É bem legal ouvir essas outras referências também de formação, com certeza você carrega para tudo que você faz.

SOLEDADE: Bom, vou começar agora. Eu sempre tive uma relação com a arte, [desde] muito nova, sempre gostei muito de escultura, desenho e teatro comecei aos nove anos mais ou menos, nove, dez anos. Aí depois aos doze anos eu fiz várias peças até os treze anos e depois eu fiquei longe, continuei fazendo mais artes plásticas até os dezesseis anos, quando eu voltei a ir à escola de teatro de uma professora que se chama Rosana Randon, lá da Argentina e tive três anos no que seria a formação da escola. Obviamente uma coisa de leve, por que uma escola particular, não é na formação de ator. Aí, depois disso, eu comecei nesse momento a produzir vestuário e queria também estudar cenografia, então como estava terminando a escola secundária, aí comecei a ver que curso de cenografia não existia. Como não existia curso de cenografia público nesse momento, na Argentina, eu fui estudar desenho Industrial, como se fosse desenho de objetos, de coisas, desde muito nova eu queria desenho industrial, por que meu pai é arquiteto. Então eu gostava dessa ideia também, então eu falei ‘Ah, bom. Desenho industrial, melhores ferramentas para poder ser cenógrafa’. Aí entrei na universidade, fiz um ano de desenho industrial, e depois por outras razões de minha vida, optei pela militância por que eu militava, né... Acabei estudando ciências sociais, eu sou assistência social. Mas durante todo esse tempo, sofri bastante por me distanciar da minha parte artística, e aí, eu sempre estava querendo entrar na carreira de títeres do teatro San Martin. Por que tinha uma amiga fazia, na verdade amiga de uma amiga, então eu via que poderia conjugar todas essas coisas que eu gostava, podia atuar e ao mesmo tempo poderia fazer a parte plástica, construir cenários, figurinos. Então aí eu via que podia juntar tudo isso no Títere, no boneco, aí pensava podia não podia, mas passaram muitos anos e evidentemente com trabalho, militância e a faculdade eu não dava conta de fazer outra coisa. Então, passaram vários anos até eu terminar. No último ano de formação eu começo a fazer as primeiras oficinas de teatro de bonecos, de confecção em goma espuma e aí, depois disso, eu começo a fazer tudo que tinha na Universidad San Martin, eu me conecto com a Universidad San Martin e começo a fazer todos os cursos paralelos. Por exemplo: Emilio García Wehbi dava um curso de direção

de cena, aí eu fiz com ele. Depois tinha outro que dava um curso de teatro de sombras, curto, que era mais da área de confecção, que foi com Roberto Du Campo era referente a parte de confecção do teatro San Martin, ele foi muito bem conceituado e reconhecido por esse trabalho, ele faleceu faz pouco tempo. E ele, na época, depois se soube, na universidade, tinha tido uma aproximação do teatro de sombras e junto com o teatro San Martin foi o único espetáculo de teatro de sombras que o teatro San Martin montou, mas foi um espetáculo muito fraco, por que estava muito centrado na confecção, então essa dramaturgia tinha ficado meio fraca e os bonecos muito grandes, com um material muito pesado, então não tinha nada muito certo. Mas por essa experiência ele estava dando aquele curso de teatro de sombras no Teatro San Martin, na Universidad San Martin, que fui fazer. Então eu fiz esse, vários cursos lá e quando já não tinha mais cursos pra fazer eu falei com o Spinelli vice reitor que perguntou por que eu não entrava para universidade para fazer, mas como eu já estava trabalhando com assistente social nesse momento, estava meio complicado, mas finalmente fiz um buraco e entrei. Por que lá a carga horária é muito grande, você cursa, quase como um professorado. De manhã, todas as manhãs de 9h da manhã a 13h, de segunda a sexta e com o mesmo grupo de pessoas, então é uma coisa muito intensa. Não é como na universidade em que você cursa uma matéria, depois outra e eu vinha dessa modalidade de universidade, sabe? De você faz uma matéria em um horário, outra matéria em outro. É mais tranquilo, aqui não. Aqui era bem trabalho de grupo, trabalho bem assim, todos os dias, preparação física, isso né? Foi muito legal, realmente uma experiência... E nesse sentido foi o mais legal de tudo, de realmente estar com um grupo de vinte pessoas trabalhando e se conhecendo e trocando uns com os outros, por que independentemente do conteúdo das matérias, por que as matérias em si talvez são muito básicas, mas você vai armando relacionamentos. Muitos outros hoje tem outras companhias que estão trabalhando que são produto desse encontro. Então, aí quando eu entro, eu ainda não tinha nenhum trabalho, era tudo como mais amador, minha experiência com arte sempre foi amadora, não era assim trabalho que poderia render alguma coisa. Aí quando entrei conheci o Thiago e começamos a trabalhar juntos com mamulengos e com um espetáculo de teatro de luva que fizemos que foi produto de um trabalho da universidade e, bom, paralelamente, a gente, eu estava com um trabalho da carreira que era com da matéria de direção foi sobre um texto que o Thiago falou, que é o Martina e los Hombres Pájaros que é de uma dramaturga mexicana que conheci quando fui ao México por que eu já estava estudando, por que eu acho que já fiz outros cursos que não falei para você, mas fiz outros cursos no Teatro San Martin e também no Teatro Régio e aí nesses cursos conheci uma bonequeira chilena, que ela tinha feito esse texto, Martina e los Hombres Pájaros, com uma dramaturga mexicana e casualmente eu estava viajando para o México, e eu conheci ela lá e... Eu amei esse texto, acho que é muito lindo, por que ele fala sobre a história da fronteira do México e dos Estados Unidos e como eu sempre tenho essa coisa política né? Por minha história e tudo, então eu gostei muito do texto é ao mesmo tempo muito... Trabalha de uma forma mais simbólica. Depois fiz muitas críticas, que ela não gostou muito. Por que justamente ela tinha um, é sem dar-me conta na verdade, eu mandei o trabalho que eu tinha feito e não me dei conta que eu estava fazendo muitas críticas, por que para a montagem do projeto ela tinha muitas coisas

educativas e eu acabei tirando e ficando com a coisa mais simbólica, mais do sentimento. Mas depois ficou tudo bem a relação com ela.

WELERSON: Esse texto é para teatro de bonecos ou não?

SOLEDADE: Ele é escrito para teatro de bonecos sim, a primeira montagem foi feita também, de teatro de luvas e sombras, mas eu já vi montagens feitas de teatro de atores com sombras, faz pouco tempo atrás, por que como foi um texto que ganhou muitos prêmios no México, então foi montado depois, por outras companhias lá no México. Então, a gente faz a montagem com teatro de luvas e sombras e com outras duas bonequeiras a mais que estava fazendo o trabalho final da *diplomatura* com a gente. O Thiago e eu estávamos dirigindo e confeccionando tudo. Elas estavam só atuando e a gente estava fazendo a confecção, a concepção, tudo. Depois disso, a gente veio para morar no Brasil, foi um pouco do que o Thiago já contou para você, a Iara e tudo, eu acho que não tenho muito mais a acrescentar nesse sentido. Mas eu falo todas essas coisas, por que todas essas formações que às vezes você pensa que não tem nada a ver, mas eu acho que cada uma dessas pequenas coisas, tanto a parte plástica, como a atoral, inclusive como a questão social, fazem a formação de nós como bonequeiros. Por que eu acho que o bonequeiro, diferente do ator tem essa multiplicidade de coisas, de aspectos.

WELERSON: Hoje em dia é muito difícil você ver, assim, aqui em Uberlândia ainda é mais comum por que não tem esse mercado todo, como em São Paulo ou no Rio. Então aqui, querendo ou não, quem ta atuando ta na produção, ta fazendo cenografia, é bem embolado né? Em outros lugares você vê muito nitidamente a separação. Ator ele só atua... E no teatro de animação isso ta muito imbricado por que quem construiu o boneco é quem ta atuando, é que... Então tem todas essas relações completas e é inevitável, você como teve uma experiência em direção, com certeza seu olhar para cena vai ser um outro em relação a uma pessoa que não tem, então com certeza dialoga não só em questão técnica, mas questões éticas, como você falou da sua formação em sociais, político, por que é isso né, o artista usa um... Assim, não tem como você separar a pessoa do artista, é a mesma coisa. Então todas relações que ele tem, toda a experiência, todas idéias e concepções de vida que ele tem ele coloca de alguma forma na obra artística, então é legal você falar dessas outras experiências

SOLEDADE: É, outro dia eu estava lendo exatamente um livro de Fabrizio Montecchi, não se você já tem ele, aquele que foi editado na Universidad San Martin em Buenos Aires.

WELERSON: Eu vi a capa, alguém também postou, eu olhei no face, entrei para tentar comprar e não consegui na época.

THIAGO: Em dezembro a gente está indo para a Argentina, de repente a gente pode trazer um.

WELERSON: Eu vi, eu acho que foi até o [Alexandre] Fávero que postou, recém lançado e eu super interessado, mas não consegui achar pela internet, um link direto para fazer a compra.

SOLEDADE: É verdade, o Alexandre aconteceu a mesma coisa com ele. A gente comprou na verdade, mas foi aqui, com o cartão daqui mesmo, mas mandamos para o endereço da minha mãe.

WELERSON: É, aí eu não consegui, mas se for possível e não atrapalhar vocês, eu gostaria sim!

SOLEDADE: Sim, vamos sim, acho que dá para comprar. Aí ele fala justamente disso, a questão técnica e a questão mais, sim, das ferramentas técnicas só como um veículo né? Para o artista se expressar, que na verdade tem que ter um sustento, tem que ter alguma coisa dentro dele para expressar e depois isso vai, a mera questão técnica não serve, como fica vazia de conteúdo. Assim num outro ponto ele fala que fica como uma questão psicológica, sem poder canalizar e sem a questão técnica, a questão do artista sem as ferramentas técnicas fica como uma questão mais psicológica. Então é legal essa questão de justamente ver todos os aspectos né?

WELERSON: Inclusive eu estou tentando trabalhar com uma ideia de preparação de treinamento que expande só essa questão de técnica de treinamento de você ir lá e repetir o mesmo exercício, às vezes você ir assistir um espetáculo, ver a referência de um filme, isso também de alguma forma te das ferramentas para trabalhar né? Isso também é um tipo de preparação, de treinamento. Então venho buscando essa outra...

SOLEDADE: Claro, com certeza. A gente vê muito, por exemplo, agora para esse novo espetáculo a gente está lendo vários livros de roteiro de cinema e vendo filmes, muitos filmes também para justamente ter uma bagagem de imagens, de idéias se você não repetir por que é outra coisa completamente diferente, mas sim a questão simbólica, como transladá-la.

WELERSON: Então eu estou tentando ir para esse lado, de uma preparação mais completa, por que inclusive eu estava lendo uma outra coisa que não tem nada haver diretamente com teatro de sombras, mas falava dos atores da Comedia Dell'arte e estava discutindo com o Mário essa questão de o que é técnica, o que não é técnica e tem uma passagem de um ator que fala que: Ele não ensinava determinada coisa para o outro ator, por que ele não queria perder o papel dele, né? Então, assim, independente de falar se isso é certo ou não eu também entendo isso como uma questão técnica. Você saber, naquela época, agir para se manter em determinado trabalho, sem discutir as questões morais, mas assim, são outras questões que expandem a questão da cena. Está no trabalhado diretamente do ator, pensar nessas outras possibilidades, tem me instigado

muito. Sobre a companhia, vocês podem falar um pouco, quando ela surgiu exatamente? Os trabalhos, circulações as outras preferências, um pouco sobre essas coisas.

SOLEDAD: A companhia na verdade surge na Argentina com outro nome, que era La Chirimoya porque justamente a gente estava com uma coisa mais no teatro de luvas, de mamulengo, então a gente tem esse nome, mas nunca foi um nome que a gente terminou de fechar, mas que a gente utilizava para...

THIAGO: Até mesmo a identidade da linguagem também que a gente nunca também nunca reproduziu o mamulengo que eu trazia do Brasil e esse espetáculo de luvas que a gente tinha que era Lendas do Jaraguá também agente teve aquela coisa, terminar o espetáculo, mas não se sentiu realizado.

SOLEDAD: Nenhum dos dois teve uma direção externa, então, por exemplo, o mamulengo chegou na Argentina eu mudei algumas coisas, ela se ‘argentinizou’ bastante, tínhamos um mamulengo bem estilizado, mas não tinha direção externa. O outro espetáculo, Lendas do Jaraguá também, uma direção de pessoas, de professores de já, que vinha faziam, mas não era uma direção assim externa de alguém que vinha dirigir. Então nunca tínhamos tido essa experiência que para nós foi profissionalizante, você ter uma direção...

THIAGO: Claro, acho que é isso, quando vem o Alexandre [Fávero] ele profissionaliza o trabalho da Companhia Lumiato. Então agente cria a companhia La Chirimoya em 2008 durante o segundo semestre, durante o curso da a gente e a gente faz algumas apresentações lá, participa de alguns festivais na Argentina, como uma companhia brasileira, o Mamulengo. Então a gente viajou por alguns festivais da Argentina de Teatro de Títeres, fizemos alguns festivais com essa coisa do mamulengo, uma coisa diferente lá.

SOLEDAD: E participamos como companhia brasileira lá por que eram justamente festivais internacionais e isso dava a possibilidade de participar.

THIAGO: Essa coisa né? O cara mora trinta anos no Brasil, mas vende como espetáculo francês, o cara é francês, mora há trinta anos em Ipanema, o cara lá no Rio de Janeiro...

WELERSON: De fora uma pessoa só né?

THIAGO: Exatamente, é isso aí. E depois disso, quando a gente veio para cá, quando a gente tem a possibilidade de escrever um projeto e ter uma planilha orçamentária e convidar um diretor, eu acho que é super importante esses mecanismos de apoio nesse sentido mesmo de você se profissionalizar, principalmente em Brasília que é uma cidade que... Por exemplo, Buenos Aires é uma cidade que você consegue diretores

amigos ou diretores mesmo que se ele gostar do seu projeto ele faz na raça, sem nenhuma verba. Mas Brasília é uma cidade muito difícil tem poucas pessoas fazendo...

SOLEDADE: É, tem poucas pessoas, poucos diretores e os diretores que tem justamente eles estão sempre procurando projetos que tenha dinheiro para pagar para eles. E os diretores que tem, são todos diretores, dentro do teatro de bonecos praticamente não tem no teatro de sombras obviamente não.

THIAGO: É na Argentina, a cada esquina você encontra uns três assim, por que como tem três escolas, então a cada ano têm na rua várias pessoas formadas a princípio em dirigir ou fazer. Então, tem muita gente querendo fazer, Brasília não tem. Então, quando a gente tem a possibilidade de aprovar um projeto no FAC e contratar um diretor, no caso o Alexandre [Fávero] e ter um músico, isso profissionaliza o trabalho da companhia e aí quando a gente decide trabalhar com a linguagem do teatro de sombras a gente decide mudar o nome da companhia. Ela se transforma em Companhia Lumiato, mas a formação é a mesma, mas muda o nome e a linguagem que a gente trabalhava.

SOLEDADE: A gente decide mudar o nome e focar no teatro de sombras contemporâneo, ou seja. Por enquanto, a gente está só pesquisando essa linguagem. Assim o Thiago fala que tem muitos diretores lá [na Argentina], eu acho que assim, pode ser que tenha muitos, não sei qual é a qualidade do trabalho lá em Buenos Aires. Eu acho que assim, Alexandre o que tem é um trabalho muito profissional, com a forma que tem de trabalhar, de pesquisar, ele é muito focado, muito exigente nas coisas e sempre ta pensando e repensando. Ele chega aqui e fala, "Mas vocês não estudaram". E aí, puxa vida, a verdade é que a gente tem dois filhos também, é mais difícil isso. Mas claro, é outra coisa, nesse sentido ele decidiu dar, a vida dele, é isso né? Ele tem essa capacidade de estar sempre pensando e estudando isso. Acho que é uma diferença muito grande de muitos diretores né? Que ele é muito obsessivo com aquilo que ele gosta. E bom a gente teve a sorte de encontrar ele e também de se dar bem com ele, que ele também goste muito dos resultados que a gente vai alcançando, que a gente vai propondo, o desafio que a gente vai propondo, agora novos e que ele também propõe para a gente. Então quando... Bom, retomando um pouco, quando a gente estréia no início de 2014, na verdade foram duas estréias. A estréia formal do projeto no final de 2013, por que a gente tem que cumprir com os prazos do projeto, prestar contas, tudo isso, mas não estava pronto por que, tivemos problemas com o cara que fez a trilha que abandonou no meio, a gente tinha uma trilha montada que não era original. Então a gente decidiu estreiar e depois a gente fez um encontro a mais com o Alexandre, que não estava no orçamento do projeto, a gente pagou para ele por fora e decidimos ter outro encontro e contratar o cara para fazer a trilha sonora. Um músico que compôs a trilha e onde saem a versão que eles trabalharam juntos, aí terminamos de arredondar o espetáculo e em abril de 2014.

THIAGO: Na Bienal do Livro, aqui em Brasília.

SOLEDAD: Abril de 2014 a gente fez a estréia final realmente, estréia verdadeira.

THIAGO: Com a trilha original.

SOLEDAD: A gente fala que aquela foi à pré-estréia. Aí a partir de que a gente estréia, logo depois, a gente estava indo para um festival, nosso primeiro festival que foi em São Paulo, né?

THIAGO: Na Mostra São Paulo.

SOLEDAD: Mostra São Paulo de bonecos.

THIAGO: É.

SOLEDAD: A gente foi para a mostra, depois participamos de um festival de Gama aqui do DF, do FESTNECO em que tivemos uma devolução muito legal de um Argentino bonequeiro que mora em São Paulo e gostou muito do espetáculo, digo isso por que depois, fizemos outro festival, acho em Recife em junho. E depois, teve três meses assim, sem trabalho que estávamos sem saber se o trabalho era realmente bom, como todo mundo estava falando até agora, ou se esse trabalho as pessoas não estão gostando, se não é bom. Aí você aí, nessa... Justo quando se passaram os três meses a gente entra na, como é o nome mesmo?

THIAGO: Aí no final de 2014 eu escrevo, na verdade em agosto, abre a inscrição para o Prêmio SESC Candango, que tem um prêmio aqui em Brasília no final do ano e aí a gente entra, é selecionado para o prêmio e em novembro a gente faz a apresentação e final do mês tinha a premiação. Aí nessa premiação a gente leva: melhor direção, do Alexandre [Fávero], melhor dramaturgia, do Alexandre e melhor trilha sonora e é indicado para melhor espetáculo dentro do prêmio. E é um prêmio de teatro.

SOLEDAD: É a primeira que tinha participado um espetáculo de teatro de formas animadas, nunca tinha na história participado, por que a demais era para adultos, não tinha infantil e Iara é censura livre, entrou como livre.

THIAGO: Não tinha essa subdivisão de categorias, depois de 2014, o prêmio de 2015, eles dividiram. Então tinha um...

SOLEDAD: Infantil...

THIAGO: E melhor espetáculo infantil e todas as outras categorias: Melhor ator, melhor atriz, para teatro adulto. De infantil só tinha melhor espetáculo. Então assim, foi muito legal esse dia, por que a gente nem imaginava, o Alexandre levou dois prêmios, né? Melhor direção e dramaturgia e trilha sonora.

SOLED: E aí começo, a partir disso, como mexer com essa coisa de: ‘Como um espetáculo de formas animadas participar? E é infantil e era livre, por que está participando?’ Isso ficou como meio, revoltado para as pessoas do SESC que estavam vendo que os júris estavam discutindo. Isso que, por exemplo, muitos falam que não levamos o melhor espetáculo por que se não a casa caia, como que não estavam preparados também. Por que assim, teatro de sombras, ninguém viu, ninguém conhece, então para todo mundo é como uma coisa muito nova, então ninguém sabe de onde, que categoria é essa? Que isso? Que aquilo? É cenografia? É cenário o que tem atrás, como considerar? Então isso, é tudo muito novo para entrar dentro das categorias que o teatro está acostumado a avaliar, suponhamos. Então a partir daí a gente começou a ser mais conhecido dentro da cena do DF.

THIAGO: E depois desse prêmio, aí os três espetáculos que são indicados a melhor espetáculo concorrem ao palco giratório, podendo entrar. Então no outro ano a gente participa da abertura aqui em Brasília, então os curadores assistem, a gente tenta entrar no Palco [Giratório], mas acaba que não consegue por uma questão das crianças, por que como agente tem dois filhos, aí eles não eles não...

SOLEDAD: Estavam de acordo, inclusive dentro de um dos espetáculos, uma curadora viu a gente com nossos filhos e perguntou como a gente ia fazer, se.... e bom.

THIAGO: Aí não rolou por conta dessa coisa de ter filho pequeno né? Mas enfim, depois disso agente conseguiu...

SOLEDAD: Mas foi muito bom, por que realmente não dá para fazer com filho pequeno, então assim, agente escolhe coisas na vida né e isso...

THIAGO: Mas aí foi muito...

WELERSON: Só uma dúvida, para entrar no Palco [Giratório] vocês precisam necessariamente ter esse prêmio?

THIAGO: Não, na verdade não.

SOLEDAD: Agora não.

THIAGO: Antes era assim, os indicados três indicados a melhor espetáculo iam para a curadoria. Agora eu fiquei sabendo que minha cunhada, ela também estreou um espetáculo, ela é atriz. E aí ela falou que não, agora ele tem um cara que é o Leo Braga que faz seleção dos espetáculos e, ele precisa ver os espetáculos, não precisa estar dentro do prêmio.

WELERSON: Por que aqui em minas geralmente a curadoria vê os espetáculos e aí eles levam.

SOLEDAD: Claro, na verdade, depois, é assim. Quando você participa, você tem que mandar o vídeo e os curadores... Mas a gente teve a sorte que esse ano como a abertura do palco tinha sido em Brasília a maioria dos curadores viram o espetáculo ao vivo e isso faz uma diferença, por isso Iara tinha pontuado muito bem para entrar no palco giratório, só que aí como a gente tinha falado com o representante lá...

THIAGO: O cara que ia defender a gente...

SOLEDAD: A gente falou sobre as crianças, antes de ele ir defender e ele colocou na mesa...

THIAGO: E aí, caiu...

SOLEDAD: E ele ficou mal, por que fez tudo o que falaram, depois falou com a gente, mas assim, é isso. Depois, foi melhor, por que na verdade é uma coisa muito louca né? Não dá realmente. Aí bom, a partir daí agente no ano seguinte já tinha outras coisas, ainda tem isso, tínhamos mais circulação regional aprovada no FAC para 2015.

WELERSON: Vocês iam morrer, se tivessem né...

SOLEDAD: Ia morrer né...

THIAGO: Nesse meio tempo a gente tinha escrito esse projeto de circulação que foi o que a gente foi aí para Uberlândia. Então, esse projeto, na verdade estava em análise, né? Aí ele foi aprovado e foi muito legal, fizemos a circulação com o Alexandre né?

SOLEDAD: Onde a gente incluiu as palestras, fizemos dentro da universidade, por que a gente tá sempre assim, querendo de alguma forma contribuir para fundar os conhecimentos em diferentes campos sobre o teatro de sombras. Esse é um dos objetivos transversais da companhia e que sempre nos projetos a gente passa por uma dessas questões. Esse projeto em circulação incluía palestras e oficinas e no projeto seguinte que foi em 2016, que a gente fez a circulação desse, que aprovamos os dois projetos juntos na verdade nesse momento. Que fizemos no ano seguinte por que já não dava para fazer no ano anterior e fizemos a cartilha Teatro de Sombras, que é uma cartilha a gente imprimiu, mas também tem uma virtual.

THIAGO: Você viu ela o Welerson?

WELERSON: Não, eu não vi...

THIAGO: Na verdade a gente imprimiu e o Alexandre, ele colocou no Site do clube da sombra.

WELERSON: Ah, depois eu vou dar uma olhada lá.

THIAGO: Está lá, cartilha brasileira do teatro de sombras, ele botou online.

SOLEDADE: Mas, assim. É uma cartilha que a gente fez para professores, por que o projeto contemplava oficinas com professores das diferentes regionais pedagógicas aqui do DF e essa cartilha então, está orientada a professores. Não é uma cartilha, para qualquer um, que qualquer um vai gostar. Tem coisas gerais obviamente, que é para todo mundo, mas ele foi pensado para professores de escola pública, então o texto foi feito por Alexandro, a gente editou, fizemos os desenhos, ilustrações e Thiago colocou as fotos. Então isso foi parte desse projeto e o ano anterior, quando fomos fazer a circulação regional, também entramos no circuito cultural paulista. Então também estamos circulando pelo interior de São Paulo, fizemos oito apresentações no interior de São Paulo, um pouco antes de fazer esse projeto e paralelamente fizemos festivais. Então estávamos viajando muito em 2015. No início de 2015, já fomos para um festival, não me lembro qual, mas bom, não sei se você se importa com isso. Se não, está tudo dentro da...

WELERSON: Eu vou lá para pegar os dados certinhos.

SOLEDADE: É, sim, depois o Thiago pode te mandar todo o histórico, mas aí a gente também participou do cena contemporânea, que é um festival aqui de Brasília, muito legal. Um Festival internacional que a gente tinha tentado passar no ano anterior por que supostamente tem que ser espetáculos novos e não tínhamos conseguido passar. Aí depois, a gente começou a ser mais conhecido, as pessoas começaram a conhecer o trabalho, aí a gente entra no Cena Contemporânea e demos uma oficina também, pro cena e apresentamos também, duas apresentações. Bom, aí já em 2016 ficamos trabalhando, em circulação

THIAGO: E a gente aprovou o projeto de montagem do novo espetáculo.

SOLEDADE: É.

THIAGO: Em 2016...

SOLEDADE: 2015.

THIAGO: 2015. É que saiu a verba em 2016 a gente começa a montar em fevereiro de 2016.

SOLEDADE: No final desse projeto de zonas no centro oeste que estávamos circulando aí a gente estava começando a pensar na nova montagem. Aí nos últimos encontros, acho que foi no DF já o último, no anterior começamos a falar e aí no DF, comecei a dar uma ideia de o que estávamos querendo montar pra Alexandre. Começando a falar com

Alexandre, aí Alexandre fala que sim, topa. Com isso de iniciar justamente, um desafio completamente diferente, de fazer uma dramaturgia própria, uma dramaturgia nossa, escrita nossa. Por que lá vez anterior tinha sido nossa, mas Alexandre tinha participado bastante. Desta vez ele também participou bastante, mas a idéia em si foi nossa. Mais que a outra que eu era baseada na lenda indígena, então você já tem um embasamento. Pelo menos uma história, uma lenda.

THIAGO: E aí a Fabiana, Fabiana Bigarella entra no processo também.

SOLEDAD: Nesse processo Fabiana também entrou, está participando mais como assessoria no início, mas também participando da concepção e tudo. E agora ela não está participando dos encontros, as a idéia é que ela entre nós últimos encontros. Por que ela como ela é psicóloga, ela vai entrar mais na parte da leitura final, no relacionamento com o público. Então, bom, acho que não tem uma coisa a mais, se quiser perguntar.

WELERSON: Só uma coisa, mais relacionada também ao grupo, como vocês se estruturam atualmente? Assim, se vocês têm uma rotina ou vai de acordo com a demanda de trabalho com as montagens, ou com projetos aprovados?

SOLEDAD: Um pouco depende disso, mas a gente assim, todas as manhãs trabalha fora de casa, por que aqui com as crianças é impossível né? Então todas as manhãs a gente vai para um espaço para produzir para o espetáculo. Obviamente se não estivéssemos iniciando uma montagem não iríamos, mas como estamos a gente todas as manhãs vai e ou ensaia ou produz algum material de cena, constrói cenários, figuras e etc. Depois, de tarde Thiago, normalmente, é quem mais trabalha com a parte de produção então ele está escrevendo para festivais, material, etc. Ou quando surgem editais de projetos, sou eu quem escrevo o projeto, então eu escrevo e o Thiago se ocupa de subir todas plataformas. Então ele que mais entende mais de computação e todas essas coisas, por que é mais novo também... Aí eu tenho essa coisa mais teórica, que eu já pesquisei na universidade e tudo, tem essa coisa que é mais fácil pra mim de escrever projetos, de pensar teoricamente essas coisas e relacioná-las com a prática, e repensar nossa prática pra plasmar teoricamente o que teria adequação as metas, objetivos por que penso que a assistência social eu fiz quatro anos de metodologia. Então para mim, escrever projetos é uma coisa que já me formei muito nesse sentindo, então para mim é mais fácil escrever e então...

THIAGO: A tarde também a Sole tem que terminar uma produção que ficou da manhã, nesse caso que a gente tá montando. Agora essa semana a gente tá indo pra Colômbia nessa sexta-feira, para um festival lá em Cali. Então a gente ficou de manhã trabalhando no NACO, que é um espaço aqui na cidade que a gente mora, que chama Núcleo de artes do Centro Oeste. Então a gente vai lá de manhã, a gente montou um estúdio lá, tem um galpão, a gente montou um estúdio onde ficam as coisas, fica o lugar de ensaio também, tem umas mesas que a gente botou para a construção e, por exemplo, à tarde a

gente ta resolvendo coisa de produção, então é mais ou menos essa a dinâmica que a gente ta fazendo atualmente.

WELERSON: Então, são só vocês dois né?

THIAGO: Somos só nós dois.

WELERSON: Com alguns parceiros né?

THIAGO: Exatamente, então a gente tem sempre um, no caso por exemplo quando a gente fez os projetos, tinha o João Veloso que era produção, também o Alexandre é sempre o parceiro de direção e criação. O Matheus Ferrari que é o musico que também vai entrar nessa nova montagem, que o Matheus que fez a trilha da Iara, então tem parceiros na... A Jana que faz a parte de designer gráfico tem essas parcerias assim.

SOLEDADE: O Diego [Bresani] né?

THIAGO: Meu irmão que tira as fotos

SOLEDADE: Mas assim, na questão de concepção de criação, são só a gente sim. Às vezes até esqueci até mais pessoas de falar para você. Outro dia estava pensando nisso, via isso, uma equipe de pessoas sabe? Não sei se você viu aquele espetáculo de teatro de sombras lá nos Estados Unidos que maravilhoso, que tem sombra, tem máscaras, tem coisas, tem tipo um vídeo mapping. Você vê a equipe de trabalho que tem atrás disso. Nossa é maravilhoso

WELERSON: É muita gente trabalhando, a gente ta acostumado a dois, três, até sozinho, de estar trabalhando.

SOLEDADE: E isso é um facilitador para a gente viajar, por que outro dia eu estava falando com a cunhada do Thiago que estava estreando um espetáculo, que são nove pessoas para viajar. E aí, isso é bem complicado, agora nesse momento da crise, não sei mais o que... Todos os festivais estão falando "Ah, não, mas cada função tem que ser indispensável", se não eles tiram.

WELERSON: A gente estava mandando também para um Festival, um trabalho que é de Commedia Dell'arte, com máscaras e aí a gente fez com quatro pessoas para facilitar, por que assim, ta muito difícil mesmo alguém comprar ou levar espetáculo e aí, no cenário, a gente tem só um baú, um tapete, tudo a gente soca dentro do baú para levar né? A gente tem que se adaptar por que é uma época bem difícil de circular mesmo, mesmo com projeto.

SOLEDADE: É, não, está bem difícil.

WELERSON: E é engraçado né? Por que isso também vai meio que moldando um tipo de...

THIAGO: É ruim, isso é ruim.

WELERSON: Por que aí se vai ficar meio que sem...

SOLEDADE: Você termina sempre vendo unipessoais assim, quando a gente vai para festivais, não vê grupos grandes, outra vez a gente viu, por exemplo, Sobrevento tinha participado de um festival em Campinas, que a gente estava lá e claro foi por que eles tinham um projeto de circulação e então tinham feito uma troca com o festival. O festival dava para eles a hospedagem e alimentação e eles, e claro, era um monte de pessoas em cena, técnica e todas as coisas que tinha que fazer. Então isso, a não que você tenha um espetáculo incrível, que seja muito comercial, tipo La Furia dels Baus, não sei se você conhece.

WELERSON: Sim.

SOLEDADE: São um monte de pessoas, mas uma superprodução né?

WELERSON: É aqui o Mário faz, de dois em dois anos a gente faz o Cena Animada e para esse ano passado, a gente queria trazer o Sobrevento por que estava dialogando com questões de artistas que influenciaram como o Horácio Tingnaneli, então a gente queria trazer, mas falou "olha, para vocês levarem a gente é tanto, não tem o que fazer menos", aí "Não, obrigado é muito.". Por que assim, é o justo pelo trabalho dele obviamente, mas é isso para a gente, foi impossível trazer. A gente conseguiu trazer outros, mas eram umas duas pessoas. Mas aí o Luis André veio, mas veio num caráter de palestra e tal, mas é complexo mesmo e a gente tem que ir se encaixando por que já é difícil...

SOLEDADE: É, não, com certeza. Por isso, a gente inclusive pensa tudo isso, sei lá, todo tipo de coisa a gente tenta, sei lá. Quando estávamos montando Iara, Alexandre queria somar isso, e na verdade foi caindo pela cena mesmo, por sorte foi caindo pela cena, por que a gente pesava isso, queria viajar para a Argentina. Então eu queria que fosse menor, mais transportável, não tanto, porém pensava em querer viajar para a Argentina e o que tem de bom nesse espetáculo também, que são 46 quilos, então a gente viaja com o espetáculo. Tem uma mala de mão, que é o sobrepeso para que não se note e duas mochilinhas nas costas com a roupa e pronto. Por que se alguém mais pesar uma coisa a mais, a gente começa a chorar, não por que, não sei o que... Por que se não eram 10 quilos a mais na verdade ele pesa 56 quilos.

WELERSON: Hoje vocês conseguem se manter só com a companhia? Financeiramente?

SOLEDADE e THIAGO: Sim

SOLEDADE: Mas tem uma coisa, a gente mora em um povoado muito longe de Brasília, ou seja, a cem quilômetros de Brasília e a gente construiu nossa casa, então não pagamos aluguel. A gente trabalhou sete meses de pedreiro, não só fazemos teatro, mas também construímos a nossa casa. Bonequeiro faz de tudo um pouco! Aí, então é isso, a gente não paga no aluguel em um lugar que praticamente não tem consumo, você não tem onde ir. Quando a gente vai em Brasília, os pais do Thiago moram lá, a gente vai de repente para um shopping, no cinema e consome alguma coisa, mas se não, não temos gastos assim de consumo. Então por uma questão ideológica um pouco, mas daqui a pouco a gente tá querendo ir para uma cidade também por questões de relacionar-se com outros e ter outras atividades, um núcleo de pesquisa, talvez como projeto no futuro. De que as crianças tenham outras amizades fora de um lugar tão pequeno como esse que é meio que conservador, então, assim, por enquanto a gente também consegue por isso, por que a gente mora... Não sei se morasse numa cidade o que aconteceria a gente provavelmente teria que fazer outras coisas, mas quando você mora na cidade, você vai ter outras coisas. Vai dar uma aula, vai fazer isso... Que por que as crianças estavam pequenas, a gente estava querendo evitar, trabalhar menos para ficar mais tempo com elas, mas agora que elas começaram a crescer é justamente, como elas começaram a ficar mais independentes a gente trabalhar mais obviamente com coisa que a gente gosta, que sejam relacionadas a arte e que eles também tenham outras atividades por fora, mas bom, vamos vendo se vai dar certo... Aqui você tem muitas facilidades, que tem o espaço para ensaiar, que tem sabe, que tá a nossa disposição, que tem o núcleo de artes que tá a nossa disposição. Então tudo isso faz... Dá facilidades para nós, não ter que alugar um espaço para ensaiar, por exemplo.

WELERSON: Aí então é cedido? O espaço que vocês ensaiam.

THIAGO: É uma parceria.

WELERSON: Alivia bastante.

SOLEDADE: Bastante.

WELERSON: Por hora, seria mais um pouco isso. E agora, a partir dessas informações eu consigo pensar um plano de trabalho melhor para ir acompanhar o trabalho de vocês. Sabendo que no segundo semestre vocês vão focar nesse novo trabalho eu me organizo para acompanhar isso também.

THIAGO: No segundo semestre, só te complementando, a gente vai ter a oportunidade de trabalhar também à tarde. Que como nosso filho pequeno agora vai entrar na escola agora em maio, então no segundo semestre a gente vai ter mais tempo de tarde. De 13h as 17h, então vai adicionar isso aí. Mas, enfim, acho que o segundo semestre é realmente a melhor época. E a gente tá planejando um encontro com o Alexandre, a gente faz com ele encontros de seis dias, cinco dias, em Agosto.

WELERSON: É porque quando eu for vai ter que ser em um esquema assim, por questões financeiras e logísticas. Provavelmente vai ser um período também curto.

SOLEDADE: Você sabe que aqui você tem um quarto para chegar, com privacidade, fora de casa para você... Que a gente construiu justamente pensando em receber o Alexandre, as pessoas, então aqui tem. Quando você vir aqui, pode ficar com a gente, comendo se alimentando, tranquilo. Não tem problema nenhum.

WELERSON: Vai ser um prazer também. Porque tem também esse outro lado de vivência que também agrega muito ao trabalho, não só... Que é isso, quando eu propus esse projeto tinha uma visão muito inocente e muito utópica, ‘nossa eu vou pesquisa um método, criar um método de formação’, mas na medida em que você vai trabalhando vai caindo a ficha, não é assim. Cada um tem um método de trabalho e às vezes as relações dessas experiências se dão em outro âmbito também. Nas conversas, nas trocas de experiência, então seria assim, bacana, com certeza. Mas, aí eu aviso vocês com bastante antecedência.

THIAGO: Tá bom, a gente combina aí certinho.

SOLEDADE: Ótimo, claro.

WELERSON: Que aí vocês também me passam quando vai ser melhor para vocês, para não atrapalhar vocês. Que a idéia não é que a pesquisa tire o foco de vocês e sim aproveitar o que vocês estão fazendo. Aí vocês vão falando quando é melhor para vocês.

THIAGO: Tá bom, ok.

SOLEDADE: Ótimo.

WELERSON: Então, muito obrigado pela atenção e à medida que a gente for desenvolvendo a pesquisa à gente vai conversando e dividindo.

THIAGO: Tá bom, o que a gente puder contribuir estamos aí cara.

WELERSON: Por que a gente vai conversando sim, por que a idéia é que também seja uma troca de mão dupla, uma via de mão dupla.

THIAGO: Massa.

SOLEDADE: Com certeza, ótimo.

WELERSON: Valeu muito obrigado!

SOLEDAD: Muito obrigado você!

THIAGO: Falou irmão.

WELERSON: Boa tarde!

THIAGO: Um abraço aí para o Mario!

WELERSON: Pode deixar.

SOLEDAD: Um abraço para vocês!

APÊNDICE B

Entrevista com Marcello dos Santos, fundador da Cia Karagözwk.

Realizada via internet no dia 24 de abril de 2017.

WELERSON: Nesse primeiro momento gostaria que você falasse um pouco como foi sua formação como artista, como iniciou, como entrou no teatro de sombras e o que [mais] você quiser falar de referências que você tem, enfim, fica bem a vontade para falar. Vai ser mais uma conversa mesmo e aí depois a gente pode ir encaminhando a partir disso algumas perguntas mais direcionadas, tá?

MARCELLO: Sim, sim. É isso aí é uma longa história. Formação contínua eu diria. Talvez eu vou pecar... Porque eu trabalho muito com imagem, então a palavra... Eu trabalho, assim, eu sento ponho uma água ou um vinho do lado e vou escrevendo e relendo e isso eu posso te preparar um material melhor.

WELERSON: Sim, claro.

MARCELLO: Mas, assim tem aquilo que eu sempre conto. Eu comecei como músico de um grupo de teatro de bonecos, já, é... Assim, em escala profissional, o grupo. Atuava em Lages (SC) no Grupo Galha Azul, quando eu entrei dirigido já pela Olga Romero. Olga Romero, titiriteira que todos conhecem que mora no Brasil há anos. Ela é Argentina.

WELERSON: Simpática!

MARCELLO: Ela é a minha madrinha então, digamos. Ela que me botou todas essas sementes iniciais da minha trajetória. Grupo Galha Azul, comecei como músico. Paralelo a isso, lá em Lages, era um momento ainda efervescente já, não tanto quanto antes de eu chegar, mas assim com muito teatro. O teatro em Lages é muito forte, até hoje. Tinha um grupo do SESC que algumas pessoas que já tinham feito parte do Galha Azul como o Lota Lotar [Cruz], um outro grande mestre e o [Ivan] Cascaes também, que era o diretor na época. Algumas pessoas do Galha Azul tinham o grupo de teatro do SESC. Onde eu também, em harmonia com esse pessoal trabalhei como músico e criei trilhas. Aprendi um pouco de teatro de bonecos. Mas, aquela gestão política que mantinha esse Grupo Galha Azul, no qual eu comecei, e vamos botar um ano, só para gente saber de qual ano a gente tá falando, mas não tem ta... Isso é 1982, 1982. A gestão não foi novamente reeleita e o grupo era assim, o grupo da prefeitura municipal, o grupo Galha Azul, ele era contratado, todos pela secretária de cultura desse município para [também] fazer teatro em regiões afastadas da região de Lages, nos pequenos municípios que rodeiam Lages, como Bocaina do Sul (SC), por exemplo, e Coxilha Grande (RS), lugares assim, na região de Lages. Como todos foram demitidos, foi um para cada lado, dos membros do Galha Azul, e eu continuei em Lages. Alguns foram para Tubarão (SC) outros para Florianópolis (SC) e até Curitiba (PR), onde hoje eu

estou. Então, o grupo continuou se encontrando só para fazer espetáculos,. E, isso foi então uma trajetória de cinco anos com o Galha Azul que para mim representou um curso completo, uma faculdade de teatro de bonecos. Eu estive com eles em um festival na Argentina, em Mendoza. Estive com eles em um festival nacional em São Luis do Maranhão (MA), é fortíssimo, riquíssimo, o festival, em 1983 já. E depois desses cinco anos então, o Grupo Galha Azul assentou vôo, parou um pouco e eu já tinha visto na Argentina teatro de sombras, com um casal fazendo em uma pequena tela e acabava de chegar de um curso com o [Jean-Pierre] Lescot o Nini, Valmor Beltrame. Hoje grande representante da nossa classe bonequeira e um grande filósofo e professor da UDESC [Universidade do Estado de Santa Catarina]. O Nini era do Galha Azul e fez o curso com o Lescot [e disse]: ‘é maravilhoso esse curso, vocês tem que ir e tal’. E ficou aquilo. Depois todos se afastaram. Eu continuei pesquisando, montei o meu primeiro espetáculo em 1985 ainda em Lages, com uma garota do Galha Azul que tinha ficado lá em Lages. Eram os dois mais jovens integrantes, em 1985. Foi daí então que surgiu o Grupo Karagöz de teatro de sombras, em 1985. Ainda não chamava-se CNPJ, chamava-se CGC. Era um CGC amador, não era uma empresa profissional. E nos já ganhamos um prêmio no festival da cidade de pesquisa com a peça ‘Janeiro’, foi a minha produção que eu fiz tudo por minha conta, então, já naquela tua pergunta, de como é o processo de montagem...

WELERSON: Sim...

MARCELLO: A gente já começou com esse mais penoso, naquela época não havia as leis de incentivo a cultura, Welerson. Então era uma loucura, o Grupo Galha Azul tinha acabado de parar, não quero dizer que terminou as atividades, mas ele pousou. Parou, não tinha mais shows. E eu com muita garra e luta montei esse trabalho, apresentei em Santa Catarina no festival em Joinville, também outro festival em Lages e vim morar em Curitiba, 1986. Quando eu vim morar em Curitiba chegou o resultado da bolsa que eu tinha inscrito na Espanha, no Instituto del Teatro de Sevilla para fazer um curso de teatro de sombras com Jean-Pierre Lescot, pois o Nini havia feito a maior propaganda. Mas, para isso tinha que ter uma carta da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos [ATBT], na época assinaram para mim... Foi a Magda Modesto, assinou a carta para eu ir para a Espanha. Obrigado a Magda, grande mestre também. E todos me incentivaram, o meu mestre também da formação do Galha Azul o Adeodato [Rohden], Nini, a Olga, todos ficaram sabendo disso e eu fui. Voltei com muitos sonhos, novas idéias e me estabeleci definitivamente em Curitiba, já aí em 1987. Aí é aquilo, a gente faz de tudo para fazer arte eu trabalhei um pouco na Fundação Cultural de Curitiba, mas logo me encorajei e montei mais um espetáculo, na época com o apoio da Livrarias Curitiba, aí mais um e mais um... Então, uma sequência assim. A [peça] Pequena História da Música, foi um show com a banda Barão Vermelho, em Florianópolis, ao vivo, teatro de sombras e banda. Banda Barão Vermelho, Frejat tocando. Aí Logo depois a gente montou o Joelho Juvenal, do Ziraldo. Isso começou, assim, a vida mesmo de viver do teatro, aquela coisa, será que eu vou conseguir pagar as contas mês que vem e tal, aquela loucura mesmo. A gente passou por diversas saias justas e foi andando em

frente. Eu comecei a conviver com o pessoal do Teatro Guaíra aqui em Curitiba, bailarinos, músicos da orquestra... Trabalhei dentro da cantina do teatro também, por sete anos. Fiz muito café lá e ajudei muito. E eu ficando, respirando lá dentro, então eu conheci, desde a costureira até o cenotécnico, os maquinistas, toda a estrutura interna do teatro. Teve um período, no final da década de 90 com muitas óperas montadas. E ali fui desenvolvendo o meu teatro de sombras, aprendi a fazer os cases lá dentro, tudo coisas já com uma logística de viagem para a companhia se tornar totalmente mambembe como ela é hoje. A gente pode ir para qualquer lugar, nos temos tudo, som, luz, equipamento de sombra, telões gigantes... A gente só precisa da tomada e escurecer o local para gente fazer o nosso espetáculo. Aí eu fiz, na época era FNC – Faculdade Estadual de Artes do Paraná, e hoje é FAP – Faculdade de Artes do Paraná, eu fiz bacharelado em Artes Plásticas, não tinha teatro ainda. E vim a me aperfeiçoar em Sevilla, na Espanha. Isso foi o grande começo, aí o tempo foi passando, criando uma clientela, conhecendo outras pessoas, aí surgiu o Lumbra [Companhia Teatro Lumbra de Animação], em Porto Alegre, o Alexandre [Fávero]. Um das primeiras companhias do Brasil, inclusive fez contato comigo daí a gente descobriu também o Sr. Valter Valverde, é um pioneiro em São Paulo, começou praticamente junto comigo a fazer teatro de sombras, na mesma época. Na nossa companhia que chama Karagözwk, depois ele mudou de nome, foi primeiro o grupo Karagöz, depois em [19]88 o CNPJ mesmo, empresa, em 1988: Companhia Karagöz. Depois que entrou o ‘wk’ no final que a gente acertou esse nome para marcar nós aqui em Curitiba, Karagöz você põe no Google tem milhões de coisas com esse nome, então a gente botou Karagözwk tentando também mudar a alma da palavra, em vez de ficar o Grupo Karagöz ficou a Companhia Karagözwk. Isso nos deu mais força, equilibrou muitas energias e a gente seguiu andando. Por esse Grupo Karagöz, isso que eu ia falar antes de falar do nome, passaram muitas pessoas, bailarinos, eu aprendi muito com muita gente. Merece destaque o Jorge Vigário, Angelo Esmanhotto, [que] são artistas aqui do Paraná. Angelo Esmanhotto pesquisa música medieval, música antiga, fez comigo A História da Música [1988 – 2009], um espetáculo que nossa, quase todas as escolas de Curitiba assistiram, naquela época. Não haviam leis de incentivo como tinha dito. Muitos artistas importantes que conviveram junto comigo e produziram junto comigo trilhas sonoras, desenhistas, Malu Schneider que é um gravadora e trabalha com recortes em tesoura, também já fez toda a estética de um espetáculo. Sônia Viegas, que é uma educadora, muitas pessoas boas se aproximaram de produções. Hoje nós temos dois caminhos de produções que eu posso falar depois na próxima pergunta. A palavra para você de novo.

WELERSON: Continuando essa linha de raciocínio, que aí eu já ia perguntar sobre a constituição do grupo mesmo, que você já começou a falar. Como se deu? Que você já falou que passaram várias pessoas... Porque também, a [sua] formação está ligada a formação do grupo, a sua formação. Então, agora, fala um pouco sobre como foi essa constituição do grupo? Como você[s], atualmente... Como vocês se articulam? Como é a organização? É só você ou tem outras pessoas? Então, você pode continuar por essa linha de raciocínio que você já tava.

MARCELLO: Tá, vamos pelo lógico. Ainda naquela época, década de 80 para 90, a gente sentiu a necessidade de construir mesas de luz para o teatro de sombras, muita gente ainda não se preocupou muito com isso. Mas, mesas com acabamento, melhores até para viagem e não só gambiarras que a gente fazia com dimmers e fios e ia resolvendo. Até para ter uma estabilidade e uma confiança melhor na hora da execução do espetáculo. Então, primeiro surgiu um cara que ele faz parte do grupo, muito, muito, muito importante, mas ele nunca está com nós na pesquisa e nos espetáculos. Que é o cara que constrói as mesas de luz, que é o iluminador, das antigas aqui do Paraná, o Carlos Dutra, que já foi o iluminador do José Maria Santos, até que leva o nome de alguns teatros aqui de Curitiba, um grande teatro daqui do centro. O Carlos Dutra, ele colocou transformadores dentro de caixas, enfim, já construiu umas três mesas de luz para mim, e agora a gente sempre tá nessa pesquisa permanente, um de nossos princípios é sempre o aprimoramento constante. Agora estamos desenvolvendo mesas de luz, que tenha todos os resultados, mas sem o peso dos transformadores por causa do excesso de bagagem nos aviões e tal. Então, esse é um cara importante da formação da companhia e continua nos atendendo. Depois, eu tive realmente uma trajetória solo, a cada coisa se adequavam artistas que já tinham seus projetos, como músicos e bailarinos e eles fizeram grandes espetáculos e seguiram seus caminhos é tipo uma magia. Então, a gente não consolidou ainda uma equipe definida. Mas, o que eu posso te dizer é que nos últimos anos, [de] 2000 para cá tem se repetido uma figuras muito importantes que tem contribuído muito. Talvez a principal delas seja o nosso produtor, Luis Roberto Meira. Ele desenvolve projetos, pois tão importante quanto uma mesa de luz em cena é fazer ela ir para algum lugar para entrar em cena. Nosso produtor, que se tornou parceiro em alguns projetos, não em todos, já vou te explicar por que. O bailarino e ator Ronald Pinheiro, que é um ator, ele é um afro descendente. Ele trabalha toda a parte de corpo e expressão corporal da companhia. Já tiveram outros coreógrafos que trabalharam no Teatro Dualina em produções específicas para teatro empresa, shows bem bacanas que a gente fez para teatro empresa. E tem também uma manipuladora que é uma atriz, se formou na FAP também, uma garota mais nova que trabalha bem com manipulação que é a Daniele Madrid. Ela tem trabalhado em muitos projetos seguidamente, muitos textos que a gente montou, muitos títulos. [E] A bailarina Keyla Borto. Esse quarteto forma a Cia. Mas, mesmo assim paralelamente, eu sigo uma carreira solo, uma coisa que a própria necessidade da expressividade econômica da nossa companhia exige. É como assim, antes eu tinha os cabelos compridos, como um grito de liberdade, por 30 anos eu fui cabeludo. Hoje meu grito de liberdade é ter um espetáculo solo, eu ponho no meu carro e posso sair viajando por aí, para qualquer lado ou parado na cidade, fazendo também. É claro de uma forma mais penosa, fazendo sem projeto de lei, mas foi assim que eu comecei e me criei. Então, eu tenho aí muita gente conhecida pelo caminho. E vou fazendo. Essas outras pessoas, meu sonho mesmo é concretizar, é poder oferecer uma estabilidade profissional com um salário para esses artistas que eu citei o Ronald, a Keyla e a Daniele, para que eles ficassem, efetivamente, só pesquisando comigo. Então, toda essa linguagem da sombra e a busca da dramaturgia através dela, ainda tem sido uma coisa mais puxada por mim. Não porque eu queira, é que eu não consegui também que pessoas apaixonadas se aproximassem e dissessem: ‘Não, agora eu vou pegar, eu

vou fazer, vamos lá!'. É o livre arbítrio de cada um, ninguém chegou comprando a idéia totalmente. Porém, esse elenco, esses colaboradores, esses artistas, são muito importantes quando o processo começa. De trabalho de mesa, desde a leitura do texto a criação da trilha sonora. E aí vamos para o palco começar a fazer essa animação toda funcionar, ir atrás, descobrir encontros, saídas e [eles] são fundamentais. Mas, não efetivos o tempo todo. Isso ainda eu pretendo consolidar, é um sonho, mas é essa loucura da arte, muitos dizem... Alguns amigos [dizem] que é uma trajetória só minha que quando eu morrer o Karagözwk vai parar, dizem. Se vai [continuar] ou não vai continuar eu não sei, e também não depende só de mim. Tudo o que eu pude ensinar nesses 32 anos de trabalho para inúmeras oficinas e pessoas por aí, algumas continuaram ou não, eu ensinei. Então eu estou com a consciência bem tranqüila e também tudo o que eu pude aprender, e continuando aprendendo, vendo por aí... Queria estar agora lá no FIS [Festival Internacional de Teatro de Sombras – Taubaté-SP] assistindo esse grupo da Alemanha e não pude desta vez. Já fui a dois FIS, sempre vou nos números ímpares, no primeiro, no terceiro e vou no quinto agora, se Deus quiser. Daí não pude ir. Mas, assim, o sonho é consolidar isso. Eu graças a Deus tenho conseguido viver de arte, é uma loucura... Hoje nós também conquistamos uma coisa da nossa formação que é muito importante, além dos músicos que fizeram as trilhas sonoras que não citei os nomes, mas depois isso eu posso te encaminhar. É o espaço de pesquisa, há uns três anos a gente concluiu a compra de um terreno e construímos um barracãozinho, onde tem um pé direito bem alto, 7 metros, a gente pode botar telas grandes de 10 metros até para afastar a luz e pesquisar, pesquisar ou pequenas telas. É um local para ficar escuro, é um lugar para respirar arte. Faz dois anos e meio que ele quase... Dois anos e pouco que foi inaugurado e lá já fizemos umas três produções no Barracão, que a gente chama. Que é o nosso estúdio, o nosso espaço onde se respira arte. E também quem estiver passando por aqui, em Curitiba, colegas aqui da cidade, bonequeiros também que queiram ir lá e construir sua luzinha e levar mesmo para o seu teatro de sombras ou seu pequeno refletor, ou grande até, esse espaço está aberto como uma referência [de] como construir, [de] como prender a vara do boneco... Várias perguntas que naturalmente surgem quando a pessoa envereda por esse caminho da sombra. Então a gente tá aí para ajudar e aumentar e crescer isso. O que acontece, agora eu estou voltando para o começo de novo, isso até dá... O fim da coisa, mas não é. E o que é? Novamente fazer uma produção sem ter data de estréia. Eu vou pesquisar. Pesquisar e a hora que eu achar que tá bom eu vou procurar um lugar e uma data. Porque os projetos culturais, as leis de incentivo são muito legais, mas você tem que tomar cuidado para você não virar uma máquina de fazer teatro de sombras. Inúmeras produções mudam-se [apenas] os títulos e você não se aprofunda em nada. Por isso, a gente tem mantido em repertório alguns espetáculos justamente para continuar essa busca constante e um aprimoramento constante e a gente brinca, a gente usa a palavra *kaizen*, em japonês quer dizer aprimoramento constante. Você tem que tomar esse cuidado, então agora eu estou fazendo uma coisa que, eu até acho que foi o Alexandre Fávoro que me inspirou que, é a busca pelo traço intuitivo, aquilo que está dentro de mim, fazer só os desenhos, assim, com o máximo da essência. Buscar novamente uma hibernação, você se curvar para dentro de si. Porque o artista ele tem que ter também a

percepção do mundo e daí elaborar sua obra se posicionar para ajudar até essa coisa do mundo melhor ou da modificação social, mas até para isso você se alimenta, para a percepção do mundo, mas tem que se voltar lá dentro de tudo, se trancar. E ficar ali dentro buscando o resultado disso que entrou no seu liquidificador de criação, então aí sim você acha um ponto, o fio da meada e desenvolve um novo espetáculo, trajetória. Essa é o momento que a gente ta pirando. Obviamente tem outros projetos rolando. No mês de Abril trabalhamos em três cidades, foi quando você me contatou eu tava na estrada, três cidades aqui do Paraná, foi fantástico. Fizemos 21 espetáculos, Os irmãos Zulus.

WELERSON: É esse eu vi no FIS. Ano passado.

MARCELLO: Isso, ele cresceu agora, melhorou. A Dani tava entrando quando foi no FIS, agora a gente já ta com ele num outro momento por causa desse aprimoramento mesmo. Tem a voz do Ronald na narração, é um conto do José Andrade Barbosa. Mas é uma busca constante. A gente vai trabalhar com essa coisa mais água, digamos. Que é a busca do espetáculo e você mesmo bancar ele, como esse espaço que a gente construiu, pagou, tudo com o dinheiro do teatro. E foi muito tempo juntando caquinho até conseguir constituir um barracão com segurança, iluminação, ponto 220[V]. Equipado com som... Dá para ensaiar teatro de sombra, pesquisar. A gente precisou ter muitos anos pedindo salas emprestadas e sempre ter o horário para desmontar tudo e...

WELERSON: É, e ir embora.

MARCELLO: E você ter que sair fora. Bem, você me desculpe que eu estou falando de forma informal, mas é uma conversa.

WELERSON: Não, é bem informal.

MARCELLO: Depois se você quiser regravar coisas.

WELERSON: Não...

MARCELLO: Assim, mais objetivas as respostas e curtas, eu também posso trabalhar desse modo.

WELERSON: Não, é tranquilo.

MARCELLO: Acho que se torna mais orgânico, mais verdadeiro. Inclusive falar dessa forma.

WELERSON: Sim. É uma preferência também, por que, como esse momento também, é um primeiro momento de contato, apesar de a gente ter se visto lá no FIS... Como é um primeiro contato que a gente está tendo sobre você falar é proposital que seja mais

informal. Por que também não quero que fique instaurado aquela coisa de pesquisador/objeto.

MARCELLO: Tá bom.

WELERSON: Ver como você entende... Então, não se preocupa. Depois vão ter outros momentos que também não existe essa necessidade ser tão formal ou respostas muito objetivas. Não tem problema não. Eu até prefiro que não seja.

MARCELLO: Legal Welerson, fico muito feliz. Agradeço muito.

WELERSON: Que isso, eu que agradeço pela atenção.

MARCELLO: Por ta botando energia nisso.

WELERSON: Eu que agradeço pela atenção, pela disponibilidade. Sem essa troca não teria como, eu fazer esse projeto. Só tem uma...

MARCELLO: Tá certo...

WELERSON: Você falou desse momento de procurar o máximo de essência né? Que você ta voltando para si, para tentar fazer um trabalho que seja... Que trabalhe mais essa questão essencial. Que não seja tão em função do mercado, pelo que eu entendi.

MARCELLO: Veja, a essência sempre esteve presente, faço trabalho assim super... A gente escolhe a dramaturgia. Agora, então tem um aprofundamento muito maior, digamos. Nessa busca da essência. Exatamente.

WELERSON: E como vocês, estão fazendo? Por exemplo, têm... Vocês têm encontros semanais onde vocês se reúnem? Ou você vai lá para esse espaço em alguns períodos da semana? Trabalha alguma coisa? Tem um procedimento que vocês seguem de objetivo por encontro, por exemplo, esse dia a gente vai trabalhar fontes luminosas, possibilidades, esse dia construção, esse dia é manipulação ou não, é mais livre? Ou por enquanto isso não está bem estruturado [e] vocês ainda estão buscando?

MARCELLO: Sim, a gente tem um cronograma, digamos. Então, eu divido partes do meu dia para determinadas coisas. Como Abril teve intensas viagens, monta, desmonta e apresenta então, a parte administrativa ficou um pouco em segundo plano. Agora a gente ta essa semana só resolvendo questões administrativas. Prestação de contas de projetos e novas inscrições. Que é para manter o fôlego da companhia. Aí vai haver uma reunião com o Ronald no feriado agora, talvez até seja antecipada, pode ser amanhã mesmo. Que tava programada para segunda-feira... Amanhã tem reunião também, tenho mais quatro reuniões, acabou ficando várias reuniões para amanhã. Sobre esse trabalho... Aí depois eu tenho uma viagem, na volta dessa viagem vou de novo a Santa

Catarina, aí só em Julho, no inverno mesmo que vai ter a imersão. Daí as pessoas vão se encontrar no ateliê, a gente toma um café e faz um trabalho de mesa, daí já vai... Ou divide em grupos ou trabalha todo mundo junto dentro de alguma coisa. Assim, dentro desse trabalho. Vão ser só três pessoas também. Inicialmente é um busca voluntária de todos por uma nova coisa. Esse trabalho no barracão, agora estamos só limpando, varrendo, arrumando... O equipamento chegou de viagem, então tem que dar manutenção em alguns fios, em coisas que foram improvisadas no meio do caminho. Tem uns refletores para revisar, então é só isso. Agora é só... Vamos lá para arrumar só isso. Quando digo vamos lá [sou] só eu. Para limpar. Sou eu e todos esses espíritos que me acompanham, [espíritos] do bem. Dos contadores de história, eu acho... Do Karagöz e tanto outros e me dão muito força, sou muito grato... Eu tiro de onde não tem mesmo a energia, quando precisa. Então é uma entrega total, nessa vida a gente está se dedicando ao amor, a família, isso é imprescindível, ter pessoas que você gosta, mesmo que seja um cãozinho, você tem que ter alguém para trocar o amor... E ao teatro de sombras. É um coisa assim, onde tá depositado muita entrega, sabe, muita entrega e a gente... Tem pessoas que eu ajudo por facebook, antigamente fazia só desenhos e escaneava e mandava para todo mundo fazer o refletor, para dar aquela empurrada. Mas, é uma arte muito experimental, todos podem experimenta muito que não vão acabar os caminhos. Métodos e formas diferentes de encontrar temperaturas de luz, luz nova, recursos, luz com mais alma, com menos alma. A cada intenção de cada cena a ser contada. Sempre também digo para o público, para alunos, você pode contar qualquer história com teatro de sombras, mas parece que tem algumas que se apropriam mais, ou não. Vocês fizeram um espetáculo¹⁷⁰ que tinha uma cena que tinha que ser de sombra outras não. É dentro desse universo que a gente tá sempre permeando, buscando um novo caminho sempre.

WELERSON: Quando você... Como abril agora que vocês fizeram essa circulação... Os encontros de vocês sempre visam um espetáculo, um produto ou vocês também fazem outro tipo de encontro para aprimoramento, se alimentarem, independente de produção? Ou esse vai ser um momento diferente dos outros? Porque você falou que esse encontro agora já é mais visando fugir um pouco desse viés que você apontou, dessa correria, dessa super produção...

MARCELLO: A gente tem que tomar cuidado com isso, o ser humano, todo mundo tem muita pressa para tudo e isso é uma coisa complicada. Recentemente eu fiz uma outra performance menor já buscando uma trilha mais antiga e algo contemplativo. Também a gente pode baixar o ritmo do espectador dentro da sala de cena em vez de acelerar. O excesso de estímulos... E dentro da amizade da companhia tem que tomar esse cuidado, você tem que também... Eu sempre digo, a gente rala junto, ensaia, se esforça, apresenta, recebe o aplauso, recebe o cachê e também depois vai celebrar. Esse encontro, fazer uma festa junto, se alimentar junto, apenas conversar sem exatamente ter um objetivo 'hoje temos que fazer esse trabalho'. Acho muito saudável para os integrantes da companhia. Nem sempre todos estão presentes, às vezes tem uma parte,

¹⁷⁰ Marcello refere-se ao espetáculo Simbá, o marujo da Trupe de Truões (Uberlândia-MG).

às vezes outra, mas o barracão, o espaço próprio serve para isso também. Eu acho que isso deve aumentar. No tempo que eu comecei lá com a Olga, a gente às vezes passava um final de semana inteiro na casa da Olga, comprava comida e íamos todos para lá e num final de semana saía o resultado de trabalho já desses dois dias ou três de imersão lá na Olga. Ia com o violão, começava a puxar um negócio, surgia um boneco... Isso eu acho que falta, a gente tem que aquecer mais nisso. Mais encontro humano presencial será bem melhor, apoio isso. Não sei se respondi tua pergunta.

WELERSON: Não... Sim, é justamente porque geralmente, quando as pessoas escrevem sobre formação de ator, sobre processos, fica muito na questão técnica, no sentido de qual método usou para produzir tal efeito e essas outras coisas dos encontros, que às vezes uma idéia sai de uma conversa do café: “ah, a gente podia fazer dessa forma!”. São conversas mais soltas, mais informais e isso também eu vejo como um processo de formação de artista. Eu também entendo que faz parte. É tão importante quanto você ficar horas na sala fazendo o exercício X. Que tem que ter esse dois lados. Que é importante também.

MARCELLO: Claro, o pessoal anda muito na correria ferrada de tempo, mas acho que a gente tem que trabalhar contra isso. É muito saudável trabalhar contra isso.

WELERSON: Você comentou que foi... Que fez o curso com o Lescot. Você pode falar um pouco sobre como foi esse contato? O que ele trabalhou, quais foram as coisas que ficaram para você de mais importantes nesse encontro? E como elas foram se transformando? Porque no teatro de sombras, pelo que entendi ele [Lescot] é uma referência muito importante na sua formação, também.

MARCELLO: Eu acho que também muito importante foi o momento que isso ocorreu né? Hoje, para você ter uma idéia eu tenho 52 anos, na época eu tinha 19. Eu tinha trabalhado com o Galha Azul, a partir da... Com 15 anos eu já trabalhava no Galha Azul, então eu comecei muito precoce. Daí cheguei na Europa, foi muito incrível aquela coisa de você ver em outra escala. O instituto de teatro tinha um curso permanente e lá dentro tinha um curso com o Lescot, que era temporário. Um curso que era da associação, da UNIMA, União Internacional dos Marionetistas. Daí você começa ver a coisa em outra dimensão, isso foi um grande alimento. E ele... O curso... Curso... Monográfico de teatro de sombras, eu tenho também o diploma, eu posso depois escanear esses documentos, veja que interessante, Instituto del Teatro de Sevilla. Todo esse aspecto arquitetônico de Sevilha e sua poética como cidade foi uma alimento inspiratório, não tem como você não ter influência positiva disso. Estar num ambiente desses. Lá também, paralelamente existem outros artistas, conheci muitos outros artistas e o Hector Grillo, argentino, que tinha sido diretor do Galha Azul, antes de eu chegar em Lages. O Lescot, ele trabalhou a construção da marionete como se fazia no século XIII, o teatro de karagöz. Isso... Tinha limitações de recursos e de ferramentas como... Parecidas, parecidas com as que haviam no século XIII. Ele trabalhou a técnica construir o material para a sombra, a luz, deu noções de construir a luz e como daí... Os

jogos dramáticos como fazer teatro de karagöz. Nos brincamos muitos com teatro de karagöz, como era feito no século XIII na Turquia. Então, isso foi um aprofundamento no território maravilhoso da sombra, primeira expressão, umas das primeiras, não religiosas do teatro de sombras, o teatro de karagöz. Aí depois ainda ele deu um pouco de mosaicos, muito esse trabalho de recorte, domínio de recorte. Sempre questionando, avaliando e com apresentação de produto final. Todos os alunos se apresentaram. A gente também teve uma iniciação a tri dimensão, quando a gente projetou vidros, gaiolas com um efeito surpreendente que eu ainda não tinha muita noção. Foi assim fundamental na minha trajetória, eu lembro dos ensinamentos desse grande mestre que eu respeito muito.

WELERSON: Você comentou...

MARCELLO: A minha oficina é bem diferente. Mas a influência dele na minha vida, tudo de bom. Nossa, valeu para caramba Sr. Jean-Pierre Lescot.

WELERSON: Justamente ia perguntar sobre... Porque você falou que também dá oficina, também trabalha como oficinheiro.

MARCELLO: Sim.

WELERSON: Quais são os focos, geralmente, quando você trabalha. Os objetivos, as coisas que você julga serem indispensáveis, quando você trabalha para uma oficina. Você diferencia, por exemplo, uma oficina para um público que não é de teatro para uma oficina para atores ou não?

MARCELLO: Sim, sim. Tem essas duas oficinas. Uma coisa é você trabalhar com um pessoal que é profissional de palco, mesmo só de bonecos ou atores. Outra é a nossa principal oficina ela não tem pré-requisito nenhum, todos podem fazer teatro de sombras. Inclusive todos podem fazer qualquer papel, ela não tem distinção de nada, a oficina. Tanto é que muitos anos, em alguns outros projetos, até de governo de incentivo a arte e a cultura, eu trabalhei com especiais, portadores de necessidade especiais, cadeirantes, teatro de sombras... Só com cadeirantes, com downs... Então o teatro de sombras, ele é muito livre. Ao contrário do mundo antigo, quando era proibido que mulheres participassem das sessões, só que mulher também faz hoje. A gente trabalha o avesso disso, todos são bem vindos, tudo é bem vindo e não há pré-requisitos. Eu começo com a formação de roda lá, digamos, na linha Augusto Boal, que também é um mestre que interferiu na minha vida, bastante. A preparação do ator primeiro vamos soltar esse corpo, então a gente busca uma coisa a partir daquele trabalho inicial você pode fazer música, ou expressão corporal ou mover um boneco ou operar um aparelho de som e luz. Depois disso eu vou identificando as pessoas e deixando que elas livremente encontrem... Às vezes o mais tímido prefere trabalhar no som, mas depois você vai ver que ele tem uma super capacidade para direção, ele tinha uma visão distante da cena. Aí que eu vou entrando no universo da sombra, tem a investigação inicial luz e

tela, a gente pode fazer sombra com recortes, com o corpo ou com os objetos... Ou misturando tudo isso. Aí temos a iniciação ao roteiro, o que é o roteiro de cena. Trabalhamos *storyboard* a ver... Tudo que é áudio, tudo o que é visual em duas grandes colunas. Eu sinto um pouco, eu faço uma reunião, o que a gente vai desenvolver uma história que já existe? Uma história da carochinha? Ou um novo texto que nós vamos desenvolver aqui? Se estabelece o roteiro, aí sim se faz uma decupação desse roteiro, para ver quantos bonecos precisa, que trilha precisa, quantos pessoas vão estar em cada... Qual será sua função e a coisa vai rolando. Eu deixo muito assim para que o material humano que está ali que vai dar a linha da oficina eu nunca chego com uma coisa engessada e pronta. Uma coisa é você encontrar um grupo de professores lá no interior do Paraná, elas estão interessadas talvez em contação de histórias de folclore, então vamos atender a necessidade de vocês... Tem pessoas que já estão mais a fim de uma coisa mais efeitos especiais, enigmático um outro caminho da sombra, daí eu também trabalho isso. A oficina ela não pode ser uma coisa dura e pronta, mas ela tem que ter a sua rota, condução, eu vou sugerindo coisas e as decisões vão sendo tomadas pelo grupo.

WELERSON: E para atores você já encaminha o trabalho como?

MARCELLO: Quando eu fiz esse trabalho com atores profissionais, a gente já tinha uma definição do que eles queriam, já vieram com um texto pronto e onde que a coisa tinha que acontecer. Então a gente trabalhou já bem mais técnico objetivando a intenção deles, uma produção. Que não é mais tão prazeroso assim, tão livre. Mas eu mantive a roda, esses primeiros exercícios, esse aquecimento. É o que a gente faz sempre antes do nosso espetáculo, a gente passa um pouco dessa semente. Mas, não necessariamente... Ela até se parece com outras coisas da preparação do ator, muita coisa se assemelha o aquecimento de voz e tal. A gente até brinca, tem um espetáculo como esse Irmãos Zulus que a trilha é gravada, uma coisa mais de cinema, mas a Daniele ela sempre aquece a voz antes de trabalhar e ela só vai manipular boneco, aí mas porque... Para acordar a mente dela mesmo, faz parte da concentração, ela se concentra melhor se aquecer a voz, mesmo que não use em cena, então é engraçado. Eu acho fundamental essa preparação do ator, eu fiz muitos cursos e oficinas então a gente vai aprendendo e colhendo no caminho muitos frutos. Depois essa bagagem a gente tenta compartilhar com a galera.

WELERSON: Atualmente você trabalha só com teatro de sombras ou não?

MARCELLO: Sim... Muito mais agora. Antes teve um período pré o acesso da gente a leis de incentivo... Depois que a gente começou a fazer projetos de lei a gente sempre direcionou a isso, é o que a gente mais ama. É o nosso carro chefe, tanto é que o site anterior nosso tinha várias coisas, tinha banda de palhaços, eu já fiz personagens também do teatro físico. Trabalhos como ator em outras épocas, também atendemos shoppings e coisas assim, digamos, como a gente brinca uma coisa absolutamente comercial, mas sempre tentando manter a essência de bom desempenho, um trabalho

sério como ator, mesmo um trabalho, assim, mais de característica comercial. Mas, hoje muito mais, agora você pode ver no facebook é só teatro de sombras. Inclusive eu evito brincar com outras propagandas e botar piadas e coisas por que ali é um ponto da sombra, então quem ta interessando na sombra entra ali e publica ali também qualquer coisa. Mas quando tem algum assunto de um amigo ou algum assunto que não se refere a isso, alguma coisa ligada a futebol, automóvel ou o que for a gente vai limpando, tira, porque é o nosso carro chefe, o principal.

WELERSON: Sim... E hoje...

MARCELLO: Trabalho muito mais com sombra. E quando sou chamado também para outros trabalhos ninguém mais me chama como ator. E para resolver a sombra e tal. Já sou mais conhecido no mercado paranaense com esse aspecto.

WELERSON: E hoje você consegue se manter financeiramente só com o trabalho de artista? Com esse trabalho da sombra ou você desempenha outras...

MARCELLO: É, há muitos anos já. Não, não... A gente não tem mais nada não. É a dor e o sabor de viver de teatro de sombras. Absolutamente, graças a Deus, teve um período só que eu trabalhei na cantina do Teatro Guáira, em 1989 até [19]95, então de [19]95 para cá absolutamente sem outra fonte de recursos. Graças a Deus a gente tem... Por isso essa entrega, se você não se entrega você não vive mesmo, tem que encarar sem olhar para trás. Eu vou e não volto e não olho para trás, se olhar para trás vira estátua de pedra...

WELERSON: Sim...

MARCELLO: Vira estátua de pedra, não pode olhar para trás. Mas isso é bom esse desafio, sabe Welerson.

WELERSON: Não, com certeza, eu atualmente eu também consigo... Apesar de que eu tenho a bolsa de pesquisador agora, mas eu também consigo é com o teatro. Também faço muita coisa comercial porque também dá um retorno financeiro diferenciado de outros trabalhos...

MARCELLO: E alguém tem que fazer né? Certo?!

WELERSON: Sim e com essa pegada de preocupação estética, não é fazer qualquer coisa. Mas, de resto trabalho só com ator e por incrível que pareça no momento, com teatro de sombras, eu trabalho pouco. Muito pontualmente, estou com a pesquisa e algumas cenas, não trabalho em nenhum espetáculo. Trabalho mais com máscara e palhaçaria.

MARCELLO: Isso é interessante depois quero que você me conte isso também.

WELERSON: Com certeza...

MARCELLO: Legal!

WELERSON: No momento tenho trabalhado mais com máscara, trabalho muito com commedia dell'arte e palhaçaria e tento ir casando as coisas. Por que, com certeza o teatro de sombras vai contaminando o resto e vice-versa. Faço algumas visitas aqui para o hospital de palhaço e trabalho desenvolvendo uma maleta onde eu consigo trabalhar com sombra também no hospital e mistura essa linguagem do palhaço com a sombra...

MARCELLO: Ótimo. Que bacana...

WELERSON: Então está o desafio. Pesquisando também.

MARCELLO: Certo. Acho que a gente pode fazer um intervalo daqui a pouco por aqui, podemos dar continuidade em breve, uma nova gravação.

WELERSON: Claro, a gente para aqui...

MARCELLO: Se você precisar de materiais eu posso selecionar para a semana que vem.

WELERSON: Sim, eu vou precisar sim. Até porque a partir dessa conversa, tendo também uma noção de como vocês trabalham, as referências, eu também consigo acesso outras coisas para fazer perguntas mais direcionadas. Por que é isso, também tem que conhecer, entender... Não conheço todas as pessoas que você citou... Então, também procurar algumas informações que aí eu consigo direcionar melhor. E a idéia é que...

MARCELLO: Tem umas referências aí a mais também...

WELERSON: Não... Com certeza...

MARCELLO: É que eu não quis poluir muito a conversa para não ficar muita coisa.

WELERSON: Por que é isso, alguma dúvida, algo que precisa aprofundar aí a gente faz outro contato, sem problema.

MARCELLO: Vários! Quantos você julgar necessário ta?

WELERSON: A ideia é que em algum período eu vá aí para...

MARCELLO: Ótimo!

WELERSON: Acompanhar o trabalho de vocês, algum encontro...

MARCELLO: Ótimo... ótimo...

WELERSON: Participar na medida do possível, de modo que não atrapalhe, mas justamente para ter essa troca.

MARCELLO: Não, não atrapalha, imagina.

WELERSON: Para não ficar uma coisa tão unilateral, mas que seja mais...

MARCELLO: Semana passada eu te convidei porque tava bem assim...

WELERSON: Sim, infelizmente eu...

MARCELLO: Se viesse você pega o carro carregado, entra num local, entra descarrega e monta, tudo assim, tudo que acontecer de inesperado no local você enfrenta.

WELERSON: Eu até comentei com minha namorada: ‘nossa ele falou que eles vão apresentar agora!’. Eu tinha falado, acho que numa quarta e vocês apresentavam na sexta, alguma coisa assim.

MARCELLO: Isso é legal sabe por que Welerson? Por que ali você pega o público e você pode entrevistar o próprio público.

WELERSON: Sim, claro.

MARCELLO: ‘E aí, o que você sentiu desse espetáculo e tal... ’ Que aí você ouve outra coisa que não é eu falando e que é super bacana para o seu trabalho.

WELERSON: É bacana, mas aí por questões de logísticas, financeiras não dava.

MARCELLO: Tava muito em cima.

WELERSON: É, não dava. E eu também fiz quatro apresentações agora no final de semana também. Ficou bem apertado também por agenda.

MARCELLO: Corridaço!

WELERSON: Mas, aí a gente programa. Vocês falaram que iam fazer o intensivo em Julho. Aí você me fala uma data que, por exemplo, você acha que seja bacana eu ir. Que daí eu consigo me organizar para estar aí né?

MARCELLO: Eu vou informando das programações também, daí o que você achar interessante também. Daí ia ser legal você ir no barracão comigo, daí vai lá monta uma luz para você e você vem embora com uma luz na tua mala também, do Karagözwk.

WELERSON: Muito bom!

MARCELLO: Isso é legal, ficar alguma coisa com você, um boneco... A gente faz um boneco junto, pinta ele... Eu acho que bota a mão na massa mesmo... Um cara também o Manoel Cubachuqui, uma referência para mim, quando eu cheguei em Curitiba, cheguei com uma mão na frente e outra atrás, daí eu fiquei uns tempos hospedado no ateliê desse grande bonequeiro. E ele falava: 'A melhor coisa para você pegar a manha é conviver no ateliê do artista, seja qual for a técnica que ele usa, artista plástico, músico ou bonequeiro. Ficar um pouco junto ali vendo o cara fazer'. Eu acho que essa é grande verdade mesmo, muito verdadeiro isso. Estar ali respirando o mesmo ar.

WELERSON: É e também...

MARCELLO: 'Agora nós estamos numa produção assim, buscando isso'... E você vai pegar o trem andando né?

WELERSON: Com a [Cia.] Lumiató eles tão também em um processo de produção de um novo espetáculo e eles vão, no segundo semestre eles vão fazer um intensivo e me convidarem: 'Vem cá, passa um período também'. Que é isso, por mais que tenha essa questão técnica, como eu comentei, numa outra fala ou em uma conversa em que você tá ali saindo do espaço ou no intervalo que você está conversando sobre a pesquisa da pessoa, sobre o que ele tá produzindo, também surgem coisas muito valiosas. Então essa imersão, acompanhar o artista no seu ateliê é importante. Por isso a proposta de ir aí e ficar um período. Que não vão poder ser um período longo, por questões de logística e outras coisas... Mas, alguma semana, alguns dias com certeza eu consigo me organizar para estar. Até porque no momento essa pesquisa é meu objetivo principal. E aí eu acho... Eu defendo, faço uma qualificação agora e aí já vou ter algum material que não vai estar pronto, mas alguns escritos, que não são tão sobre os grupos, sobre os trabalhos deles, mas sobre outras referências. Que aí eu posso levar, compartilhar o que já tem... Algo assim. E aí a gente vai fazendo essa troca.

MARCELLO: Perfeito.

WELERSON: Marcelo, muito obrigado pela generosidade de compartilhar um pouco sobre seu trabalho o trabalho do grupo e a gente vai se falando assim. Muito grato mesmo!

MARCELLO: Nós que somos gratos!

APÊNDICE C

Entrevista com Daniele Madrid, atriz e manipuladora da Cia Karagözwk.

Realizada no dia 15 de setembro de 2017 em Curitiba.

WELERSON: Como você começou a trabalhar com arte, seja com teatro ou com outras linguagem artísticas? Quando começou a sua formação e sua prática na área artística?

DANIELE: Eu comecei a fazer teatro com 15 anos no colégio e lá montamos uns três espetáculos mais ou menos. Entre os 15 e 16 anos. Quando eu fiz 17 anos estava no terceiro ano, então só me dediquei a isso [aos estudos para o vestibular]. Então efetivamente eu comecei com 15 anos. E lá [no colégio] eu tive contato com uma professora, diretora que era muito... Hoje tendo mais informação eu vejo o quanto era valoroso o trabalho dela, a gente montou Bruxas de Salém, que era um drama com adolescentes. E já nessa prática dentro do espaço do colégio, era uma atividade extracurricular, mas era dentro de um colégio então obedecíamos a certos formatos de um colégio. O tempo do horário, a relação que a gente estabelecia com a nossa própria divisão de tempo de sair do processo curricular e fazer no contraturno [as aulas de] teatro. Dentro disso, dentro dessa iniciação, a própria diretora foi estimulando a gente a outras linguagens, não especificamente formas animadas, mas colocávamos a mão na massa em termos de figurino, em termos de iluminação, em termos da discussão da dramaturgia... Então, esse início foi já bem valoroso para eu ter uma ideia um pouco mais abrangente [do que era teatro], não só atuação. Esse foi o meu início. Daí fiquei dois anos, o primeiro e o segundo do ensino médio fazendo teatro, terceiro ano eu parei tudo, e quando eu prestei o vestibular com 18 anos já tentei para Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, que é o nome do curso em qual eu me formei. Então, com 18 para 19 anos eu entrei para a faculdade.

WELERSON: Qual faculdade?

DANIELE: Faculdade de Artes do Paraná. E o interessante da faculdade, o mais interessante da faculdade foi a turma, com certeza. A minha turma era bem eclética e formada por pessoas que já tinham uma grande experiência no teatro. Então, Jorge Vigario foi um deles, Betina Belli, Júlio Cristiano, José Mauro, todos bem mais velhos e já com uma trajetória bem bacana no teatro. E também o pessoal da minha idade que tinha muita diversidade no olhar, uns já mais voltados para a educação outros voltados a música e outros voltados realmente para a atuação. Fiz a faculdade, comecei e fui me encantando pelo universo das formas animadas. Meu primeiro contato com as formas animadas foi dentro da faculdade em um trabalho de folclore. Eu e uma colega resolvemos pesquisar o texto Fandango do Renato Perré que é um bonequeiro aqui de Curitiba. E a gente foi até a Glória Kessab, enfim trilhamos todo o processo criativo para chegar nesse texto, porque também era um objetivo nosso falar da cultura local, já que estávamos apresentando um trabalho para a matéria de folclore. Aí eu fui

começando a investigar as formas animadas, depois fui fazendo cursos, enfim... Daí há algum tempo eu fui assistir um espetáculo no Teatro Guaíra e me deparei com o Teatro Lambe-lambe. Eu achei aquilo genial e fiquei com aquela ideia na cabeça. Demorou aproximadamente uns cinco anos até que eu fiz a minha caixa de lambe-lambe, que na verdade é uma carruagem. Foi aí que efetivamente eu fiz o meu primeiro trabalho nas formas animadas e foi um processo muito solitário, porque como eu não acompanhava nenhuma companhia e como não tinha nenhuma caixa de teatro lambe-lambe em Curitiba. Eu fiz muito a partir do que eu queria e dos meus referenciais que eram únicos, digamos, que era a caixa de lambe-lambe que eu vi da Ismine e da Denise que foram as fundadoras do Teatro de Lambe-lambe. Daí eu estreei meu espetáculo em 2012 e quando eu estreei meu espetáculo A Carruagem eu comecei a apresentar e em uma das apresentações eu conheci o Marcello Andrade dos Santos que é o diretor da Cia Karagozkw. Vendo meu trabalho ele entrou em contato e me chamou para fazer parte de um trabalho com ele e desde então estamos [juntos]. Eu levando a minha companhia que é a Cacharola* onde agora convido algumas pessoas para trabalharem juntas, mas que inicialmente era só eu e paralelamente eu também trabalho com o Marcello na Cia Karagozkw com teatro de sombras.

WELERSON: Esse primeiro trabalho com o Marcello foi em teatro de sombras?

DANIELE: Foi em teatro de sombras. Na verdade meu primeiro trabalho em teatro de sombras foi dentro do meu lambe-lambe, porque no meu lambe-lambe eu tenho uma cena em sombra, mas era aquela coisa, muito intuitiva... Efetivamente o primeiro trabalho em teatro de sombras foi dentro da companhia. Um trabalho inteiro feito em sombra, aprendendo mais e mergulhando mais nessa linguagem foi com a Cia Karagozkw.

WELERSON: Quando você começou quais foram suas principais dificuldades para lidar com a sombra?

DANIELE: Na companhia?

WELERSON: Sim. Que foram os trabalhos aonde você começou a trabalhar mais com sombra, construiu um trabalho inteiro...

DANIELE: Então, o meu primeiro espetáculo de teatro de sombras na companhia foi O Flautista de Hamelin, foi a primeira vez que eu me deparei mesmo com silhuetas e com, efetivamente, um trabalho inteiro feito em sombras. A dificuldade acho que foi tentar transferir para aquele... Aquela forma bidimensional uma verdade, entende? Então daí você vai se bater com o movimento, com a linha de até onde não aparece até onde aparece. Aquela coisa que o Marcello usa muito, não sei se as outras companhias usam o mesmo termo, mas ele fala: 'Ah, tá lambendo a imagem'! Quando a gente entrega uma mão, o final de um boneco... Então, essas dificuldades técnicas mesmo, bem técnicas. É como eu vou mexer isso e como através desse movimento vou tentar chegar

aonde eu quero, e qual é esse lugar que eu quero [chegar] também. Na verdade dificuldades técnicas, referentes a ensaio, a estudo, a experimentação e a pesquisa.

WELERSON: Essas dificuldades técnicas você foi superando fazendo os espetáculos da companhia, ou tinha algum outro tipo de trabalho de aprimoramento além dos ensaios e dos espetáculos?

DANIELE: A partir da construção do espetáculo a gente vai experimentando. Mas, eu acredito que é [um trabalho] diário, é completamente diário. No ensaio ontem deu para ver isso, [se] você fica um tempo sem fazer aquilo você já perde bastante. O *time* da sombra já é um *time* mais engessado, porque enquanto ator e atriz você tem um pouco mais de espaço para o improviso, ali [no teatro de sombras] você está a mercê da imagem. E nosso caso, em praticamente todos os trabalhos do Marcello, tem a questão de você soltar a sonoplastia e ir. O tempo já está definido, não posso mudar um pouco, ‘ah essa cena vai ficar mais longa ou não’, não, porque a sonoplastia já está definida, então você tem um tempo. Tipo, o boneco precisava aparecer naquela hora e você não achou naquela meia luz o boneco, o boneco não aparece. Isso que eu vejo assim de dificuldade e é o que também difere muito o trabalho de ator, de improviso.

WELERSON: Como você define o ator, o que é o ator?

DANIELE: O ator é alguém que vai utilizar o seu corpo, a sua voz, a sua presença... Pode ser entendida de várias maneiras essa presença, até mesmo a não presença pode ser [presença]... Mas, assim ele vai utilizar esse corpo, essa voz, para transmitir uma mensagem. Não digo uma mensagem no sentido moral, mas vai transmitir uma mensagem. Vai contar, vai falar, vai cutucar, vai levantar uma questão, enfim... É mais ou menos isso.

WELERSON: E o ator no teatro de sombras? Você acha que existem diferenças?

DANIELE: Eu acho que existe. Seria mais ou menos fazer o paralelo entre o cantor e o instrumentista. No caso ali, você está à mercê, eu acho, a mercê do boneco, da silhueta. Por exemplo, você pode até estar utilizando seu corpo na sombra, mas queimou a luz, queimou a luz, não tem [jeito]... É uma questão de linguagem, então difere isso. O ator, manipulador de sombra principalmente, ele está refém da luz, digamos. Por que se você não tiver a luz você não vai ter teatro de sombras. Então, é que nem o Marcello fala: ‘Cara, queimou o spot faz como? Queimou a lâmpada faz como?’ Estamos sempre nesse lugar.

WELERSON: E as proximidades? O que tem em comum?

DANIELE: Tem muito, tem bastante em comum a meu ver. Eu acho que para você fazer a manipulação em sombra você tem que ter uma bagagem, uma vivência anterior... Não que você precise ter, mas se você tiver a qualidade do seu trabalho vai ser diferente.

Então, claro que você pode pegar qualquer pessoa para segurar um boneco na frente de uma luz e projetar esse boneco, mas a qualidade disso e todo o entendimento do entorno disso, se você tiver uma bagagem, um estudo físico, um estudo de dramaturgia, um estudo de tempo, de cena, de encenação, vai dar qualidade para o seu trabalho. O legal, que eu acho é que difere porque normalmente as pessoas, vejo isso com a oficina, se sentem mais confortáveis quando elas estão atrás de uma tela, digamos, ou o foco não é nelas. Mas, também é um lugar que está em questão, né? Em teatro de sombras, em teatro de bonecos, eu acho que as pessoas trabalham pouco corpo, por exemplo. Acaba sendo uma coisa que, como a gente está nesse lugar dependendo de um boneco, de uma silhueta, de uma luz, gastamos muito tempo em uma técnica. Mas, acho que é esse tipo de trabalho que garante um melhor resultado, uma investigação um pouco mais abrangente.

WELERSON: Você já começou a falar um pouco, falando das oficinas e de como você entende o trabalho do ator no teatro de sombras, mas você acha que precisa ter uma formação específica para se trabalhar com teatro de sombras?

DANIELE: Eu acho que sim, porque se você... O que acontece que eu vejo também, se você tem uma vivência muito só teatro, teatro físico, na companhia [Karakozwk] também trabalhamos com bailarinos, então se a pessoa não tem a noção da forma animada e de tudo que envolve ela, é uma coisa a mais que ela precisa ficar ralando, que ela tem que ir atrás. É como qualquer curso, como qualquer trabalho, quanto mais informação você tiver a respeito daquilo mais bagagem você vai ter. Difícil dizer se vai ser melhor ou vai ser pior, mas você vai ter um melhor entendimento sobre isso. Eu na companhia, que do elenco trabalho mais a forma animada, vejo que meu olhar já é direcionado para outra coisa. Eu estou sempre pensando como... A minha linha de raciocínio já é mais voltada para a forma animada e como eu posso aproveitar ela. Então eu acredito sim que para um ator que se disponha a fazer teatro de sombras, além de todo o trabalho de ator dele, é muito importante ele entender de luz, é muito importante ele entender de boneco, de silhueta, de como essa projeção vai ser feita e aonde [vai ser feita]. Qual o material? De que jeito? Porque senão ele fica refém da pessoa que está cuidando disso. Por exemplo, uma lâmpada, qual lâmpada eu vou usar? Onde eu ligo a lâmpada? Qual que vai ser a temperatura dessa lâmpada? Qual vai ser a cor? Enfim... Eu acho que é preciso, é preciso sim ter uma outra preparação.

WELERSON: Só mais outra pergunta, justamente sobre essa preparação do ator no teatro de sombras... Por que lá em Uberlândia, o mercado é muito pequeno, então geralmente quem está em cena é quem monta a luz, monta o cenário, em outras cidades [com mercados] maiores a função do ator está mais direcionada mesmo para a atuação... Você acha que o ator no teatro de animação, no teatro de sombras mais especificamente, ele precisa dominar essas outras áreas, além do campo da atuação?

DANIELE: Sim, eu acho. Eu acho que ele precisa. Exatamente por aquilo que eu estava falando, senão ele vai ficar na mão de quem domina. Você coloca um ator para

ficar ali e fazer a cena e o diretor que montou, o diretor que viu as distâncias, que viu como estava as lâmpadas, que viu toda [a parte] técnica... Se acontecer alguma coisa esse ator precisa ter, precisa ter a... Até porque se ele precisar improvisar ele vai conseguir se tiver mais níveis de informação. Eu acho que precisa sim, até porque é muito ruim quando você está em um espetáculo e você não tem certeza do que está fazendo, está só fazendo o pedaço de alguma coisa. Se queimar a luz você faz como? Se você tem o domínio [a resposta ao imprevisto] acaba sendo mais rápida. A gente já passou por várias circunstâncias assim no Karakozwk do tipo, caiu uma lâmpada no meio do espetáculo, mas [es]tava tão dominado aqueles spots, aquela afinação, aquelas distâncias e tudo que, no caso quando aconteceu isso era eu e o Marcello em cena, e a sintonia entre nós estava tão grande que não precisamos falar nada. Eu estava de um lado do palco e ele estava do outro. Tinha um monte de coisa no meio. Só que era um segundo, quando aquilo caiu eu já fui para uma outra luz que tinha outro gobo, ele já viu que eu fui e já abriu outro canal [da mesa de luz] e aquilo aconteceu. Quando você não domina as coisas a tendência de você travar é muito maior e como é muito rápido, até porque não tem... Então eu acho que o ideal, até para o ator se sentir seguro, é que ele tenha domínio da linguagem técnica, de todo o processo.

WELERSON: E quando ele, devido às necessidades e especificidades do teatro de sombras, precisa operar uma mesa de luz, um refletor, você julga que aquilo também é atuação?

DANIELE: Sim, completamente. A luz ela também atua, digamos. O momento que você coloca uma luz em foco, em cena, a velocidade dela, tudo isso vai para cena, tudo isso é lido. Por mais que a gente tem essa coisa de que está na mão da técnica a técnica também está o tempo todo atuando. É como se fosse um outro ator entendeu, um outro elemento ali em cena, principalmente em teatro de sombras, as pessoas já entram no teatro vendo, esperando e quem não sabe já vai se ligando que vai ser teatro de sombras. O aparecimento e desaparecimento de qualquer fonte luminosa é lida de outra maneira.

WELERSON: Eu e o Mario discutimos muito isso, até mesmo fora do teatro de sombras, pegando um técnico de qualquer outro espetáculo, essa questão da operação. Ele também pode atuar, também pode existir um nível de atuação naquela operação. Em alguns casos pode ser uma simples operação e em outros ele transfere uma energia e presença para operar, com as fusões, os tempos, que não é uma simples operação, também possui subjetividade, ele compõe com que está em cena. É um lado que não é muito falado, geralmente fala-se muito das silhuetas, da sombra corporal e esse outro lado não é muito comentado.

DANIELE: É eu nem falei, mas tem coisas que assim... Quando a gente tá no Duula, que foi o espetáculo que a gente fez ano passado. Tínhamos pouquíssimo tempo para montar e o Marcello, a gente, se encontrou e meio que fomos montando. Foi tudo meio paralelo. Ele foi montando a sonoplastia e foi meio paralelo com a gente, entende, e daí você entende que também... Por exemplo, como eu penso nessa questão estética quando

começamos [o processo de criação de] um espetáculo eu já penso [em] como vai ficar lá no final. Busco entender a dramaturgia, todo o caminhar disso já foi meio que voltado [para a dramaturgia]. A gente tentava discutir algumas coisas, tivemos um processo bem colaborativo, então eu me meti muito. Coitado do Marcello ele teve que me aguentar... Daí eu tinha várias ideias e queria trocar: ‘o que você acha dessa forma’? Por exemplo, na sonoplastia eu gravei a voz da menina: ‘cara como vou fazer essa voz’? Primeiro, eu quero ver como que está o boneco, como é a cara do boneco? Para fazer essa voz eu preciso saber como é a cara do boneco! Ou o boneco vai ter que ser feito depois, já a partir da minha voz, tem tudo isso. E coisas muito loucas que vão surgindo assim... Tem um boneco, o Marcello fez um boneco e na cena ‘putz, mas esse boneco não [es]tá querendo dizer’... Daí, por exemplo, tinha a Márcia que tinha feito o boneco da Duula, e ela já tava no projeto, ela tem nome e não sei o que... Daí ficava naquele negócio de ter que usar o boneco dela, porque estava no projeto, como eu não vou usar? E a gente ficava, ‘Putz’. Só que ela fez uma sombra, um boneco e o Marcello fez as outras, ficou diferente, entendeu? O boneco olhava de frente, era um boneco olhando de frente, e os que o Marcello fez eram desenhos na lateral e ficou: ‘cara, como que a gente vai conseguir fundir isso? Tem que ter boneco, não tem que ter boneco’... Eu lembro que a gente ficou se quebrando daí o Marcello falou: ‘tá eu não vou colocar esse boneco’. Mas, não podia não colocar o boneco. Daí eu falei: ‘Tá Marcello, mas vamos fazer o seguinte, a gente deixa uma... Uma’...

WELERSON: Moldura?

DANIELE: É como se fosse, que nem aqueles que a gente tava ontem.

WELERSON: Ah, sim!

DANIELE: É, chapas! Aqui a gente chama de chapas, eu chamo de chapas. Era uma chapa, e para não entregarmos muito ela desde o começo usamos várias luzes ao mesmo tempo e pegou partes dela. O que o público via era um olho, uma boca, entendeu? Em nenhum momento ficou aquele carão, porque não estava muito próximo. E outras coisas de você... Daí tudo casa. Quando você está preocupado não só com a sombra, mas como o todo do espetáculo, você tem que respirar, senão fica tudo muito duro, tem que ter mais respiração, então vai para o estúdio e grava a respiração. Aí tinha muito essa coisa de mostrar o boneco inteiro: ‘não, vamos então como o foco na mãozinha, aí vamos distanciando e pega o boneco todo’. Isso é uma coisa que ajuda, por isso eu acredito que tem que ter essa bagagem. O Ronald é ator, a Keyla tem um pouco disso, mas a Keyla é bailarina. O bom dela é que como ela tem um domínio forte do corpo ela faz muito bem sombra e é louco porque ela não fez teatro. E ela manipula muito bem, porque ela tem um domínio do corpo dela legal. Mas eles não davam muitas soluções, não davam muito *pitaco*. Claro, eu sou mais verbal e acabo sendo mais amiga do Marcello, então eu sou muito de falar. Mas, aí você ia entendendo que pelo fato de toda essa minha formação [anterior] eu já tava pensando... Se você é da área não tem como não, você acaba pensando de como vai ser esse produto final. Bailarino geralmente é dirigido e

acaba não pensando nesse todo. Por isso, realmente faz diferença você entender tudo isso.

WELERSON: Todo o espetáculo vocês fazem de um jeito, tem um processo [uma metodologia] diferente ou é um processo [uma metodologia] que se repete?

DANIELE: Esses trabalhos que fizemos com o Marcello, que eu fiz pelo menos que foi O [Flautista de] Hamelin, o [As] lendas [do fogo e da lua], o Duula, o Irmãos Zulus... Acho que só foram esses quatro espetáculos que eu fiz com o Marcello... Eu fiz outros espetáculos com o Marcello só que com o Menestrel, um misto de música, circo, sombras, então eu já fiz mais uns dois, três com ele. Estou trabalhando com ele desde 2013, quatro anos. Então, foram diferentes. Esses que tem mais elenco, geralmente são feitos por projeto, lei, então normalmente é assim. Que nem no Duula... O Marcello queria morrer! Tivemos duas semanas de ensaio, pouquíssimo. Ele tava surtado, a gente brigava, uma baixaria. Claro, porque ele tinha que apresentar, mas o projeto não tinha como pagar mais grana para a galera e ele também não queria... Por que o Marcello você vê, ele é bem gente boa, uma cara bem camarada, então ele não queria: ‘a gente vai receber o mesmo tanto, mas vamos fazer ensaios a mais’. Pelo contrário, ele sempre tenta aliviar, aí ele fica com tudo para ele e tenta ser mais bonzinho com o pessoal, só que daí é complicado porque ele tinha que tipo... Tudo! Loucura! Normalmente, a peça, já sabemos a história, gravamos, quem gravou e criou a sonoplastia do Duula foi meu ex-marido, então daí ele [Marcello] ia lá para a casa e ficava com o Ivan fazendo. Depois ensaiávamos. É um processo que não tem muita experimentação. Por isso que o Marcello é paizão de todo mundo, ele sabe que a gente acaba dando tudo de si ali na hora, porque senão não rola, é muita coisa. Que nem o pessoal de outra companhia que veio para cá, uns amigos dele, eles ficaram um ano construindo o espetáculo, é um sonho né? Um sonho!

WELERSON: Totalmente! Quem dera...

DANIELE: Nossa! Um ano discutindo e construindo um espetáculo, que ótimo. Claro que foi muito mais na raça. Mas, aí a gente vê que nos batemos nessa questão de dinheiro, de tempo... Por exemplo, o Duula era gigante, não ia ter como montar o Duula ali no barracão, porque a tela subia. No início o Marcello nem ia fazer a tela subir, mas aí ‘meu tem que subir essa tela’. E daí foi, rolou várias coisas. Mas o processo é isso, pouquíssimo tempo para construir o espetáculo e depois apresenta, apresenta, apresenta em *trocentas* escolas. Não tem muita experimentação ‘ah vou ficar um mês trabalhando corpo’.

WELERSON: Mas lá em Uberlândia também é assim quando é projeto. É tudo cronometrado, tem os ensaios, mas não tem o tempo de um laboratório, de se trancafiar... É assim, pauleira. Mas vocês sempre partem de um texto né?

DANIELE: Veja bem, como é um projeto então ele já escreveu: ‘o projeto eu vou fazer a história do Rogério que é Duula’. Então já [es]tá mais ou menos isso, entendeu? E normalmente a sonoplastia ou vem antes, o Marcello faz a sonoplastia e vai para o ensaio com a gente, ou é quase que junto. Tipo, na primeira semana que a gente está montando, pensando como vai ser a tela, montando as coisas, vendo luz, o Marcello já vai para o ateliê de madrugada fazer os bonecos e aí já está gravando com quem vai fazer a sonoplastia... É meio caótico assim. Só que como o Marcello tem todo esse tempo, matutando, matutando e matutando ele tem a segurança, mas é puxado. Tanto que se ele não fosse desse jeito, ligado nos 320 mil, ele não ia dar conta. Eu mesmo que sou um pouco mais tranquila, tenho meu tempo, não sei se ia dar conta, porque é muita coisa, ele fica praticamente com toda a responsabilidade. E uma coisa que eu sinto de diferencial muito forte, daí eu não sei como você vê nas outras companhias, mas é que normalmente ficamos atrás da tela, quase todo o espetáculo. Isso é uma coisa muito doida, porque muitas vezes eu saio de trás da tela e fico: ‘nossa, tinha isso tudo de gente; Nossa! Não tinha isso tudo de gente; nossa, tinha criança’... Por exemplo, a gente apresentar um outro trabalho, era eu e o Marcello como Menestrel, e ele ficava na frente [da tela] tocando violão e eu ficava atrás [da tela] e eu saía em determinado momento com máscara, com instrumento, enfim... E eu sabia que era para crianças especiais, mas quando eu saí da tela e vi as crianças, algumas muito debilitadas, aí você fica: ‘nossa’. É... Essa pira do teatro de sombras, porque às vezes você apresentou o espetáculo inteiro e lá no final você sai e fala ‘opa’. Isso eu acho que é uma coisa muito louca do teatro de sombras, fora o escuro, né? Eu uso óculos aí, por exemplo, nos Irmãos Zulus, fica aquele escuro e tem trinta bonecos. Nossa, quanto aperto, já passei situação de ‘cara, esqueci o boneco do outro lado, ai ai’. Se você não tem uma cumplicidade forte, que eu e o Marcello temos porque temos um perfil meio tagarela, de falar da nossa vida... Quantas vezes eu já cheguei chorando ‘aí me dá um abraço, blé’. O Marcello me adotou, na verdade. Efetivamente eu nunca fiquei uma tarde fazendo jogos dramáticos com o Marcello, ‘vamos experimentar trabalhar o corpo’. Nunca! Tipo, nunca! Você viu, eu até tento me alongar e aí ele faz assim ‘fu, fu, vamo lá’. Eu já cheguei a brigar com o Marcello para ele largar o celular no meio do espetáculo, brigamos um monte no Duula. E ele ficava com o celular no meio do espetáculo, eu queria matar ele, cara! ‘Marcelo não dá pra você ficar com celular! Não, é que eu tava anotando, tava gravando’. Aí ele fazia o seguinte ele ia mandando os áudios dele mesmo no meu whats[app] que foi uma maneira que a gente encontrou para ele... ‘Não, é que essa cena...’. Então gravava, porque ele não deixava fora do bolso o celular. É muito engraçado, porque se a gente não tivesse esse perfil talvez não conseguíssemos segurar a onda com algumas coisas. Por que como ator normalmente você fica um tempo, o teu aquecimento, vai e completa espaço, aquela coisa toda que é super legal e faz com que se crie mais intimidade, faz com que você domine o corpo da pessoa... Que nem no Duula ele me bota o negão pra... É que eu sou chata mesmo, e como sou amiga do Marcello eu falo tudo. Não, falei em off, eu não falei na frente de todo mundo, falei: ‘Marcello, mude, fala pra Keyla pegar esse boneco’. É que [o boneco que] eu estava fazendo já tinha meio que dado certo, então ‘não larga esse boneco, fica com o boneco, você já pegou o *timming* do boneco, fica com o boneco’. E o Ronald tem um metro e

oitenta e tantos, ele é enorme. Ele é mais velho tem cinquenta e poucos anos... Você não conhece ele, né?

WELERSON: Não, não conheço.

DANIELE: Negro, super lindo. Um anjo, um querido. Só que ele é alto e é mais velho, e ele tinha que fazer... Digamos que aqui está a tela e o público está lá, ele tinha que passar com o boneco e fazer assim. Só que se ele fizesse assim ele ia aparecer, então ele tinha que fazer isso aqui, entendeu? E claro, arrebatava o cara e ficava ruim. Aí o Marcello: 'não, não sei o que... Marcello, troca. Põe a Keyla, ela é mais baixa, é do balé, elástica'. Aí fomos vendo, porque tem algumas coisas que na correria você faz isso de jogar um boneco para uma pessoa que não tem tanta familiaridade. 'A pessoa não tá conseguindo *sinka* lá a articulação do boneco', então joga para quem lida mais com a articulação de boneco, né? Você também tem que entender o corpo do teu ator e as possibilidades dele, não pode ficar querendo falar 'cara, não dá certo, você vai ensaiar 10 mil vezes o espetáculo'. Sim, mas não temos todo esse tempo, então passa para quem entende. Tudo isso parece óbvio quando você fala só que na hora acaba muitas vezes não sendo, principalmente se você tem que cuidar de mil coisas. Tem a divulgação, tem toda a parte burocrática, toda a parte de estrutura, fazer os bonecos... Mil coisas! Então é muito louco os nossos processos. Mas, ao mesmo tempo também é isso, '*vamo fazê, vamo fazê*'. Não, manda o release, faz o release, faz agora o release', sabe? Que nem eu e o Marcello, ficamos 10 minutos: 'Rolou. Não rolou o *trampo*'... Mas, rolou o movimento do *trampo*. Por isso eu acho que não é necessário que se tenha alguma coisa, qualquer um pode manipular, mas você não pode negar as especificidades e as limitações das pessoas. Tem umas coisas assim, bizarras... Eu fazia uma criança, acho que no [As] Lendas [do fogo e da lua], eu não lembro direito, é porque eu já nem... Ainda mais agora que eu estou nessa fase meio louca. Eu tinha que fazer uma criança aí eu 'ah tá, criança'. Bom, era na sombra, 'ah, vou fazer uma trança então'. Aí a gente fez a cena, sentou todo mundo e fomos ver a filmagem. Eu realmente não tinha me ligado... Quando eu olhei falei: 'Marcello, não vai rolar'... Até hoje eu não sei se as pessoas não perceberam ou se elas não queriam comentar, ainda mais que eu tinha acabado de... Eu tava com o peito muito grande, não dava, não ia rolar, 'olha o peito dessa criança'! E fazia um negócio assim, aumentava na sombra, ainda bem que tive o *semancol* porque o pessoal... Chega um momento que você vai abstraindo, por isso você precisa de outra pessoa parar falar 'meu... Amiga... Amiga, não vai rolar, vamos mudar'. Aí eu usei outra roupa que me deixava mais assim e daí não marcava. 'Ah, usa todo mundo preto, usa todo mundo *legging*', sabe aquelas coisas, 'então vamo todo mundo de *legging* e blusinha básica'. Mas, a minha blusinha básica não estava rolando para aquela cena, então é tudo isso. Que parece que é uma besteira, mas não é na verdade. A gente vai se batendo nessas coisas...

WELERSON: Mas, é só fazendo mesmo...

DANIELE: É só fazendo. Só que normalmente é interessante você fazer e ficar um tempo, olhar com calma, dar uma aliviada, olhar de novo... Por que daí você vai ver que quando dominamos muito o que fazemos a gente também fica muito cego. Paramos de perceber. O Marcello já brigou muitas vezes comigo, ‘Dani, olha o que você tá fazendo na sombra’. E eu ‘tá tudo certo... Ai seu grosso! Não! Que que você tá fazendo!? Ah, é verdade, nossa, nem me liguei, putz, desculpa’... Porque não me liguei, para mim o boneco fazia aquilo mesmo, mas como a gente não está vendo não sabe. Aquela coisa... Mas é mais ou menos isso... Conte mais um monte de coisa né?

WELERSON: Sim! Agradeço muito!

DANIELE: Tomara que seja bem legal e que dê tudo certo!

APÊNDICE D

DVD com entrevistas, vídeos e fotos.

ANEXOS

1. Flyernet da 1ª Semana LITOU – Semana Literária de Ourinhos.

1ª SEMANA LITOU
SEMANA LITERÁRIA DE OURINHOS

DE 11 A 15 DE SETEMBRO

11. 09 SEGUNDA	12. 09 TERÇA	13. 09 QUARTA	14. 09 QUINTA	15. 09 SEXTA
Teatro de Sombras "Santos Dumont em Sombras" - Teatro Municipal - 20:00h	Oficina: Descobrimos o Teatro de Sombras - Teatro Municipal - 09:00h	Oficina: Fernanda Munhão "O Sabor das Palavras" - Biblioteca Ramal - 09:00h	Contação de Histórias "Titi: 'Ler Brincar'" EMEF Jorge Herkrath - Pacheco Chaves - 10:00h	Teatro de Bonecos "Sobre bichos e Monstros" EMEF Georgina Amaral Caic - 10:00h/14:00h
Palestra: Leandro Narlock "Uma nova história do Brasil" - Teatro Municipal - 21:00h	Teatro de Sombras "Santos Dumont em Sombras" - CEU - 15:00h	Teatro de Rua "PalhaçoPOS" - Calçadão - 11:00h	Contação de Histórias "Titi: 'Ler Brincar'" Biblioteca Central "Tristão de Athayde" - 15:30h	Projeto "ArtEssência" CEU - 16:00h
	Teatro de Rua "Dandara" - Pç. Melo Peixoto: 11:00h - Calçadão: 14:30h e 16:30h	Contação de Histórias com: Fernanda Munhão - Biblioteca Ramal - 15:30h	Palestra: Cleber Fabiano "Por que ler e contar Histórias" - Teatro Municipal - 20:00h	Palestra: André Vianco "O folhetim sombrio" - Centro Cultural - 20:00h
	Palestra: Jefferson Del Rios Jornalismo, Pesquisa Histórica e Literatura - Teatro Municipal - 20:00h	Mesa Redonda com: Escritores de Ourinhos "Como me tornei um escritor" - Teatro Municipal - 20:00h		

INFORMAÇÕES
3302 3344

Secretaria de CULTURA

100 Ourinhos ANOS

QUERO CULTURA

Durante o evento troca de livros no Deck Bar

#participe

CONSTRUINDO UM NOVO FUTURO

f/culturaourinhos

Figura 47: Flyernet da 1ª Semana LITOU.

Fonte: <http://www.ourinhos.sp.gov.br/noticia/4140/com-programacao-especial-para-criancas-abertura-da-1-litou-lota-o-teatro-municipal/>.

2. Flyernet, sinopse e ficha técnica do espetáculo: Alberto, o menino que queria voar [Cia. Karagözwk].

COMPANHIA KARAGÖZWK APRESENTA:

fotografia: João Roberto de Castro

SANTOS DUMONT EM SOMBRAS...
COM A HISTÓRIA DE
"ALBERTO, O MENINO QUE QUERIA VOAR...."

DATA : 25 E 26 DE MARÇO DE 2017 ÀS 13:00H / 15:00H / 17:00H

LOCAL : TEATRO DR. BOTICA - SHOPPING ESTAÇÃO

VALOR INGRESSO : R\$15,00 (INTEIRA) E R\$7,50 (MEIA)

Classificação : LIVRE – espetáculo pra família

KARAGÖZWK

INFORMAÇÕES
☎ 41 991141 - 9709

COMPANHIA KARAGÖZWK

✉ CONTATO@TEATRODESOMBRAS.COM.BR

TEATRO DE SOMBRAS
Realização COMPANHIA KARAGÖZWK

Figura 48: Flyernet de divulgação do espetáculo Alberto, o menino que queria voar.

Fonte: <http://www.karagozwk.com.br>.

Teatro de sombra abre temporada de férias do Teatro para Piás e Guriás

O espetáculo “Alberto, o Menino que Queria Voar” [...] foi a única representante do Brasil na 10.ª Oficina Internacional de Teatro de Títeres”, realizada em Matanzas, Cuba, de 15 a 22 de abril. O mecânico, amigo do homem ilustre, narra as descobertas aeronáuticas do brasileiro que, desde menino, afirmava que “o homem pode voar”. O ator e contador de histórias Marcello Andrade dos Santos usa o recurso de atuação, teatro de sombras e música, para levar o espectador para a Paris de 1900, projetando as máquinas voadoras criadas por Alberto Santos Dumont.

Ficha Técnica – Alberto, o menino que queria voar

Texto: Luiz Roberto Meira

Pesquisa: Sônia Viegas

Imagens e interpretação: Marcello Andrade dos Santos

Desenhos: Márcia Széliga

Leitura na íntegra em:

<http://www.aen.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=69676&tit=Teatro-de-sombra-abre-temporada-de-ferias-do-Teatro-para-Pias-e-Gurias>.

3. Programa do espetáculo Irmãos Zulus [Cia. Karagözwk].

IRMÃOS ZULUS

KARAGÖZWK

03 a 06 COLÉGIO ESTADUAL MOYSÉS LUPION
Abril Antonina, PR

10 a 13 ESCOLA MUNICIPAL MIGUEL SCHLEDER
Abril Morretes, PR

17 a 20 SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
Abril Quatro Barras, PR

Apóio: **COPEL** **PARANÁ**

Realização: **KARAGÖZWK**

Incentivo: **PARANÁ**

Projeto aprovado no Programa Paraná Incentivo à Cultura | PROFICE da Secretaria de Estado da Cultura | Governo do Estado do Paraná.

FICHA TÉCNICA

IMAGENS E DIREÇÃO | Marcello Andrade dos Santos
TEXTO ORIGINAL | Rogério Andrade Barbosa
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO | Luiz Roberto Meira
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO | Gilmar Rodrigues
ELENCO | Marcello Andrade dos Santos e Daniele Madrid
VOZES | Ronald Pinheiro Antonio e Tarcísio Alencar Meira
PESQUISA MUSICAL | Ivan Halfon
DESIGN GRÁFICO | Jack Silva

TEMPORADA DE ESTRÉIA | Abril de 2017
HORÁRIOS | Terça a Sexta: 10h e 14h
LOCAIS | ANTONINA, MORRETES E QUATRO BARRAS

O ESPETÁCULO

Com a proposta em circular com o espetáculo "IRMÃOS ZULUS" a Companhia KARAGÖZWK de Teatro de Sombras pretende dar continuidade em divulgar os temas afro-brasileiros dado a riqueza desta obra realizada pelo Autor Rogério Barbosa, que dedicou-se à vivência dessas tradições orais africanas no período em que esteve como voluntário das Nações Unidas, prestando serviços comunitários às populações tão carentes quanto ricas de um universo cultural repleto de tradições e contos.

"Esta história é uma rica literatura que veio para nós do povo ZULU... e nos inspira a uma melhor relação entre o homem e a natureza... um provérbio ZULU nos ensina: A terra como a chuva, não pertence a ninguém, deve ser dividida por todos!..."

"Na busca em encontrar a dramaturgia adequada para a adaptação do texto IRMÃOS ZULUS, a Companhia KARAGÖZWK se inspirou na transformação da palavra em luz, em imagens, em movimento!". "O PROFICE é um importante programa que nos permite a expandir o universo da cultura paranaense, nos permite levar a arte até o mais longínquo lugar do Paraná. Uma ótima iniciativa que está de parabéns. VIVA O PROFICE!" comemora o diretor do espetáculo, Marcello Andrade dos Santos.

Para este espetáculo, a Companhia Karagözwk contou com a pesquisa musical e mixagem de Ivan Halfon, direção de Marcello Andrade dos Santos e elenco composto por Marcello Andrade dos Santos e Daniele Madrid em adaptação do texto original de Rogério Andrade Barbosa. O projeto foi contemplado pelo PROFICE Programa de Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado do Paraná e contou com o incentivo da COPEL.

COMPANHIA KARAGÖZWK
MARCELLO ANDRADE DOS SANTOS | Diretor
FACEBOOK | Companhia Karagözwk
EMAIL | contato@teatrosombras.com.br
FONE | (41) 9 9114.9709

LUIZ ROBERTO MEIRA | Diretor de Produção
EMAIL | harlequinproducoes@gmail.com
FONE | (41) 9 9968.2797

Figura 49: Programa do espetáculo Irmãos Zulus.
Fonte: Acervo pessoal.

4. Programa do espetáculo Iara, o encanto das águas [Cia. Lumiatô].

cia lumiatô
cia lumiatô@gmail.com

(61)9954.2366
(62)3322.6217

FICHA TÉCNICA
Direção, Dramaturgia e Cenografia: Alexandre Fátima
Sombriões: Thiago Bresani e Soledad Garcia
Tribu Sabão Original: Mateus Ferreira
Designer de Som: Marcelo Dal Col
Criação Figurino e Cenário: Alexandre Fátima e Soledad Garcia
Poesias, poemas, pinturas, coreografia e produção executiva: Thiago Bresani e Soledad Garcia
Coordenação da produção: João Henrique Velloso e Thiago Bresani
Figurino: Soledad Garcia
Iluminação: Alexandre Fátima
Fotografia: Diego Bresani e Thiago Bresani
Narrador: Robson Siqueira
Arte gráfica: Estúdio Gango

AGRADECIMENTOS
Tupã, Deuses Originários do Brasil, Ana Amélia e Juan Bresani, Margarita Lumato, Eduardo Garcia, Rodrigo Bresani, Cristina Ribeiro e Teyre, Bernardo Perondi, Neyre Rodrigues, Nilda Silva, Fabiana Bigarella, Enedina Queiroz, Rita de Cássia Campos, Régis Sousa, Aluizio Carvalho, Sérgio Bacelar, Lú Queiroz, Edmilson Juca, Estúdio Moderego, Robson Siqueira, Tábilio Calafórnia, Rio Galinhas e a Todas entidades aquáticas que vivem na imaginação da humanidade.

Estreia Novembro 2013
Teatro Lletó de Ló - Brasília/DF

Características e necessidades básicas para contratação/visagem
Tensões de 220v/10 A ou 110v /15 A. (Carga máxima prevista de 2000w.)
Área Livre de 5m de Frente, 5m de profundidade e 5m de altura. (Se não for possível, consulte o produtor para adaptação mediante consulta).
Iluminação controlada de sala e isolamento de luz.
Tempo de montagem ou desmontagem de 60min.

Cia Lumiatô apresenta
IARA
O encanto das águas

Espectáculo de Teatro de Sombras
Inspirado na lenda da sereia brasileira

O teatro é uma brincadeira que não mente, que deseja o ato imprudente da arte. Fica de olhos abertos, de tocaia, esperando alguém para arrastar ao desconhecido. Lá no escuro, sozinho, é que apresenta os segredos e mistérios dessa vida inventada. Para qualquer um é permitido adentrar onde é proibido, desde que seja paciente. Quem alcança o fundo escolhe o que quer ser: monstro feroz encantando as águas, herói habitando outros mundos ou quem sabe o fantasma de si mesmo? Aqui estamos nós descobrindo com o teatro como inventar-se. Sempre que nos encontrarmos, haverá mais uma vez.

Alexandre Fátima
Encenador sombrio

Sinopse
Um índio da aldeia sonha com uma mulher sobrenatural. Ao acordar, procura o sábio Poje para tentar entender quais são os mistérios dessa mulher, descobrindo assim a história da Iara.

No encantamento da sereia brasileira, o protagonista mergulha com ela nas profundezas do seu próprio destino.

O Projeto Sobre Lendas e Sombras se propõe a montagem de um espetáculo com o temática das lendas e mitos indígenas brasileiros, utilizando a linguagem do teatro de sombras contemporâneo. Busca sensibilizar o público infanto-juvenil sobre os saberes da tradição oral dos povos originários do Brasil.

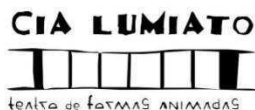
Na pesquisa do universo mitológico indígena foi escolhida o tema da sereia Brasileira, a Iara, por encontrar nela um grande potencial simbólico que possibilita sua encenação em teatro de sombras.

A Companhia Lumiatô é criada no ano de 2013 por Thiago Bresani e Soledad Garcia, com o objetivo de pesquisar, explorar e difundir o Teatro de Sombras no centro-oeste do Brasil. A primeira montagem da Cia, é IARA o Encanto das Águas, com direção de Alexandre Fátima da Cia Teatro Lumbra e atuação dos sombriões criadores da Companhia, ambos diplomados em teatro de títeres e objeto pela Universidade de San Martín na Argentina.

Figura 50: Programa do espetáculo Iara, o encanto das águas.

Fonte: Acervo pessoal.

5. Plano de oficina de Teatro de Sombras [Cia. Lumiato].



A Sombra: Princípios básicos para seu uso na cena teatral

Fundamentos

O Teatro de Sombras é uma Arte interdisciplinar que conjuga elementos das artes plásticas, cênicas e musicais em uma produção audiovisual.

De tradição muito antiga, o teatro de sombras existiu sempre ligado a uma manifestação religiosa. No século XIX, sua chegada no ocidente modifica essa essência, inovando a técnica e elaborando imagens referentes a outra cultura visual, mas ainda teriam que transcorrer mais de um século para adquirir características modernas.

A partir da década de 70, com os avanços tecnológicos e a aparição de luzes que permitem uma definição do contorno da sombra a distância, o teatro de sombras se viu profundamente transformado. Tradicionalmente o manipulador movimentava as figuras como bonecos e através deles contava a história. Com as mudanças técnicas, são as luzes, telas e corpos os que adquirem movimentos e assim novos protagonismos. "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".¹

É a partir de nossa experiência trabalhando com teatro de sombras contemporâneo, que nasce a necessidade de compartilhar as ferramentas e possibilidades de expressão artística que contem esta linguagem.

Objetivos

O objetivo principal da oficina é difundir uma linguagem que oferece imensas possibilidades para a comunicação, trabalhando com os componentes básicos essenciais de uma produção audiovisual: luz e sombra.

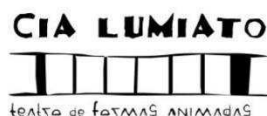
Os objetivos específicos são:

- Treinar os participantes na leitura e manejo da imagem-sombra;
- Outorgar uma nova ferramenta para se expressar, que possa aplicar na criação de obras desta disciplinas ou enriquecer seus trabalhos habituais (no cinema, Artes plásticas, Fotografia, Teatro ou Dança);
- Reconhecer as possibilidades de utilização da imagem no Teatro de Sombras contemporâneo;
- Estimular a visão das sombras não como mera falta de luz e sim como matéria tangível e capaz de ser utilizada na criação dramática.

Metodologia

A metodologia de trabalho desta oficina abordará a compreensão das possibilidades de gerar cenas partindo das ferramentas do teatro de sombras contemporâneo. Os exercícios práticos partem da exploração das diversas maneiras de criar sentido utilizando os materiais de trabalho (Cone de luz, corpos, objetos e figuras) e se complementam com reflexões teóricas que outorgam uma maior capacidade de apropriação dos conteúdos da linguagem.

¹ Montecchi, Fabrizio. "Em busca de uma identidade: reflexões sobre o teatro de sombras contemporâneo".



A Sombra: Princípios básicos para seu uso na cena teatral

Conteúdos

- Reconhecimento da sombra do próprio corpo e dos outros.
- Reconhecimento do cone de luz como campo de trabalho do sombrista.
- Apropriação dos códigos próprios do Teatro de Sombras.
- Diferenciação entre sombra de objetos planos e tridimensionais.
- Conceptualização teórica dos diferentes estilos de teatro de sombras, desde a milenar tradição oriental até os dias atuais.
- Construção de figuras opacas, translúcidas e cenários básicos.
- Manipulação de figuras e objetos; deslocamento, profundidade e tamanho das sombras para dar sentido a cena.
- Apresentação dos tipos de luzes existentes e seus diferentes efeitos na projeção de sombras.
- Manipulação de focos de luz móveis e fixos.
- Apresentação teórica dos elementos necessários para a construção de foco de luz móvel para teatro de sombras.
- Transformações das sombras mediante a superposição de objetos e luzes.
- Utilização de todos os elementos apresentados durante a oficina para a construção de cenas grupais.

Público-Alvo

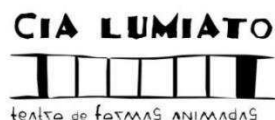
Educadores de todos os níveis, Estudantes Universitários, Diretores, Bailarinos, Atores, Bonequeiros, Cenógrafos, Iluminadores, Artistas plásticos, Músicos, Cineastas, Psicólogos, Publicitários, Comunicadores, Arte-educadores, Contadores de histórias, etc.

Necessidades técnicas:

- 30 min para montagem ou desmontagem de equipamentos (tela, luz e som);
- Espaço amplo (para 20 pessoas área mínima 80 m²);
- Pé direito (ideal de 4m e mínimo de 2,5m);
- Possibilidade de fixação de tela de tecido no local (pontos para amarrar);
- Controle total de iluminação externa – Escuridão (espaço escuro com isolamento prévio das aberturas);
- Ambiente com o mínimo de interferência externa (ruído e movimentação).

Carga Horária

A oficina pode ser desenvolvida em 8h ou 12 h
Número ideal de participantes é 15 e máximo 20.



A Sombra: Princípios básicos para seu uso na cena teatral

Material necessário para cada participante (solicitado no momento da inscrição)

- Tesoura, estilete, caneta e caderno de notas (material individual);
- Roupas pretas ou escuras (neutras e confortáveis);
- Sapato de solado baixo (tênis confortável);

Arte/Educadores

Thiago Bresani
Soledad Garcia

6. Esquema para construção de refletores [Cia. Lumiato].



Refletores para teatro de sombras

Materiais

- 1) Lata de metal de manteiga.
- 2) Suporte de lâmpada bipino.
- 3) Lâmpada alógena, bipino, de 12v/100w.
- 4) Rodela de madeira de 1cm de espessura.
- 5) Cano de PVC de 32mm (com cortes para embutir)
- 6) Dimmer. (Pial Plus, modelo sem caixa)
- 7) Knob (botão para potenciômetro)
- 8) Transformador eletrônico dimerizável para lâmpadas alógenas bipino de 100w/12v.
- 9) Cabos/Fios 2,5mm.
- 10) Tomada macho
- 11) Organizador de cabos/fios para acabamento.

Instruções para construção

- 1) Fazer um furo no lateral lata de manteiga de um tamanho que deixe passar o suporte da lâmpada. O suporte ficara parafusado a uma rodela de madeira do tamanho do diâmetro interno do cano de PVC, e se colara no cano com cola araudite. A rodela de madeira tem um furo no centro por donde passam os fios do suporte da lâmpada que se conectam ao transformador (ver figura 1).
- 2) Pintar a lata com spray preto fosco. Fara que fique mais fosco dentro da lata, pintar e com a tinta ainda fresca colocar um pouco de areia(fina), deixar o que fica colado na tinta e retirar os excessos. Logo voltar a pintar com o spray. De esta forma conseguimos um acabamento interno que não reflete luz, deixando a sombra mais nítida, sem fantasma.
- 3) O cano de PVC deve ter um buraco para inserir o dimmer e um furinho por donde sai a rosca aonde se incerta o Knob (botão potenciômetro). Também tem um recorte para integrar o transformador de forma que fique como parte do cabo, ficando um pouco mais grosso em essa parte mas possibilitando sua manipulação.
- 4) Quando temos todos os elementos prontos faremos a conexão elétrica como indica o diagrama de conexões (figura 3) mas passando os fios por dentro do esquema da lâmpada (como indica a figura 4). Por ultimo se fixa a lata de manteiga ao cano, que contem todos os outros elementos, utilizando duas cantoneiras em formato L (ver figura 2). Os cabos devem ser suficientemente cumpridos para permitir o deslocamento no espaço de atuação do ator sombrista (se recomenda um mínimo de 5 metros). O organizador de cabos/fios dará acabamento e facilidade a os movimentos.
- 5) Para dar um acabamento ao cabo do refletor se recomenda recobrir com tiras de câmara de ar de bicicleta.

Refletores para teatro de sombras

Esquema de Construção

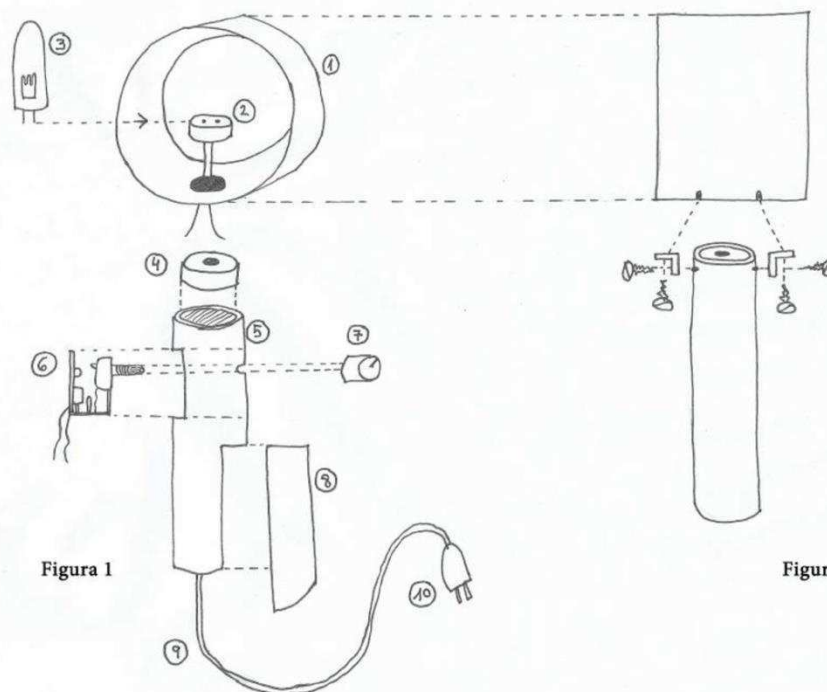


Diagrama de Conexões

Figura 3

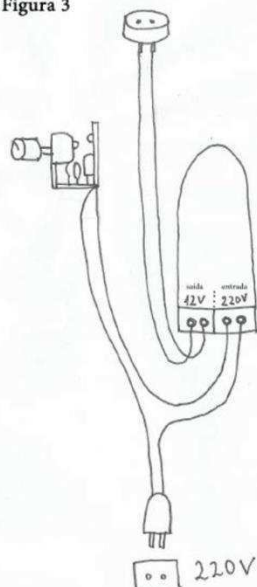
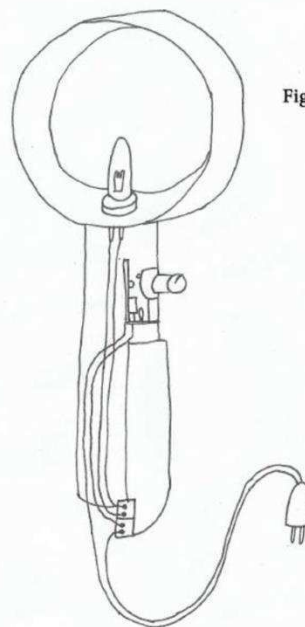


Figura 4



7. Lista elaborada por Alexandre Fávero enumerando qualidades e atitudes necessárias ao ator no Teatro de Sombras no processo investigativo.

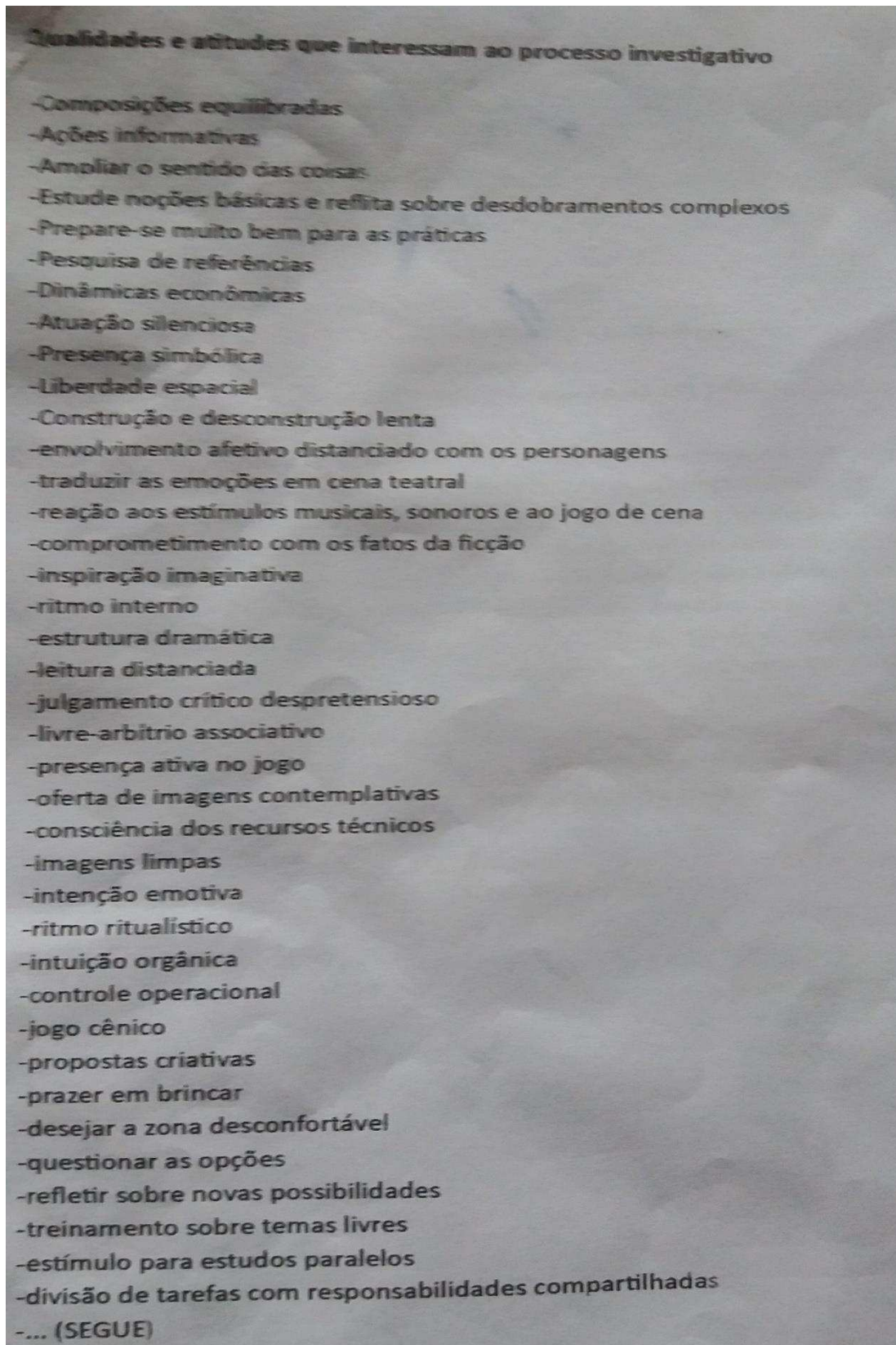


Figura 51: Lista de qualidades e atitudes que interessam ao processo criativo.

Fonte: Acervo da Cia. Lumiató.

8. Plano de curso da atividade complementar PIPE V [Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia].



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
COLEGIADO DO CURSOS DE TEATRO

Em conformidade com a Resolução n.30/2011, do Conselho de Graduação (15 de julho de 2011)

PLANO DE ENSINO

COMPONENTE CURRICULAR: PROJETO INTEGRADO DE PRÁTICA EDUCATIVA V - PIPE V

CÓDIGO: GTE064

PERÍODO/SÉRIE: 1º.

TURMA: N

CH TEÓRICA:

CH PRÁTICA:

45h

CH TOTAL:

OBRIGATÓRIA: (X)

OPTATIVA: ()

PROFESSOR(A): MARIO FERREIRA PIRAGIBE

ANO/SEMESTRE: 2015.2

EMENTA DA DISCIPLINA

Observação e integração ao contexto das escolas e outros espaços. Desenvolvimento de ações didáticas colocando em uso os conhecimentos apreendidos nos diferentes tempos e espaços curriculares. Identificação, análise e a busca de alternativas para situações problema do ensino formal (educação básica) e do informal, encontradas no desenvolvimento de projetos de teatro e educação. Oportunidade de problematizar situação e, a partir delas, iniciar-se no desenvolvimento de pesquisa na área educacional.

JUSTIFICATIVA

O programa apresentado para este componente curricular se justifica, em primeiro lugar, na apresentação e no desenvolvimento de uma linguagem artística, a do teatro de sombras, que se apresenta como uma ampliação referencial, tanto no contexto da criação artística, quanto na possibilidade de produzir experiências em contextos educacionais. A sombra não se constitui aqui apenas numa ferramenta processual para uso em sala de aula, mas sobretudo, numa possibilidade de descoberta e produção de experiência estética e formadora. Assim sendo, o programa cumpre o proposto pela ementa da disciplina, além de articular, em sua dinâmica, os princípios de interdisciplinaridade, de articulação entre bacharelado e licenciatura.

O formato de sessões de experimentação programado para parte dos encontros, se dá também em atenção à articulação entre ensino, pesquisa e extensão, devido ao seu aspecto de prática de pesquisa laboratorial, e do estímulo que o trabalho pretende exercer ao desenvolvimento de técnica e trabalho na referida linguagem artística.

OBJETIVOS DA DISCIPLINA

GERAIS:

- Explorar possibilidades poéticas e educacionais do uso artístico da sombra;
- Possibilitar ao graduando o uso do teatro de sombras como alternativa de criação e educação em contextos variados;
- Discutir processos sensoriais e de experimentação visual para criação e ensino em artes.

ESPECÍFICOS:

- Empregar a sombra como recurso de sensibilização e ampliação da percepção; discutir mecanismos de percepção e cognição desencadeados pelo fenômeno e o entendimento da sombra;
- Discutir e experimentar a vivência sensorial por meio da sombra, como método educacional, tanto na perspectiva de criação artística quanto da proposição da ampliação das experiências sensoriais;
- Apresentar e experimentar o teatro de sombras a partir de suas linguagens, técnica e características discursivas;
- Experimentar com teatro de sombras, ampliando a vivência para além da relação tradicional entre foco luminoso fixo, silhueta recortada e tela estática;
- Apresentar elementos do treinamento psicofísico do artista de sombra;
- Discutir e experimentar modos de criação a partir de uma perspectiva de experimentação visual;
- Discutir e vivenciar aspectos experimentais da criação teatral contemporânea derivados do Teatro Visual e da Arte da Performance.

PROGRAMA

O Projeto Integrado se organiza sob a forma de sessões práticas de trabalho, apoiadas por discussões acerca de leituras indicadas e de avaliações das experiências conduzidas em aula. Num primeiro momento o trabalho se concentrará na apresentação e experimentação de conceitos fundamentais sobre a linguagem da sombra artística, e de leituras dirigidas sobre teatro de sombras, o imaginário da sombra e seus efeitos na percepção do mundo. Junto a isso serão propostos projetos orientados a serem desenvolvidos pelos alunos individualmente ou em grupos, alimentados também por sessões livres de experimentação.

O Projeto Integrado se apresenta nesta etapa do curso (5º Período) como a apresentação de uma alternativa poética e sensorial ao artista educador que inicia então o seu ciclo de estágios supervisionados e disciplinas optativas, acompanhando não apenas a possibilidade de ampliação dos horizontes referenciais de nossos graduandos, mas lidando também com um projeto de integração efetiva de possibilidades poéticas e pedagógicas. Sobretudo, o Projeto Integrado se propõe a discutir a sensorialidade e a experimentação como possibilidades de criação e vivência em artes.

METODOLOGIA

O Projeto Integrado se organiza sob a forma de sessões de trabalho e experimentação em sala de aula. Algumas dessas sessões serão direcionadas de modo a apresentar e praticar princípios da linguagem da sombra, a discutir aspectos da sombra na percepção e na educação, outras servirão como espaço de vivência e desenvolvimento livre desses princípios, e ainda serão experimentados exercícios de criação e apresentação. As sessões de experimentação ensinarão o desenvolvimento de dois projetos de criação ao longo do período. As dinâmicas que compõem os encontros são as seguintes: treinamento de princípios de trabalho; vivências e experimentações com a sombra artística; desenvolvimento em grupo ou individualmente dos projetos (cuja

estrutura será determinada com a turma ao longo do período) e discussão e reflexão sobre leituras indicadas e resultados de experimentações e projetos.

Obs.: O Projeto Integrado pretende apresentar seus resultados na Semana de Encerramento do Período.

O Projeto Integrado usará equipamento próprio para teatro de sombras (fontes luminosas, telas e material para construção de silhuetas), necessitando do apoio do corpo técnico do curso nas áreas de audiovisual (material de registro e fontes alternativas), iluminação (fontes luminosas) e cenografia (telas e superfícies de projeção). Ressalta-se aqui que o trabalho necessita de sala com estrutura mínima de iluminação e capacidade de barramento de luz exterior, de modo a criar penumbra fechada.

Agosto	
22	Aula 1: SEMANA DE ABERTURA DO CURSO Entrega e deliberações sobre plano de curso e Deliberações sobre o plano de curso <u>Solicitação de leitura:</u> CASATI: <i>No princípio era a sombra & Sombras antigas e modernas</i> (pp.: 7-34) BELTRAME: <i>O ator no teatro de sombras</i> (pp.: 41-55) <u>Solicitar:</u> APENAS A LEITURA
29	Aula 2: Expositiva: Discussão sobre os textos; apresentação de vídeos sobre teatros de sombras tradicionais e contemporâneos; as principais formas tradicionais do teatro de sombras (China, Java, Índia, Turquia).
Setembro	
5	Aula 3: Exercícios de percepção de luz/sombra/corpo/espço Início orientado pelo professor Definição dos grupos de aquecimento físico Solicitação de leitura: CASATI: <i>Mercadores de sombras; A sombra na mente</i>
12	Aula 4: Palestra sobre métodos de criação em teatro de sombras: Alexandre Fávero & Cia Lumiató.
19	Aula 5: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 1 Exercício prático sobre a tela <u>Solicitação de leitura:</u> CINTRA: <i>Considerações acerca do Teatro Visual e da dramaturgia da visualidade</i> . Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas . Teatro de Sombras, ano 10, no. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014. (pp.: 95-109) <u>Solicitar:</u> escrita de ao menos uma lauda com reflexões sobre os textos (c) Para próxima aula: diferentes fontes luminosas
26	Aula 6: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 2 Aquecimento – experimentação – montagem de cena Exercício prático sobre a tela TEMA: Integração e Ritmo (fontes)
Outubro	
3	Aula 7: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 3 Exercício prático sobre a tela TEMA: Comunicação e gestual (escalas) OLIVEIRA, Fabiana Lazzari. <i>Sensação e percepção no teatro de sombras</i> . Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas . Teatro de Sombras, ano 10, no. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014. (pp.: 166-80)

	<u>Solicitar:</u> escrita de ao menos uma lauda com reflexões sobre os textos Para próxima aula: diferentes objetos e materiais
10	Aula 8: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 4 Exercício prático sobre a tela TEMA: Combinações e figurações (objetos)
17	Prova de Habilidade Específica – sem aula
24	Vestibular – sem aula
31	Feriado – sem aula
Novembro	
7	Aula 9: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 5 Exercício prático sobre a tela <u>Solicitação de leitura:</u> EISNER: <i>Criação escrita e arte sequencial</i> (pp.: 127-145) EISENSTEIN: <i>Fora do quadro; A dramaturgia da forma do filme</i> (pp.:35-71) <u>Solicitar:</u> escrita de ao menos uma lauda com reflexões sobre os textos (c) Para próxima aula: diferentes fontes luminosas
14	Aula 10: Aquecimento conduzido por estudantes – grupo 6 Exercício prático sobre a tela TEMA: Montagem e Narrativas
21	Emenda de Feriado
28	Aula 11: Preparação de trabalho final
	Aula 12: Preparação de trabalho final
Dezembro	
5	ENCONTRÃO
12	Aula 13: SEMANA DE ENCERRAMENTO – Apresentação de cenas finais durante a semana
19	Aula 14: Avaliação Final

AVALIAÇÃO

A avaliação se encontra dividida em quatro etapas:

(5) Resumos escritos das leituras solicitadas – 20%

Condução dos aquecimentos físicos – 20%

Cena Final – 40%

Assiduidade, pontualidade, participação / Autoavaliação – 20%

- Participação na cena final: 40%

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia básica

DEMO, Pedro. Educar pela pesquisa. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 2003.

FREIRE, Madalena e MELLO, Sílvia Leser. Relatos da Convivência: crianças e mulheres da Vila Helena, in: Cadernos de Pesquisa de São Paulo, no.56, 1986. (disponível online).

KOUDELA, Ingrid. Brecht na pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Bibliografia complementar:

BELTRAME, Valmor (Org.). **Teatro de sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis, UDESC, 2005.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

CINTRA, Wagner. Considerações acerca do Teatro Visual e da dramaturgia da visualidade. **Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**. Teatro de Sombras, ano 10, no. 12. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2014. pp.: 95-109.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2009 (estudos; 162).

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4ª ed. revisada e ampliada. Tradução Luis Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LECOQ, Jacques. O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral.

MATURANA, Carmen Luz. **Teatro de sombras. Asia-Europa-Chile**. Santiago: ediciones Equilibrio Precario, 2009.

Móin-móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Teatro de Sombras, ano 8, no. 9. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2012.

APROVAÇÃO

Aprovado em reunião do Colegiado do Curso de

Em ____/____/____

Coordenador do curso

9. Plano de curso da disciplina Teatro de Sombras [Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina].

Universidade Federal de Santa Catarina

ART - Departamento de Artes

Plano de Ensino Disciplina: Tópicos Especiais de Artes - Teatro de Sombras

Carga horária - 72 horas - Curso de Artes Cênicas - 2017/2

Profa. Maria de Fátima de Souza Moretti – Sassá Moretti.

Plano de Ensino

Ementa:

Teatro de Sombras. Os diversos tipos de tela para a projeção de silhuetas. Distintos materiais para confecção de silhuetas. O corpo humano e suas deformações poéticas no jogo com a sombra. A sombra de objetos. Diferentes tipos de foco luminoso. História do teatro de sombras.

Objetivos:

Favorecer a descoberta do teatro de sombras como linguagem.

Estimular o processo de criação e encenação.

Objetivos específicos:

Conhecer os diferentes tipos de tela, (formato, tamanho e materiais) para a construção de telas, uso de telas prontas na natureza ou paredes existentes no campus.

Estudar e experimentar os diversos tipos de focos luminosos. (velas, lanternas, lâmpadas de diferentes intensidades)

Utilização de distintos materiais (papel, tecido, objetos) para a confecção das silhuetas.

Uso do corpo humano como silhueta.

Estudar a história do teatro de Sombras.

Criar cenas utilizando as técnicas da linguagem do teatro de sombras.

Metodologia:

Exercícios de sensibilização; ensino e experimentação das técnicas de manipulação com cada aluno individualmente ou em pequenos grupos.

Oficina teórico-prática com a mostra e experimentação de materiais em telas já construídas; mostra e experimentação de materiais para a confecção de telas e silhuetas e diferentes tipos de focos luminosos tais como velas, lanternas, lâmpadas de automóvel e lâmpadas de diferentes intensidades.

Ampliar as referências sobre a linguagem de teatro de sombras exibindo vídeos de espetáculos.

Mesas redondas sobre o teatro de sombras. O Teatro Indiano; O Teatro Chinês; O Teatro Javanês; O Teatro Turco - Karagöz - O teatro italiano

Estímulos para a criação de cenas em pequenos grupos tendo como referência textos publicados ou escritos pelos alunos em atividades organizadas dentro e fora da sala de aula.

Conteúdo:

1 - A tela, os diferentes tipos de tecido, dimensões, a tela fixa, em movimento, o papel na confecção da tela, paredes no campus, telas da natureza (árvores e outros).

- 2 - A silhueta, o objeto opaco e transparente, a cor, o objeto, o desenho na confecção da silhueta, a vara de sustentação e manipulação, os efeitos de deformação da imagem.
- 3 - O foco luminoso, a vela, lanterna, as lâmpadas, o foco fixo, o foco em movimento, o foco colorido, a duplicação da imagem.

Avaliação:

Os alunos serão avaliados em três etapas e atividades do curso:

- 1 - Capacidade de confecção ou uso de telas diferenciadas, silhuetas, seleção de objetos e uso dos focos luminosos para a produção de imagens. Esta etapa também está relacionada com a participação nos exercícios e jogos propostos.
- 2 – Mesa redonda – leituras.
- 2 – Diário poético com questões e possíveis resoluções.
- 3 - Será avaliado o processo e construção de cenas com a linguagem das sombras..

Bibliografia

- AMARAL, Ana Maria. **O incorporio em Cena: Teatro Gioco Vita**.
- BARROS, Manoel. **Matéria de Poesia**. São Paulo: Record, 2001
- BALBIR, Nicole. **Marionetes da Índia**. In Théâtres D'Ombres. Paris: L'Harmattan, 1986.
- BERNANRD, Annie. **As marionetes Indonésianas**. In Les Marionnettes. Paris: Bordas, 1982.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Minc/Inacen. Rio de Janeiro, 1987.
- CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. In: **Mamulengo No 14**, Rio de Janeiro, 1989.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PIMPANIAU, Jacques. **As Marionetes na China**. In Les Marionnettes. Paris, Bordas, 1982.
- Beltrami, Moretti, Mauricio. **O sentimento do mundo – Sombras de um encontro com o teatro Gioco Vita**.

10. Programação do 7º A Luz em Cena – Encontro Catarinense de Iluminação Cênica [UDESC] que aconteceu em Florianópolis em 06 de Setembro de 2017.

PROGRAMAÇÃO			
Segunda - 4/Set Oficinas 18h - 22h GAMBIARRA: SOLUÇÕES NÃO CONVENCIONAIS PARA ILUMINAÇÃO Alex de Souza Local: UFSC/CCE - Bloco Redondo - Sala 402 TECNOLOGIAS CÊNICAS E SEGURANÇA NO TRABALHO Lincoln A. de Araújo Local: UDESC/CEART - Espaço 1 INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS DE SOM Taro Löcherbach Local: UDESC/CEART - Lab 1	Mesa de Conversa 13h30 às 16h - PEDAGOGIAS CÊNICAS: Práticas em formação Mediador: José Ronaldo Faleiro (UDESC) Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Participantes: Roberto Gil Camargo (UNISO), Jorginho de Carvalho (UNIRIO), Eduardo Tudella (UFBA), Letícia M. de Oliveira (UFOP), Cibele Forjaz (USP), Claudia de Ben (USP), Nádia M. Luciani (Unespar), Ivo Godois (UDESC), Rodrigo Assis (UFG), Pedro Benevides (UnB), Natasha K. L. Iwana (UFPA), Aldo Bellingrodt (Escola de Música de Brasília), Wallace Rios (UFC), Priscila G. Padilha (UFSC) 16h30 às 18h - SONORIDADE CÊNICA Mediador: Acácio Piedade (UDESC) Local: UDESC/CEART - Auditório DMU Participantes: João Titon (UDESC), Euclides H. de Souza (Hello Sol Sonorizações), Sérgio M. Amorim (Cotempo Sonorização), José Claudio Siqueira (UFSC)	Quarta - 6/Set Oficinas 8h30 - 12h DMX EM REDE ETHERNET E INTEGRAÇÃO DE SISTEMAS Gilberto Amaro Local: UDESC/CEART - Espaço 2 A COR E A LUZ NA CENA Marcelo Augusto Santana Local: UFSC/CCE - Bloco Redondo - Sala 402 INTRODUÇÃO AO DESENHO TÉCNICO PARA O LIGHTNING DESIGNER Eduardo Tudella/ Pedro Benevides Local: UFSC/CCE - Bloco D - Sala 308	Mesa de Conversa 19h30 - "SOMBRA" À LUZ DA CENA Mediador: Valmor (Nini) Beltrame (UDESC) Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Participantes: Paulo Balardin (UDESC), Alexandre Fávoro (Cia Teatro Lumbra), Sassá Moretti (UFSC), Fabiana Lazzari (EntreAberta Cia Teatral), Tuany Fagundes (EntreAberta Cia Teatral), Alex de Souza (UFSC)
Terça - 5/Set Oficinas 8h30 - 12h TECNOLOGIAS CÊNICAS E SEGURANÇA NO TRABALHO Lincoln A. de Araújo Local: UDESC/CEART - Espaço 1 INTRODUÇÃO ÀS TÉCNICAS DE SOM Taro Löcherbach Local: UDESC/CEART - Lab 1 A COR E A LUZ NA CENA Marcelo Augusto Santana Local: UFSC/CCE - Bloco Redondo - Sala 202 ILUMINAÇÃO CÊNICA E SEU USO NA INTERNET Alessandro Azuos Local: UFSC/CCE - Bloco D - Sala 308	Lançamento dos Livros 18h30 Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Mediação: Gabriel Guedert (UFSC) Participantes: Marcelo Augusto Santana (DF), José Dias (RJ), Roberto Gil Camargo (SP), Rodrigo Assis (GO) Abertura Oficial e Inauguração 19h30 Local: UDESC/CEART - Espaço 2	Mesa de conversa 14h - 2º SE LUZ Local: UDESC/CEART - Espaço 2 Participantes: Vera Coláço (PPGT/Revista Urdimento/UDESC), Ivo Godois (UDESC), Priscila Costa (Studio Cênico) 14h30 às 17h30 - CRÍTICA E ESTÉTICA DA LUZ NA CENA Mediador: Edécio Mostaço (UDESC) Interlocutor: Luiz P. Peixoto Local: UDESC/CEART - Espaço 2 Participantes: Roberto Gil Camargo (UNISO), Eduardo Tudella (UFBA), Aurelio de Simoni (RJ), Jorginho de Carvalho (RJ) Espectáculo BRUX 18h entreAberta Cia Teatral Local: UDESC/CEART - Espaço 1	Quinta - 7/Set Mesa de conversa 9h às 11h30 - CENOGRAFIA E CENOTECNIA Mediadora: Fátima da Costa de Lima (UDESC) Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Participantes: Luis Fernando Pereira (UFSC), Eduardo Tudella (UFBA), José Dias (UNIRIO), Osni Cristóvão (FCC), Fernando Mares (PR) 13h30 às 15h - MEMÓRIAS ILUMINADAS Mediador: Ivo Godois (UDESC) Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Participantes: Carlos Falcão (SC), Jorginho de Carvalho (RJ), Luís Paulo Peixoto (RJ), Aurélio de Simoni (RJ) 15h30 às 18h - UNIVERSO FEMININO NA ILUMINAÇÃO CÊNICA Mediadora: Juliana Rosa (UDESC) Local: UDESC/CEART - Espaço 1 Participantes: Nádia Luciani (Unespar), Margarete Ferreira (RS), Emanuelle R. da Silva (PA), Claudia de Ben (USP), Priscila G. Padilha (UFSC), Priscila Costa (Studio Cênico), Priscila Araújo (RN), Iscarlat Lemes (UDESC), Dayane Ros (UFSC), Daniele Viola (UFSC), Natasha K. L. Iwana (UFPA), Letícia M. de Oliveira (UFOP)
			Encerramento Show Musical 18h15 Banda Parafuso Silvestre Local: UDESC/CEART - Espaço 2

Figura 52: Programa do 7º A Luz em Cena - Encontro Catarinense de Iluminação Cênica [UDESC].

Fonte:

http://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/3180/programacao_luz_em_cena_2017_compressed_15036911_043916_3180.pdf.