FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

A PRÉ-EXPRESSIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

FLORIANÓPOLIS, SC

2012

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC

CENTRO DE ARTES – CEART

CURSO EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

A PRÉ-EXPRESSIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

Monografia apresentada como requisito à obtenção do grau de Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Ms. Paulo Balardim

FLORIANÓPOLIS, SC

2012

FABIANA LAZZARI DE OLIVEIRA

A PRÉ-EXPRESSIVIDADE NO TRABALHO DO ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

Esse Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado aprovado para obtenção do grau de Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

_____

Prof. Paulo Balardim, Ms

Orientador

_____

Prof. Valmor Beltrame, Dr

Membro UDESC

_____

Profª Sandra Meyer, Drª

Membro UDESC

Ao Supremo Arquiteto do Universo

A minha família

A todos que sonham

E acreditam num mundo mágico e fantástico.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao Grande Arquiteto do Universo que iluminou o meu caminho durante todo o percurso desta Graduação.

Ao meu querido companheiro, que de forma especial e carinhosa me deu força e coragem apoiando-me nos momentos de dificuldades incentivando-me a mudar de profissão e seguir um novo caminho.

A minha filha Sofia, que nasceu durante esta caminhada e que embora não tivesse conhecimento disto, iluminou de maneira especial os meus pensamentos me levando a buscar mais conhecimentos.

Agradeço de forma grata e grandiosa meus pais, Ivo e Maria Ignês, a quem eu rogo todas as noites a minha existência e que sempre me deram suporte para conseguir desempenhar e participar das atividades desta jornada.

Ao professor Ms Paulo Balardim, orientador deste trabalho, mas acima de tudo amigo e colega de trabalho desta arte tão linda, o Teatro.

Ao professor Dr. Valmor Nini Beltrame, o Mestre que me ensinou e fez acreditar na potencialidade do Teatro de Animação e que em muitos momentos me deu forças para não desistir no meio do caminho.

A professora Drª Sandra Meyer, por ser uma pessoal tão meiga e querida, sempre pronta para ajudar e especialmente por fazer parte de minha banca de graduação.

A amiga e comadre Raquel Stüpp, que conheci durante o curso e hoje faz parte da minha família para todo o sempre.

A amiga Susan Mariotti, pelos momentos de companheirismo e apoio nos momentos difíceis da vida.

Aos amigos, lá do início do Curso: Marina, Emerson, Éder, Maria Amélia, Samantha, Daniel, Paula e todos das várias turmas que passei dentro desta Universidade que me ajudaram de alguma forma a conseguir seguir em frente e me deram ainda mais garra para lutar a favor da arte.

Ao Grupo de Estudos de Teatro de Animação CEART/UDESC, pelas conquistas e companheirismo.

Enfim, agradeço todos que estiveram presentes nesta minha caminhada desde 2004.

RESUMO

O presente trabalho analisa a função da pré-expressividade do ator no Teatro de Sombras na contemporaneidade. Foram feitas análises dos elementos pré-expressivos que os grupos Teatro Gioco Vita, Cia. Teatro Lumbra de Animação e Cia. Quase Cinema utilizaram (mesmo que inconscientemente) para a atuação nas respectivas obras: *Pepe e Stella, Salambanca do Jarau e A Princesa de Bambuluá* e estas, cruzadas com os "princípios que retornam" desenvolvidos pela Antropologia Teatral.

A metodologia é de natureza exploratória e utiliza-se da pesquisa bibliográfica, do levantamento de dados e do estudo de caso. Na coleta de dados buscaram-se informações em documentos já escritos, tais como livros, dissertações, relatos, publicações de metodologias empregadas, vídeos fornecidos pelos grupos e entrevistas elaboradas e executadas pelo pesquisador com os integrantes de três grupos.

Entre as considerações finais, detectou-se que a pré-expressividade tem uma importância significativa no trabalho prático do ator-sombrista. É a partir dela que ele ganha mais capacidades para dar ânima aos personagens/sombras.

PALAVRAS – CHAVE:
Pré-expressividade – Ator - Teatro de Sombras – Contemporaneidade - Antropologia teatral.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Atores-sombristas Alexandre Fávero e Flávio Silveira em cena. 18
Figura 2 - Laura Zeolla como a filha do dono do circo e Alessandro Ferrara como o empregado do circo. Foto: FITA FLORIPA - 2009 31
Figura 3 – Pepe (menino) e Stella (cavalo do circo) - os personagens principais 31
Figura 4 - Pepe e um visitante (visão frontal) 32
Figura 5 - Laura em prontidão para entrar em cena dentro da cena e Alessandro já em cena com o dono do circo 33
Figura 6 - Ambos atores em cena. 34
Figura 7 - O Dono do Circo anunciando Pepe e Stella e os espectadores 34
Figura 8 - O Dono do Circo treinando o cavalo Stella e o Menino Pepe 35
Figura 9 – Bastidores - O Dono do Circo treinando o cavalo Stella e o Menino Pepe. 36
Figura 10 - Vários aparatos técnicos (projetores, telas, silhuetas, velas, lanternas). 37
Figura 11 - Atores Flávio, Alexandre e Roger em cena. 38
Figura 12 - Ator-sombrista Roger interpretando o sacristão em sua caminhada. 39
Figura 13 - Roger Monchy interpretando o Sacristão durante a ida até a Salamanca do Jarau. 40
Figura 14 - Ator-sombrista Roger interpretando o sacristão. 40
Figura 15 - Mapa de interações de linguagens. 42
Figura 16 - Integrantes da Cia. Teatro Lumbra de Animação. 43
Figura 17 - Atores-sombristas da Cia. Quase Cinema agradecendo o público no final do espetáculo. Foto: Emerson Cardoso. 44
Figura 18 - Cenário de ambientação do espetáculo *A Princesa de Bambulu.* 45
Figura 19 - Bastidores do Espetáculo "*A Princesa de Bambuluá".* 45
Figura 20 Atores-sombristas preparando o espaço cênico para o espetáculo 46
Figura 21 Atriz-sombrista Sílvia Godoy com sua sombra em cena. 47
Figura 22 Atores-sombristas Ronaldo Robles e Silvia Godoy em cena. 47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

I O ATOR E SUA PRÉ-EXPRESSIVIDADE 12

1.1 O COMPORTAMENTO CÊNICO PRÉ-EXPRESSIVO DO ATOR 13
1.2 OS PRINCÍPIOS QUE RETORNAM 16
1.3 O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS 23

II ONDE ESTÁ O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO NO TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÂNEO? 29

2.1 *PEPE E STELLA,* DO TEATRO GIOCO VITA DA ITÁLIA 30
2.2 *A SALAMANCA DO JARAU,* DA COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL – BRASIL 37
2.3 *A PRINCESA DE BAMBULUÁ,* DA CIA. QUASE CINEMA DE SÃO PAULO, SP. 43

CONSIDERAÇÕES FINAIS 49

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 52

APÊNDICE 56

ENTREVISTA COM O GRUPO TEATRO GIOCO VITA 57
ENTREVISTA COM CIA QUASE CINEMA DE SÃO PAULO 64
ENTREVISTA COM FLAVIO SOUZA DA SILVEIRA – ATOR-SOMBRISTA DA CIA. TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO 69

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa a pré-expressividade do ator no Teatro de Sombras contemporâneo a partir dos princípios estudados pela Antropologia Teatral.

A pré-expressividade diz respeito ao nível básico de organização, comum a todo e qualquer ator. É ela que lhe garante uma presença capaz de atrair a atenção do espectador antes mesmo que o ator queira expressar algo.

Uma vez que a pré-expressividade constitui o nível de organização elementar do teatro, recorro, para o desenvolvimento deste trabalho, a um questionamento: quais os elementos pré-expressivos que o ator-sombrista deve desenvolver para trabalhar com Teatro de Sombras? Essa pergunta é uma pergunta mobilizadora da pesquisa e não limitadora do conceito porque de forma alguma aqui se estabelecem regras, pois cada proposta artística vai exigir características particulares da pré-expressividade do ator.

Nosso estudo foi elaborado partindo da observação de três propostas de espetáculos contemporâneos de companhias que são expoentes no seu fazer artístico. Foi feita uma análise dos elementos pré-expressivos que os grupos utilizaram (mesmo não explicitando deliberadamente o seu uso) para a criação artística e, esta, cruzada com o conceito de pré-expressividade desenvolvido pela Antropologia Teatral.

As companhias escolhidas para o trabalho são, atualmente, três grupos importantes na área de Teatro de Sombras: o Teatro Gioco Vita (Itália), que é uma das companhias europeias mais renomadas mundialmente dentro da linguagem Teatro de Sombras e está há mais de 40 anos em atividade pesquisando sobre o assunto; a Companhia Teatro Lumbra de Animação (RS) é uma companhia brasileira e trabalha integralmente com Teatro de Sombras há mais de doze anos, utilizando-se do avanço da tecnologia a seu favor. É um grupo organizado por encenadores teatrais e artistas, criado e coordenado pelo pesquisador, cenógrafo e sombrista Alexandre Fávero que, desde o ano de 2000, desenvolve permanentemente a pesquisa e o experimentalismo da dramaturgia do Teatro de Animação, especificamente o do Teatro de Sombras; a Companhia Quase Cinema (SP), também brasileira, nasceu do encontro de várias

linguagens artísticas (artes cênicas, artes plásticas, cinema e dança) em 2004 e encontrou no Teatro de Sombras uma linguagem que possibilitasse a união destas artes.

Os espetáculos que elegemos para analisar o trabalho do ator-sombrista nas cenas, foram: *Pepe e Stella* (Teatro Gioco Vita); *Salamanca do Jarau* (Cia Teatro Lumbra de Animação) e *Princesa de Bambuluá* (Cia Quase Cinema). Os principais motivos da escolha destes espetáculos se deram ao fato de a pesquisadora já tê-los assistido presencialmente e porque nos três espetáculos, o ator-sombrista está manipulando as silhuetas ou os focos à vista do público ou projetando seu próprio corpo na tela.

Consideramos, atualmente, de grande importância, ao ator-sombrista, pesquisar e trabalhar com princípios que norteiam o trabalho do ator em sua representação, pois o Teatro de Sombras tem se transformado consideravelmente nos últimos anos e, com essas mudanças, o ator-animador conseguiu romper algumas barreiras, sendo a mais evidente, dentre elas, o fato do ator deixar de fazer a projeção das silhuetas somente atrás da tela e utilizar o seu próprio corpo para as projeções. Na contemporaneidade, o ator-sombrista pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ele. A execução inteira torna-se um ato teatral e não há nenhum movimento que não seja dramaticamente motivado. Inclusive, a própria presença do ator visível, constitui-se elemento significante, propondo jogos metafóricos na concepção dramatúrgica. "O resultado é um jogo em vários níveis: as silhuetas na tela são acompanhadas pela tecnologia do jogo, pela atuação e pela narração" [1] (REUSCH, 2009, tradução nossa). No entanto, hoje, a relação do ator-animador com a luz, com a silhueta e com a imagem produzida pela sombra, deve ser redefinida. Assim esta pesquisa nos traz alguns pontos importantes para o ofício do ator-sombrista.

Quanto à metodologia, esta pesquisa, segundo seus objetivos, é de natureza exploratória. Seguindo as definições de Gil (2002:41), "estas pesquisas tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito [...] tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições". E ainda diz: "na maioria dos casos estas pesquisas envolvem: levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado e análise de exemplos que 'estimulem a compreensão'". Pode-se citar aqui também a definição de BOENTE (2004:10) "é toda a pesquisa que busca explorar, investigar um fato, fenômeno ou novo conhecimento sobre o qual ainda se tem pouca informação."

[1] "The result is a play on various levels: the silhouettes on the screen are accompanied by the candid technology of the play, by acting and by narration." (REUSCH, Rainer.
In:http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php).

Segundo os procedimentos de coleta, Gil (2002:41) comenta “na maioria dos casos, o planejamento da pesquisa exploratória assume a forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso”.

No caso desta pesquisa são abordadas três formas: a pesquisa bibliográfica, o levantamento de dados e estudo de caso. Pesquisa bibliográfica porque se fez um levantamento de informações a partir do material coletado em livros, revistas, jornais, artigos, sites da internet e outras fontes escritas devidamente publicadas. Levantamento de dados e estudo de caso porque foi feita a busca de informações diretamente com grupos que trabalham com o Teatro de Sombras.

Quanto à coleta de dados, foram utilizados documentos já escritos em livros e dissertações, tais como relatos, publicações de metodologias empregadas, vídeos fornecidos pelos grupos e entrevistas elaboradas e executadas pelo pesquisador com os integrantes dos grupos pesquisados: o Teatro Gioco Vita (Itália) e as Companhias Teatro Lumbra de Animação (Rio Grande do Sul) e Quase Cinema (São Paulo).

O primeiro capítulo traz definições dos princípios da pré-expressividade estudados na Antropologia Teatral por mestres como Eugênio Barba, Luis Otávio Burnier e Renato Ferracini. Esse capítulo retrata ainda a “presença irrenunciável” (MONTECCHI, 2005: 71) no Teatro de Sombras - o ator-animador. Cita alguns pensamentos de artistas e estudiosos que trabalham com Teatro de Sombras na contemporaneidade ou envolvidos de alguma maneira com Teatro de Animação, sobre o Ator no Teatro de Sombras, entre eles: Fabrizio Montecchi, Valmor Beltrame, Domingo Castillo, Alexandre Fávero, Alessandro Ferrara, Paulo Balardim, Ronaldo Robles, Silvia Godoy, Flávio Silveira, Róger Montchi, Felisberto Costa. Limitar-nos-emos a falar somente sobre o ator no Teatro de Sombras contemporâneo Ocidental, especificamente dos grupos e artistas supracitados.

O segundo capítulo, ao analisar algumas cenas dos três espetáculos utilizados no *corpus* da pesquisa, faz um cruzamento transversal entre os princípios da pré-expressividade estudados pela Antropologia Teatral e os conceitos utilizados praticamente pelos atores-sombristas. Os espetáculos escolhidos são: *Pepe e Stella* (Teatro Gioco Vita *); A Princesa de Bambuluá* (Cia. Quase Cinema) *e; Salamanca do Jarau (*Cia. Teatro Lumbra de Animação).

I O ATOR E SUA PRÉ-EXPRESSIVIDADE

"Em arte não há regras, o caminho é individual e relativo".
Eugênio Barba

A Antropologia Teatral indica o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. Eugenio Barba (1994: 23) conceitua:

> É o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base de diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama de "técnica".
> As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral.

O autor afirma também que o trabalho do ator funde em um único perfil três aspectos diferentes correspondentes a três níveis de organização: o primeiro é o individual – a personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que o torna único e irrepetível; o segundo é comum a todos os que praticam o mesmo gênero espetacular – a particularidade da tradição cênica e do contexto histórico cultural através do qual a irrepetível personalidade do ator se manifesta e; o terceiro concerne aos atores de tempo e culturas diferentes – a utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas nos "princípios que retornam", transculturais, nos quais os conhecimentos passados de uma cultura são transmitidos para outras culturas. Os dois primeiros aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à representação. O terceiro "é o nível do *bios* cênico, o nível biológico do teatro sobre o qual se fundem as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator" (BARBA, 1994: 25). Isso quer dizer que é um estudo sobre o ator e para o ator. É útil quando por meio dela pode-se investigar o processo criativo e quando, durante o processo criativo, melhora a liberdade do ator.

No Teatro de Animação, "o ato de animar o objeto está intimamente ligada à ação corporal e fica evidente a necessidade de uma preparação corporal" (PARENTE, 2007: 32).

Vamos então compilar os principais pontos sobre este estudo para, mais adiante, analisarmos o ator-sombrista em seu ofício.

1.1 O COMPORTAMENTO CÊNICO PRÉ-EXPRESSIVO DO ATOR

A partir das nossas percepções e estudos durante os últimos anos, são alguns dos princípios de treinamento corporal do pré-expressivo (que precede e prepara para a expressão em cena) que podem alicerçar o do ator-sombrista, assim como ocorre com o ator:

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

Ferracini (2003: 99) considera que a totalidade da representação de um ator é constituída de diferentes níveis de organização, comum a todos os atores, e anterior à expressão em si: "A esse nível básico de organização poderíamos denominar de pré-expressividade". Essa, segundo o autor, não se refere à expressão artística em si, mas com aquilo que, anteriormente, a torna possível:

> A pré-expressão é o alicerce do trabalho não-interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias.
> Essa busca pode dar-se de duas formas: pelo aprendizado de uma técnica sistemática e codificada que "ensine e treine" a manipulação desses elementos pré-expressivos, o que significa deparar-se com uma *técnica de aculturação*, como é o caso das técnicas orientais de representação; ou uma busca individual que resulte numa pesquisa de caminhos que levem ao encontro com suas próprias energias, organizando-as no espaço e no tempo, por meio de uma *técnica pessoal de representação.*

A *Técnica de Aculturação,* referenciada na citação de Ferracini, é a técnica que estiliza o comportamento do ator resultando num outro nível de qualidade de energia, que modifica a sua naturalidade transformando-a de alguma forma. Barba exemplifica com a técnica do Ballet Clássico, que modifica esta naturalidade transformando-a em leveza.

A técnica pessoal de representação é conseguida pelo treinamento do próprio ator. Porém, mesmo dependendo do próprio ator, podemos dar um impulso e ajuda-lo teoricamente com alguns princípios. Dentre eles, citamos a Antropologia Teatral, conforme já conceituada acima.

Barba (1994: 23) afirma:

> A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios que retornam. Esses princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente 'decidido', 'vivo', 'crível'; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico.

O trabalho de Barba em relação ao treinamento do ator consiste em expandir, ir além do cotidiano, trabalhando movimentos extracotidianos, ou seja, o ator deve sofrer um processo de "desaculturação", superar os vícios ligados à corporeidade cotidiana (modelos, estereótipos, autômatos), os maneirismos, a corporeidade natural.

Esta premissa vem ao encontro da necessidade do trabalho do ator-sombrista, pois é necessário desde o inicio entrar num mundo que não é o natural, cotidiano, pois necessita aprender a trabalhar no escuro e com tantas outras características existentes na técnica do Teatro de Sombras. A escuridão para os nossos olhos não é tão adaptável como a claridade (OLIVEIRA, 2011: 78). Segundo Barba (1994: 24) "a profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: *aprender a aprender* [...] é a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele".

Os "princípios que retornam" de Eugênio Barba constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade e independem das opções poéticas de grupos ou diretores; constituem o domínio do ator, seja ele oriental ou ocidental, vinculado a uma tradição milenar ou a um grupo de pesquisa contemporâneo. Barba (1994: 27) faz uma distinção entre um ator do Polo Norte e um ator do Polo Sul e aqui, falando do ator de Teatro de Sombras, poderíamos também fazer uma distinção entre o ator que pratica o Teatro de Sombras no Ocidente e aquele que o pratica no Oriente. De acordo com Beltrame (2005: 53), a característica fundamental do ator de outras culturas (oriental) é sua habilidade múltipla como cantor, dançarino, intérprete e narrador. Ele realiza suas ações não como personagem, fazendo de conta que é outro, mas as realiza enquanto artista. É ele mesmo que está física e psiquicamente, diante do espectador. Sua habilidade é mais técnica, mais facilmente descritível do que a prática do ator ocidental, porque está mais ligada a formas codificadas e repetíveis, devendo pouco à improvisação ou à livre expressão. Porém, nosso intuito aqui é o trabalho do ator-sombrista ocidental. Em analogia com a distinção proposta por Barba (1994: 27):

> O ator do Polo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. Usara como ponto de partida as sugestões que derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com os outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor. O ator do Polo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade de seu artesanato cênico.

O autor ainda acrescenta: "o ator do Polo Sul permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de pontos de apoio" (BARBA, 1994: 29). Isto é, o ator do Polo Sul não tem um repertório de regras fixas para respeitar, deve ele mesmo construir as regras sobre as quais irá se apoiar. Mas, apesar disso, Barba afirma: "a Antropologia Teatral presta serviço tanto ao que tem uma tradição codificada como ao que sofre a sua falta; a quem é afetado pela degeneração da rotina ou a quem está ameaçado pela dissolução de uma tradição" (BARBA, 1994: 30).

Através da Antropologia Teatral é que Barba diz que vamos encontrar uma anatomia especial para o ator, isto é o "seu corpo extracotidiano", vamos encontrar um "novo corpo", onde a presença física e mental do ator modela-se diferente do seu cotidiano. O corpo todo age com outra qualidade de energia. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo que ele chama de "técnica". Uma ruptura dos automatismos do cotidiano. Princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos e que produzem tensões físicas pré-expressivas, uma qualidade extracotidiana de energia que vai tornar o corpo teatralmente "decidido", "crível", "vivo":

> O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bios* cênico do ator, a sua 'vida', consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas que não respeitam os condicionamentos do uso do corpo. [...] As técnicas extracotidianas baseiam-se no esbanjamento de energia (BARBA, 1994: 31).

Ferracini (2003: 122) afirma que o ator deve reaprender a andar, a sentar e a simplesmente *estar* em cena de uma maneira extracotidiana. Deve utilizar outras técnicas que não sejam as cotidianas. Ele segue nos explicando através de uma citação de Barba e Savarese que a técnica extracotidiana é consequência de uma mudança do ponto de equilíbrio de uma técnica cotidiana. Isto é, existe uma relação de continuidade entre o cotidiano e extracotidiano.

Voltamos, então, ao *aprender a aprender*, expressão já citada neste capítulo: "o ator deve descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas

e vocais, como ir sempre ‘além’. Esse *aprender a aprender*, portanto, não pode ser embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos” (FERRACINI, 2003, 120).

É importante diferenciarmos as técnicas extracotidianas do ator daquelas empregadas para o virtuosismo performático de atletas, tais como os acrobatas. De acordo com Barba (1994: 31) “é evidente a diferença entre esta *vida do ator* e a *vitalidade* de um acrobata e até alguns momentos de maior virtuosismo da Ópera de Pequim e de outras formas de espetáculo”, isto é, os acrobatas mostram “outro corpo” tão diferente das técnicas extracotidianas que já são “outras técnicas”. “Em outras palavras, já não existe relação dialética, só distância; a inacessibilidade, em definitivo, de um corpo virtuoso” (BARBA, 1994: 31). Esta afirmação de Eugenio Barba pode explicar o pensamento de Alexandre Fávero (Cia.Teatro Lumbra de Animação/RS) quando ele diz: “o trabalho de ator deve ser técnico, não precisa ser um virtuose, não precisa ser um bailarino, mas tem que ter um conhecimento técnico no máximo de coisas possíveis e se desenvolver” (OLIVEIRA, 2011: 137).

1.2 OS PRINCÍPIOS QUE RETORNAM

Sigamos agora para alguns dos princípios estudados pela Antropologia Teatral (todos intrinsicamente ligados entre si) e que são bases de técnicas de diversas tradições pesquisadas por Barba, de Etienne Decroux ao Kabuki, do Nô ao Ballet Clássico, de Delsarte ao Kathakali: “os princípios que retornam”. E, como vimos anteriormente, todos os princípios são baseados em técnicas extracotidianas que, segundo o autor, “têm relação com a pré-expressividade, com a vida do ator, pois elas a caracterizam ainda antes que esta vida comece a querer representar algo”. (BARBA, 1994: 32).

Uma característica muito comum entre atores e bailarinos de diferentes culturas e tempos, encontrada por Barba em suas pesquisas, “é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio ‘precário’ ou ‘extracotidiano’” (BARBA & SAVARESE, 1995: 34). É esse equilíbrio que exige um maior esforço físico, provoca oposição das partes do corpo e dilata as tensões do corpo fazendo com que o ator parece estar vivo antes mesmo de se expressar. Isto é, o abandono do equilíbrio cotidiano gera um corpo vivo, uma presença do ator antes de sua expressividade consciente. Barba analisa o equilíbrio “de luxo” que sugere a estilização e a estética:

> O equilíbrio – habilidade humana para manter ereto o corpo e mover-se no espaço nessa posição – é o resultado de uma série de relações musculares e tensões dentro do organismo. Quanto mais complexo se tornam os nossos movimentos – quando damos passos mais largos do que de costume ou mantemos a cabeça mais para frente ou para trás do que o usual – mais o nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série inteira

> de tensões se estabelece para impedir a queda do corpo. (BARBA & SAVARESE, 1995: 35)

O estudo do equilíbrio torna possível compreender como um equilíbrio em ação gera a oposição de tensões diferentes no corpo do ator que é percebida cinestesicamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares. Para isso, o equilíbrio deve se tornar dinâmico, isto é, baseado nas tensões do corpo:

> O equilíbrio em ação gera a sensação de movimentos no espectador mesmo quando só ha imobilidade. [...] Os atores e dançarinos devem estar cientes de que as consequências cinestésicas de seu trabalho, [...] testemunham os modelos dinâmicos de seu comportamento cênico. (BARBA & SAVARESE, 1995: 40).

Este estudo e exercícios que trabalhem as alterações de equilíbrio são de extrema importância para os atores-sombristas, pois eles necessitam se movimentarem durante todo tempo em cena, mesmo estando oculto, com a finalidade de conduzir a silhueta de sombra, a fonte luminosa ou o suporte para a projeção da sombra, para que possam produzir e animar a imagens. Esses movimentos não podem ser meros deslocamentos, os atores devem estar vivos, em estado de atenção, pois, se houver mero deslocamento, "parecerão mortos", consoante Barba (1995: 44). "O estado de equilíbrio pode ser entendido como 'o estado de um corpo solicitado por duas ou mais forças que se anulam entre si' (PÂNDU apud MEYER, 2002: 91)".

Segundo Meyer (2002: 91) fundamenta:

> O afastamento do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão impõe um esforço muscular adicional. Uma dinâmica de forças opostas é acionada, criando uma tensão diferenciada daquela que é exigida para uma situação de equilíbrio mais econômico. (MEYER, 2002: 91).

Surge aí outro princípio da Antropologia Teatral, o princípio da oposição, quando "o corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas" (BARBA, 1994: 42). Barba (1995: 176) exemplifica: "se deseja ir para a esquerda, começa-se indo para a direita, então para-se subitamente e volta-se para a esquerda".

Este princípio é muito importante para o ator-sombrista, pois é através dele que o ator conseguirá realmente revelar as ações que está fazendo na sombra, criando o que se pode chamar de desenho do movimento sintético, claro, limpo e funcional. Barba inclusive expõe um teste da sombra para o ator verificar se a dinâmica das oposições utilizada está correta. É com este teste também que os desenhistas de quadrinhos e desenhos animados verificam se

seus desenhos são compreensíveis e eficientes. Por exemplo, quando o ator faz a ação de indicar algo a sua frente, se ele fizer frontalmente, possivelmente o espectador não vai identificar que ele está apontando algo, pois na sombra só aparecerá o seu corpo de frente e não a ação de apontar. Porém, se ele o fizer lateralmente, utilizando o princípio da oposição, certamente será bem interpretado na sombra. Veja um exemplo na figura 1 (abaixo). Caso o ator-sombrista Alexandre Fávero estivesse chicoteando para frente, em direção à tela, e não em posição lateral, o chicote possivelmente não apareceria, pois o corpo do ator o esconderia. Isso se explica no seguinte pensamento de Barba & Savarese (1995: 184):

> O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível.

Um aparte aqui para um exemplo que Barba nos mostra em figuras na sequência de cenas "pequenos barcos no porto de Odessa", do filme *Encouraçado Potemkin,* de Eisenstein (1925). Barba comenta que a sequência inteira foi planejada de modo a criar não somente uma montagem baseada nas oposições entre várias tomadas, mas também nas oposições entre as linhas de direção das tomadas em si. (LOUSANNE apud BARBA & SARAVASE, 1995: 183). Percebemos que os diretores e criadores das cenas para Teatro de Sombras dos grupos aqui pesquisados se utilizam de conhecimentos deste ilustre cineasta e das técnicas do cinema para os seus processos criativos.

Figura 1 - Atores-sombristas Alexandre Fávero e Flávio Silveira em cena.
Crédito: Acervo Cia Teatro Lumbra de Animação

Acrescentamos também considerações de Ferracini (2003: 102), o qual diz que, quando temos duas forças opostas agindo, ocorre uma tensão interna do corpo que chamamos de intenção. Essa intenção nasce na musculatura, antes de a ação se realizar no espaço: "é como uma 'vontade de agir sem ação'", ou, ainda, "como uma tensão interna ou um estado muscular 'em alerta'". Isso confirma um pensamento que Alexandre Fávero, da Cia. Lumbra de Animação, comentou em uma de suas oficinas de Vivência em Teatro de Sombras ministradas, na qual eu fiz parte como participante: "esteja sempre em estado de alerta, sempre pronto para agir". A intenção é um elemento dos componentes das ações físicas, que são muito importantes para analisarmos, pois fazem parte do antes da ação, isto é, da pré-expressividade do ator. Oliveira (2011: 67) nos diz que é importante o ator-sombrista ter essa consciência dos componentes das ações físicas: a intenção, o *élan* e o impulso/contra-impulso, que são elementos que *prenunciam* o desenrolar da ação.

O princípio das oposições (que são a essência da energia) se conecta ao princípio da simplificação (BARBA, 1994: 48). Isso significa, neste caso, omissão de alguns elementos para destacar outros que, deste modo, aparecem como essenciais. Dário Fo (apud BARBA & SAVARESE, 1995: 13) "explica que a força do movimento do ator é resultado da síntese, isto é, da concentração de uma ação, que usa uma grande quantidade de energia num espaço pequeno, ou a reprodução apenas daqueles elementos necessários à ação, eliminando os considerados supérfluos". Barba, por sua vez, exemplifica que muitos dos atores ocidentais, quando querem se mostrar energéticos, frequentemente se movem no espaço com muita vitalidade, usam vastos movimentos, com grande velocidade e força muscular: "esse esforço está associado à fadiga" (BARBA & SAVARESE, 1995: 13). Relata também que o cansaço dos atores-orientais ou grandes atores ocidentais não é causado pelo excesso de vitalidade, pelo uso de amplos movimentos, mas pelo jogo de oposições:

> O corpo torna-se carregado com energia porque dentro dele se estabelece uma série de diferenças de potencial, que proporciona o corpo vivo, fortemente presente, mesmo com movimentos lentos ou em imobilidade aparente. A dança das oposições é dançada *no* corpo antes de ser dançada *com* o corpo. É essencial entender este princípio de vida do ator-bailarino: a energia não corresponde necessariamente ao deslocamento no espaço. (BARBA & SAVARESE, 1995: 13).

Esse corpo vivo, para Barba, é um corpo-em-vida que é mais que um corpo que vive: "um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador" (BARBA & SAVARESE, 1995: 54). Num corpo dilatado as partículas que compõem o comportamento cotidiano são excitadas e produzem mais energia, movem-se com mais força, atraem-se e se opõem com maior intensidade, num espaço reduzido ou expandido, gerando assim maior

presença cênica. Segundo Barba (apud FERRACINI, 2003: 146) a dilatação do corpo cênico do ator, dentro de uma possível explanação objetiva e corpórea, pode ser explicada como uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições.*

Vemos que os princípios que retornam estão ligados entre si. No LUME[2], acreditam que a dilatação corpórea está "intimamente relacionada com a organicidade e manipulação de energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou sequência de ações; e também na possibilidade de o ator encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com sua pessoa, dentro da totalidade psicofísica" (FERRACINI, 2003: 147). Barba (BARBA & SAVARESE, 1995: 55) afirma que o "corpo dilatado" evoca também sua imagem oposta e complementar: "a mente dilatada", que segundo ele não é um estado alterado de consciência e sim se relaciona ao nível artesanal do ofício artístico. Sobre a "mente dilatada" Franco Ruffini reflete:

> Usando a terminologia proposta por Barba onde o "corpo dilatado" e a "mente dilatada" são respectivamente, os aspectos físicos e mentais da presença cênica, pode-se dizer que a presença cênica está relacionada com o corpo e mente dilatada em interdependência recíproca. A presença cênica é tanto física quanto mental, *portanto* existe uma mente dilatada. (RUFFINI apud BARBA & SAVARESE, 1995: 64).

Ferracini (2003: 147) incrementa dizendo que talvez a condição mais essencial para a dilatação corpórea seja a base do ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, as pernas e o quadril. Uma base de sustentação diferente da cotidiana. É importante descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite um equilíbrio precário possibilitando também uma liberdade para a coluna vertebral que poderá, assim, soltar-se sobre uma base segura e fixa.

Outro princípio é o da "equivalência, que é o oposto da imitação, que reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é deslocada para outra parte do corpo" (BARBA & SAVARESE, 1995: 96). Segundo Decroux (apud BURNIER, 2001: 21), o ator, para ser um artista, deve encontrar um *equivalente*, ou seja, dar a ideia da coisa por outra coisa. Isto é, o ator deve representar aquilo que quer mostrar abandonando os próprios automatismos: "as diferentes codificações da arte do ator são, sobretudo, métodos para evitar os automatismos da vida cotidiana criando equivalentes (BARBA, 1994: 53)".

[2] Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp com 25 anos de existência. Fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, Carlos Simione e Denise Garcia, o LUME é conhecido em 26 países e considerado um dos mais importantes centros de pesquisa teatral do Brasil, com reconhecimento internacional.

Ferracini (2003: 148) chama "variação de fisicidade" o agrupamento da segmentação, variação e omissão citado por Barba (BARBA & SAVARESE, 1995: 170) o qual diz que: "a vida do corpo do ator em cena é o resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações". Assim, segundo Ferracini:

> O ator deve ter consciência técnica de fragmentação do seu corpo para que possa proporcionar uma limpeza de movimentos e uma manipulação precisa de energia que será depositada em cada ação que realizar em cena. Com a fragmentação, "cada ação do ator pode ser a analisada de acordo com seus impulsos e detalhes individuais e é, posteriormente, reconstruída numa sequência cujos fragmentos iniciais podem agora ser ampliados ou movidos para uma nova posição, sobreposta ou simplificada." (BARBA & SAVARESE, op.cit., p. 171). Dessa forma, tanto a codificação como a fragmentação e a omissão de ações permitem ao ator uma recriação de sua própria partitura e ações já pré-codificadas, proporcionando uma vasta possibilidade de aplicações.

Ferracini ainda explica que "o ator deve aprender a, depois de codificada a ação, fragmentá-la, diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo uma única regra básica, nunca perder a vida, organicidade e o 'coração' da ação" (FERRACINI, 2003: 149).

Entre os princípios que Barba reflete está também o ritmo que, segundo Pavis (1999: 342), "são fundamentais", pois as suas implicações teóricas, "a partir do momento que ele se torna, como é o caso na prática teatral contemporânea, uma fator determinante para o estabelecimento da fábula, o desenrolar dos acontecimentos e dos signos cênicos, a produção do sentido". No Teatro de Sombras esse quesito é muito importante, pois lidamos com a imagem e se o ritmo não for adequado, poderá se tornar incompreensível ou "perder" a ilusão que deve causar no espectador. Segundo Barba & Savarese (1995: 211):

> A palavra ritmo vem do verbo grego *rheo*, significando correr, fluir. Literalmente, ritmo significa 'um meio particular de fluir'. [...] Durante a representação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo do tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente (e medido por relógios e calendários). O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa. Os espectadores, sensorialmente, experimentam uma espécie de pulsação, uma projeção de algo que eles, com frequência, não percebem; uma respiração que é repetida variadamente, uma continuidade que nega a si mesma. Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida.

Quando falamos ritmo, também se fala de pausas e silêncios, que são a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve: "não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas, e dois ritmos são diferenciados [...] pela maneira como os silêncios e pausas são organizados" (BARBA & SAVARESE, 1995: 211). Neste ponto é muito importante também estudarmos a cinestese: ter consciência dos nossos corpos e tensões auxilia-nos a perceber a

qualidade da tensão em outra pessoa, faz-nos adivinhar as intensões dos outros, se alguém está se aproximando para nos bater ou para nos acariciar. A Cinestese no Teatro de Sombras pode auxiliar o ator-sombrista a não bater no outro colega quando está caminhando em cena: "é uma espécie de radar fisiológico que nos faz conscientes dos impulsos e intensões e que nos motiva a reagir antes que o pensamento interceda" (BARBA & SAVARESE, 1995: 212).

Dentre todos os princípios que retornam voltemos agora a pré-expressividade que, de acordo com Barba (1995: 187) é um nível básico de organização comum a todos os atores. Ele comenta que pode até parecer paradoxal, pois o conceito não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com o personagem e com as emoções, isto é, não leva em consideração a psicotécnica que guia o ator para um desejo de se expressar. Isso não determina o que ele deve fazer. A expressão do ator deriva sim de suas ações, do uso de sua presença física: "é o fazer, e o como é feito, que determinam o que um ator expressa" (BARBA & SAVARESE, 1995: 187). O nível que se ocupa com o 'como tornar a energia do ator cenicamente viva' é o nível pré-expressivo, que segundo Barba "está incluído no nível da expressão, percebido na totalidade pelo espectador", porém ele é um nível operativo para o ator, mantendo-se separado durante o processo de trabalho do ator: "não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo durante o processo é fortalecer o *bios* cênico do ator" (BARBA & SAVARESE, 1995: 188). Para o ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. A eficiência do nível pré-expressivo de um ator é a medida de sua autonomia como indivíduo e como artista.

Barba, quando argumenta sobre a energia, nos diz que, para o ator, ela deve apresentar-se na forma de um *como*: saber *como* movimentar-se, *como* ficar imóvel: "*Como mise-en-scène,* ou seja, *mise-en-vision* a sua presença física e transformá-la em presença cênica, e, portanto expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento (BARBA, 1995: 77)". E no caso do ator no Teatro de Sombras devemos pensar, também, em *como* criar ânima a algo que é inanimado: é o ator que transmitirá a sua energia para dar vida ao objeto/corpo inanimado, projetando-a na sombra. Porém, Barba já falava anteriormente que não existe uma interpretação exata do significado para 'energia': "tudo depende do contexto na qual é usado" (BARBA, 1994: 75).

A energia é outro ponto muito importante citado por Barba. Segundo o autor, existe a energia no espaço e a energia no tempo, aos quais verificou nos atores do Teatro Nô:

> Há uma regra no Teatro Nô que diz que três décimos de qualquer ação deveriam acontecer no espaço e sete décimos no tempo. Geralmente, se desejo pegar a garrafa,

> ativo somente a energia que é necessária para executar a ação. Mas no Nô ativa-se a energia sete vezes mais, não para executar a ação no espaço, mas para mantê-la dentro do ator e retê-la (energia no tempo). [...] De um lado, o ator projeta uma quantidade de energia no espaço; de outro, ele retém mais que o dobro dentro dele, criando uma resistência à ação no espaço. A energia no tempo é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma quantidade especial de energia que não é necessariamente o resultado de um excesso de vitalidade ou deslocamentos do corpo. (BARBA & SAVARESE, 1994: 88).

Barba (1994: 88) ainda nos diz que nas artes marciais "a imobilidade é o sinal de uma prontidão à ação". E segue dizendo que Meyerhold[3] aplicou a dosagem da energia no tempo e no espaço ao *bios* e ao ritmo de todo o espetáculo chamando a operação de "freando os ritmos". O autor cita uma fala de Meyerhold explicando o jogo cênico:

> O jogo cênico não é apenas uma questão de grupos estáticos, mas de uma ação: a que o tempo exerce no espaço. Acima e além do princípio plástico, o jogo cênico é determinado pelo princípio do tempo, isto é, pelo ritmo e pela música. [...] Pode-se dizer que o ator representando é como a melodia, e a encenação é semelhante à harmonia." (MEYERHOLD apud BARBA & SAVARESE, 1995: 91).

No Teatro de Sombras o ritmo do espetáculo é de grande importância. Jean Pierre Lescot[4] compara o ritmo do espetáculo de Teatro de Sombras a uma vela que se consome: "é um cerimonial" (LESCOT, 2005: 14).

O Teatro de Sombras trabalha com imagens e estas devem ser projetadas com precisão. Nesta linguagem, os movimentos de um objeto ou corpo a ser projetado devem ser precisos e sutis. O ritmo da sombra é mais vagaroso, cada movimento, geralmente, é criado e projetado com mais lentidão do que em outras linguagens. É um ponto que difere da sombra cotidiana, pois essa tem o ritmo das pessoas, é tão rápida que se torna até imperceptível.

1.3 O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

O fenômeno do teatro é caracterizado pela presença do ator, tendo uma relação direta com o público, ao vivo. A ilusão da vida, no Teatro de Sombras, só ocorre no momento em que a silhueta é animada pelo ator. Isto é, um dos elementos essenciais do teatro de sombras é

[3] Ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. É muito conhecido por seu trabalho de experimentação teatral e pelos exercícios de interpretação da sua biomecânica, influenciando os principais encenadores dos século XX até os dias de hoje.
[4] Formado pela Escola de Belas Artes de Paris. Diretor teatral da Cia. *Le Phosphènes"* - Fontenayboir – França.

o ator-manipulador/animador/sombrista[5], responsável pela animação do objeto/ boneco/ corpo que dará vida à sombra.

O Teatro de Sombras tem-se transformado consideravelmente nos últimos anos e para citar uma das mudanças, lembramos que o ator-animador deixou de fazer a projeção das silhuetas somente atrás da tela e passou, também, utilizar o seu próprio corpo para as projeções. Contemporaneamente, ator-animador pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ele. A execução inteira torna-se um ato teatral e não há nenhum movimento que não seja dramaticamente motivado. "O resultado é um jogo em vários níveis: as silhuetas na tela são acompanhadas pela tecnologia do jogo, pela atuação e pela narração[6] (REUSCH, 2009, tradução nossa)". Isso nos faz refletir que, hoje, a relação do ator-animador com a luz, com a silhueta, com a imagem da sombra deve ser redefinida.

Hodiernamente não existe ainda um consenso que diga realmente o que é ator no Teatro de Sombras. Por exemplo, Piazza & Montecchi (1987: 40) definem o ator como animador e, sinteticamente, dizem que ele é investigador, artesão, mago, narrador, ator, operador cultural ativo. Já para Castillo (2005: 70), "no Teatro de Sombras, o animador é simultaneamente criador e espectador das sombras projetadas por seu corpo, a silhueta ou o objeto que anima". Fávero (apud OLIVEIRA, 2011: 175), da Companhia Teatro Lumbra de Animação, prefere a denominação de **sombrista**[7] para o artista que trabalha com luzes e sombras projetadas. Para ele, o sombrista é um profissional completo que pesquisa, cria, idealiza, projeta, constrói, monta, atua, opera e elabora cenas dramáticas através da utilização das luzes e sombras projetadas. Ser ator-animador é uma das qualidades técnicas do sombrista.

Porém o mais importante é que na cena do Teatro de Sombras "o ato de criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do 'aqui e agora'. É aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica" (MONTECCHI, 2007: 71). A sombra existe no instante em que é fruída, no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo: o espectador. O animador deve ser a energia motriz (força que movimenta alguma máquina ou

---

[5] O termo para o ator que manipula o objeto/corpo ou boneco que dará forma à sombra não tem um nome definido em consenso, Beltrame (2001) já utilizou ator-manipulador e hoje como Montecchi (Teatro Gioco Vita) o chama de animador e Alexandre Fávero (Grupo Teatro LUMBRA de Animação) chama-o de ator-sombrista. Neste trabalho, elegi chama-lo de ator-sombrista, pois falarei especificamente sobre o ator no Teatro de Sombras.

[6] "The result is a play on various levels: the silhouettes on the screen are accompanied by the candid technology of the play, by acting and by narration." (REUSCH, Rainer. In:http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php).

[7] O conceito de sombrista está no endereço: http://dramasombra.blogspot.com/2011/05/sombrista-artista-das-sombras.html e foi publicado na página da ABrIC – Associação Brasileira de Iluminação Cênica: http://www.abric.org.br/SkyPortal_v1/default.asp.

objeto) e a energia vital. Ele é o criador de tudo o que ocorre. Sendo o criador, precisa de ferramentas corporais para atuar e é considerado também um ator. Consideramos que essa é uma das justificativas mais importantes para estudar a pré-expressividade e trabalhar o corpo com os "princípios que retornam", já que ele é a força que movimenta algo inanimado e precisa fazer o espectador acreditar que a sombra tem "vida própria".

A preparação física - corporal e mental - para o ator-animador é indispensável, não só para fortalecer os músculos, mas para despertar no ator a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, dos seus gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energias. No teatro de animação temos alguns estudiosos que nos trazem princípios importantes inerentes ao trabalho do ator-animador. Entre eles, Valmor Beltrame (2008: 25) que sintetiza esses princípios da seguinte forma: A *economia de meios* - trabalha com o mínimo de recursos para realizar determinada ação; O *olhar como indicador da ação* - é o olhar preciso que indica ao espectador o que deve ser observado; O *foco* – é a definição do centro das atenções de cada ação; A *triangulação* - é um "truque" efetuado com o olhar para mostrar ao espectador o que acontece na cena; *Partitura de gestos e ações* - é a escritura cênica definindo a sequência de movimentos, ações e gestos de cada personagem no espaço, em cada uma das cenas do espetáculo; S*ubtexto* - "[...] aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta na maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator" (PAVIS apud BELTRAME, 2008, 32); *O eixo do boneco e sua manutenção* - o ator-animador deve respeitar a estrutura corporal e sua coerência com a coluna vertebral de acordo com a origem do personagem; *Definir e manter o nível* - colabora para dar credibilidade à personagem; *Ponto fixo* - auxilia o ator-animador em situações nas quais precisa realizar ações simultâneas em cena como, por exemplo, manipular a luz e trocar de silhuetas, ou agregar algum adereço na cena enquanto atua com a sombra projetada na tela; *Movimento é frase* - cada ação tem seus movimentos realizados numa sequência que implica em finalizá-las para depois iniciar o movimento subsequente; *A respiração do boneco* - fazer com que o boneco "respire" complementa a noção de estar vivo, em movimento, é necessário longo tempo de convivência com o boneco para encontrar o movimento certo, trata-se de um movimento dilatado, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação; *Neutralidade* – é a predisposição do ator-animador para estar a serviço da forma animada, supõem-se eliminar caretas, suspiros, olhares e economizar gestos do ator-animador para evidenciar as ações do boneco; *Dissociação* - existem muitas concepções diferentes, porém, é importante o ator-animador tornar os movimentos da silhueta/boneco (ou objeto) dissociados dos movimentos do seu próprio corpo, utilizar para manter a postura de

um personagem que está sendo manipulado com a mão direita sem perder as características do outro personagem da mão esquerda ou ainda manipular a luz numa das mãos e na outra o personagem, e por fim, a *concentração* - essa é imprescindível, pois a qualidade da atuação do ator-animador depende de sua concentração. Com ela, consegue-se uma auto-observação, descobrindo os diversos estados corporais tais como a tensão e o relaxamento.

Michael Meschke (1985: 38) já se questionava, em 1985, sobre os dotes naturais do ator-bonequeiro e, em suas considerações, a destreza é uma qualidade essencial. Ele considera que, em algumas pessoas, esta sensibilidade e este talento são inatos. Esse pensamento vem ao encontro da conceituação de Barba, quando ele fala do ator do Polo Sul, o qual inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade (BARBA, 1994: 27).

Beltrame (2007: 38) ainda destaca que:

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

Alessandro Ferrara[8] concorda com a afirmação acima, quando diz que o ator no Teatro de Sombras necessita se acostumar com o material, acostumar-se ao tempo e ao ritmo, porém, diz que: "tudo isso se faz de maneira que necessita uma preparação, um laboratório, e têm que ter uma preparação de base de todo tipo de teatro [...] não se pode fazer sombra se não se é ator primeiramente" [9].

Balardim diz que o ator-manipulador, ao desejar que o público creia haver vida onde não há, passa a utilizar o seu corpo para simular a vida do objeto inanimado. O objeto, como prolongamento do corpo do ator, ainda é comandado por ele. É a interpretação do ator, posta na qualidade dos movimentos da manipulação que conferirá a veracidade na simulação de vida:

> Embora não seja o seu corpo a imagem final vista pelo público, é ele o responsável por esta imagem. E é sob esta ótica que o ator-manipulador projeta-se para interpretar, não apenas no objeto, mas também no público. Desta maneira pode visualizar o efeito produzido no objeto manipulado através do movimento do corpo. (BALARDIM, 2004: 85).

[8] Ator do Teatro Gioco Vita, Grupo que revolucionou, desde suas primeiras montagens, a linguagem do teatro de sombras com um uso inovador da luz, tela, silhuetas, o trabalho do ator-animador e suas múltiplas relações.
[9] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 58-59.

O ator-sombrista deve ser capaz de, imaginando a recepção da imagem pelo público, escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada, limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão. Por isso, experiências com o corpo são essenciais ao ator-animador. Felisberto Sabino da Costa (2003: 53) divide-as em corpo-totalidade e corpo-segmento:

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

Se, às vezes, o ator-sombrista parece estar ausente, ele está, na verdade, apenas oculto, sendo que a sua energia é passada para todos os elementos do espetáculo. Por isso, ele deve aprender a canalizar essa energia, direcionando-a para a silhueta/objeto ou silhueta/corpo e, desta, para a sombra. É importante analisarmos que há uma diferença entre o direcionamento de energias para essas duas silhuetas: quando o ator-sombrista está direcionando-a para a silhueta/objeto ele deverá saber se anular, o que seria o oposto da presença, a fim de que a sombra desta silhueta/objeto se destaque; e quando o ator-sombrista está direcionando a energia para a silhueta/corpo ele terá que trabalhar a sua presença, mas não simplesmente a do seu corpo e sim a do corpo da sua sombra, cuja está sendo projetada e que é a personagem principal, neste caso.

A partir das pesquisas dos "princípios que retornam", Eugênio Barba encontrou outros princípios que surgiram como a expressão *sats*, que não foi citada anteriormente, mas é muito importante no processo de criação de um espetáculo e durante as apresentações *a posteriori*. Segundo Barba (1994: 84) a palavra grega *enérgheia* quer dizer, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho:

> No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial.
> No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual está se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar a posição de repouso. (BARBA, 1994: 84)

O *sats* para o ator-sombrista é imprescindível, pois a todo o momento ele deve estar em prontidão para a ação, para a busca de uma silhueta, para a entrada no foco de luz, para a passagem do colega de trabalho, para a manipulação dos focos de luz, com o detalhe que traz mais dificuldade ao seu trabalho - está num espaço escuro ou no máximo em penumbra:

> O *sats* compromete o corpo inteiro. A energia se acumula no tronco e pressiona as pernas. [...] O *sats* é impulso e contra impulso. [...] Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa uma mudança de tonicidade do corpo inteiro.

O ator-sombrista a todo instante faz transições para novas posturas, em função dos movimentos e dos deslocamentos espaciais no escuro e ao mesmo tempo em que trabalha com seu corpo oculto ou visível ao espectador precisa estar atento a tudo o que está ao seu redor e presente, afinal ele está atuando todo o tempo do espetáculo.

II ONDE ESTÁ O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO NO TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÂNEO?

Nos trabalhos pesquisados, a saber, do Teatro Gioco Vita, da Companhia Teatro Lumbra de Animação, e da Companhia Quase Cinema, a presença cênica do ator-sombrista é essencial, pois o corpo está em constante movimento e sempre em estado de atenção para manipular todos os elementos (silhuetas/objeto, silhuetas/corpo, focos de luz, telas) e passar a energia necessária para os personagens.

É essa mesma energia que gera a presença cênica. A palavra energia vem do grego *energon*, que significa "em trabalho" (*em*=entrar, dentro; *ergon, ergein* = trabalho) (BURNIER, 2001: 50). E, para que haja trabalho, é necessária uma resistência: algo que resiste a determinada força, como, por exemplo, um corpo em desequilíbrio, que resiste à queda.

Conhecer a natureza da energia cênica, saber como projetá-la e atuar organicamente, são alguns princípios pertencentes ao chamado território pré-expressivo do teatro, já citados e refletidos no capitulo anterior, conforme Eugênio Barba (apud SOBRINHO, 2005: 95):

> Mediante exercícios, é possível fazer com que o corpo frature a lógica do corpo cotidiano, baseado no uso do mínimo de energia para realizar as ações e na tendência ao equilíbrio estável. Desses exercícios, consideremos especialmente aqueles relativos ao "treinamento energético", que ajudam o ator a atingir o estado psicofísico "extracotidiano". [...] Por meio de ações e movimentações repetidas à exaustão, promove-se a desestruturação do corpo cotidiano, interferindo-se no equilíbrio homeostático, e o corpo exausto envia estímulos ao cérebro, que produz imagens e as reenvia ao corpo em forma de sensações.

Tais exercícios referidos por Barba podem auxiliar o ator no Teatro de Sombras a lidar de modo consciente com seu "espaço mental" fundido à concretude da cena. Vamos averiguar então a função dos "princípios que retornam" no trabalho do ator no Teatro de Sombras contemporâneo. Partimos da análise de algumas cenas de espetáculos.

2.1 *PEPE E STELLA*, DO TEATRO GIOCO VITA DA ITÁLIA

O espetáculo mistura atores e sombras para contar a história de amizade entre um garoto e um cavalo de circo. Pepe é um garoto que trabalha em um grande circo, ao lado do cavalo Stella. Inseparáveis, os dois executam juntos números perigosos, até que um dia o animal fraqueja e não consegue se apresentar. Eis que o diretor do circo se desfaz do bicho, que inicia uma aventura com desafios ainda maiores pelo mundo real, como enfrentar as agruras de um matadouro do qual tenta se salvar. Entristecido pela perda de Stella, o garoto parte em busca do animal.

A história é contada por dois atores (figura 2) que fazem parte deste circo, a atriz Laura Zeolla, que interpreta a personagem filha do dono do circo, e o ator Alessandro Ferrara, que interpreta o empregado do circo. O garoto Pepe e o cavalo de circo Stella (figura 3) são silhuetas projetadas nas telas e aparatos de cena, do mesmo modo que outros diversos personagens, os quais surgem durante a história. São mais de cem silhuetas utilizadas para produzirem ânima aos personagens. Cada cena com os personagens exige uma nova silhueta e novas movimentações. Com isso, os atores devem, além do preparo corporal para animá-los, conhecer a movimentação da própria silhueta.

Os atores estão durante todo o tempo do espetáculo em cena e isso já exige uma maior qualidade técnica deles. O corpo e mente estão ativos durante todo o período de realização da encenação. No inicio do espetáculo, o empregado do circo está em cena varrendo o picadeiro para começar seu show quando, de súbito, a menina entra, senta no banquinho e brinca com objetos na cena fazendo malabarismos e equilibrando uma vareta. O espetáculo segue como uma contação de história e narra desde o momento do nascimento de Pepe e Stella, que, coincidentemente, ocorreu no mesmo dia. As vozes e os efeitos sonoros também são feitos ao vivo pelos atores em cena.

Figura 2 - Laura Zeolla como a filha do dono do circo e Alessandro Ferrara como o empregado do circo.
Foto: FITA FLORIPA - 2009

Figura 3 – Pepe (menino) e Stella (cavalo do circo) - os personagens principais
Foto: FITA FLORIPA - 2009

Como percebemos, já na primeira cena, na qual é apresentado o nascimento de Pepe, é necessário um trabalho corporal utilizando-se do princípio das oposições, para dar vida aos personagens. Os atores agacham-se e usam forças opostas para animá-los num pequeno espaço: cada um deles está posicionado de um dos lados da pequena tela em forma de cartaz. Alessandro, com as pernas próximas ao chão e com os dois braços em posição oposta as pernas. Laura, em pé, porém com o tronco todo para frente, passando por cima de um banco que segura um pilar de outra tela, modificando o seu centro de gravidade e ficando num equilíbrio precário durante uns dois minutos de cena. Como percebemos, nesse momento, se Laura não tivesse um corpo preparado, com energia suficiente, ela certamente não conseguiria dar o ritmo natural da cena: aqui se impõe um esforço muscular adicional, como explica Meyer (2002:91): "uma dinâmica de forças opostas é acionada, criando uma tensão diferenciada daquela que é exigida para uma situação de equilíbrio mais econômico".

Figura 4 - Pepe e um visitante (visão frontal)
Foto: FITA FLORIPA – 2009

Mais à frente, os atores interpretam os personagens nas apresentações do circo. Para isso, a tela é modificada durante a cena pelo 'empregado do circo', enquanto conversa com 'a

menina' sobre Pepe e Stella. É um momento em que os dois atores precisam de extremo controle corporal, pois, além de atuarem, devem operar um complexo sistema cenográfico. E, apesar de ser necessária a utilização do *sats* a todo instante do espetáculo, neste momento é nítido a importância desta preparação. O corpo dos atores deve estar em prontidão durante as mudanças de personagens. Cada ator faz vários personagens intercalados e nestes espaços de tempo enquanto um está interpretando, por exemplo, o malabarista, o outro já está pegando a silhueta do trapezista para colocar em cena. Após a silhueta estar em mãos, o ator se posiciona estrategicamente, isto é, em posição de imobilidade, porém pronto para impulsionar a ação.

Nestas sequencias de ações, o ritmo também é indispensável, pois se não entrar na hora certa, a tela fica em branco e o espetáculo perde sua magnitude, quebrando com a ilusão causada ao espectador. Ferrara, esclarece:

> Trabalhar com a silhueta, tem um movimento e tem uma voz. Tem que mover-se pelo espaço e tu também tens que te mover com ela. Tens que te acostumar com a luz; se a luz muda tem que ir também atrás dela, posicionar-se de outra maneira, e sua possibilidade de corpo não está normal como se caminha, tem que movimentar-se, inclinar-se entre as várias posições (demonstra vários movimentos corporais) se a luz vem debaixo, tens que mudar novamente a posição do corpo. Muitas coisas tens que trabalhar senão não se pode fazer viver a silhueta[10].

Na figura 5, o ator está interpretando um personagem/silhueta na tela, enquanto a atriz está logo atrás dele, em prontidão para entrar com os vários espectadores/silhuetas do circo também na tela (neste momento a tela é o cenário da história contada). Na figura 6, já vemos a atriz entrar em cena (na tela) com as silhuetas dos espectadores do circo, dando vida a apresentação do personagem/silhueta que Alessandro interpreta. Ambos necessitam de precisão, de um corpo decidido para as ações.

Figura 5 - Laura em prontidão para entrar em cena dentro da cena e Alessandro já em cena com o dono do circo. Foto: Do vídeo Bastidores FITA FLORIPA - 2009.

[10] Entrevista concedida à autora, vide apêndice, p. 60.

Figura 6 - Ambos atores em cena.
Foto: Do vídeo Bastidores FITA FLORIPA - 2009.

Agora veja a figura 7. Perceba a imagem colorida dos personagens ‘espectadores’, com o personagem central em destaque. As silhuetas dos ‘espectadores’, da forma que foram colocadas em cena, é que fazem entendermos que ali é realmente um circo e que está na hora do show. Caso a atriz não tivesse o ritmo e o corpo “em estado de atenção”, ela não colocaria os espectadores/silhuetas no momento exato desta cena e a magia da história poderia não acontecer.

Figura 7 - O Dono do Circo anunciando Pepe e Stella e os espectadores
Foto: FITA FLORIPA - 2009

A figura 8 nos mostra a cena em que o dono do circo conversa com Pepe e Stella. Esta figura retrata a importância dos atores estarem bem preparados física e mentalmente para o espetáculo, pois eles, mesmo com o corpo apenas parcialmente visível, estão em cena e concentrados no seu trabalho. Além de interpretar os personagens da história em sombras, devem estar com as posturas de seus personagens reais do espetáculo.

Logo abaixo, na figura 9, perceba as posições dos atores. Ali nós temos posições estáticas, pois analisamos uma foto, porém, durante o espetáculo, o corpo dos atores movimenta-se dando vida aos personagens/silhuetas. Cada um deles mostra um corpo dilatado, utilizando-se de oposições, equilíbrio precário e ritmo como se fosse uma dança. Mas, esta foto salienta o trabalho do princípio da equivalência, principalmente na postura do ator, em primeiro plano: o tronco e as pernas não mudam muito de posição, as pernas dividem o peso do corpo, respeitando o princípio do contrapeso, mas a posição dos braços é variável.

Eles sentem as tensões dos gestos em seus braços deslocando-as para as silhuetas, fazendo os movimentos dos personagens e dando ânima as silhuetas.

Figura 8 - O Dono do Circo treinando o cavalo Stella e o Menino Pepe
Foto: FITA FLORIPA - 2009

Figura 9 – Bastidores - O Dono do Circo treinando o cavalo Stella e o Menino Pepe.
Foto: Do vídeo Bastidores FITA FLORIPA - 2009

Alessandro Ferrara aconselha:

> A verdade é que é necessário se acostumar com o material, tem que se acostumar ao tempo e ao ritmo. Tudo isso se faz de maneira que necessitamos uma preparação, um laboratório, e têm que ter. É importante uma preparação de base de todo tipo de teatro. Evidentemente, não se pode fazer sombra se não se é ator primeiramente. Não se pode fazer teatro de figura, [...] se não tem um preparação de ator em geral[11].

Os atores do Teatro Gioco Vita tem um trabalho corporal rigoroso, e eles mostram, para quem quer trabalhar com Teatro de Sombras contemporâneo, a necessidade de se estar treinado, com seu corpo e mente bem preparados. O Teatro Gioco Vita hoje tem um repertório de espetáculos e em cada espetáculo uma equipe diferente. Todos são contratados e, para contratar os atores-sombristas, um dos requisitos é ser ator. Segundo o grupo que veio ao Brasil para apresentar este espetáculo analisado acima, cada espetáculo tem suas exigências e os responsáveis pela contratação dos atores procuram, na maioria das vezes, atores com formação de várias áreas do teatro e cada ator, dá a sua colaboração para a encenação.

[11] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p.57.

2.2 *A SALAMANCA DO JARAU,* DA COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL – BRASIL

O espetáculo teatral *A Salamanca do Jarau* é a narrativa de uma lenda que fala da gênese de um povo, história de um gaúcho e de um bruxo amaldiçoado, contando a história dos primeiros mouros que chegaram ao Rio Grande do Sul. Mistura a parte dos ancestrais gaúchos com a figura do gaúcho que vive nos tempos atuais. Os três atores-sombristas estão vestidos tradicionalmente de gaúchos e mostram uma seriedade e tristeza do acontecido durante todo o tempo do espetáculo.

É um espetáculo com narração de voz gravada, o que o difere dos outros dois espetáculos analisados que são narrados ao vivo. Devido a isto, torna-se um espetáculo com um ritmo próprio, mas isso não quer dizer que seja mais fácil de nele atuar. Exige-se que o ator tenha o ritmo definido de acordo com esta narração. Caso ele saia deste "tempo esculpido" o espetáculo pode perder em entendimento. Porém, mesmo o ritmo do espetáculo sendo determinado pela narração gravada; os atores-sombristas precisam continuar expandindo ou contraindo suas ações para dar vida aos personagens e imagens.

Durante todo o espetáculo são usados vários recursos entre focos de luz, projetores, objetos, silhuetas, água, três telas de tamanhos e formas diferentes (vide figura 10) e, assim, o ator não tem tempo de descanso, está sempre em movimento, seja em prontidão ou em deslocamento. Fávero (OLIVEIRA, 2011: 142) afirma que o ator deve estar em estado de vigília constante.

Figura 10 - Vários aparatos técnicos (projetores, telas, silhuetas, velas, lanternas). Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

Confira agora a figura 11. Esta é uma das cenas iniciais do espetáculo onde os atores estão mostrando ao espectador as origens da história. Os três atores estão no espaço escuro, porém o corpo posicionado em prontidão para as ações. Roger e Flávio manipulam os focos de luz para que Alexandre, com suas mãos em cena, afie as facas, dando ânima à imagem projetada na tela. Suas posições corporais estão em "estado de alerta" com os olhares direcionados para a tela que neste momento é onde acontece a cena.

Alexandre Fávero, quando ministra oficinas e transmite suas experiências para os novos atores sempre enfatiza que a "base" do ator é primordial para o seu desempenho em cena. Esta base, essencial para Fávero, é determinada por Ferracini (2003: 147) pela relação entre o chão, os pés, as pernas e o quadril: "é uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana". Como estão num espaço em penumbra, com materiais cênicos, silhuetas e fios dos focos no chão, os cuidados devem ser redobrados. Portanto é muito importante o ator estar atento às considerações de Fávero e que é análoga ao pensamento de Ferracini (2003: 148): "o importante é descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite 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".

Figura 11 - Atores Flávio, Alexandre e Roger em cena.
Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

Outro detalhe interessante nesta montagem é a participação ativa do corpo do ator-sombrista interpretando personagens na sombra e interagindo com as silhuetas e imagens criadas para o cenário de ambientação da narração (vide figuras 12 e 13). Esta escolha dificulta ainda mais o trabalho do ator, pois em todos os momentos, além de ter a concentração nas imagens, deve interagir com elas: "tem que descobrir qual é o *timing* daquilo que está sendo narrado com aquilo que está sendo executado pela sombra" (FÁVERO apud OLIVEIRA, 2011: 143). É imprescindível uma utilização particular do corpo, diferente da vida cotidiana, o ritmo da sombra é mais lento e o corpo/sombra precisa simultaneamente, estar em ligação com as imagens que são projetadas e manipuladas por outro ator. Ambos devem ter uma capacidade proprioceptiva boa para conseguir desempenhar bem a cena. Essa capacidade é uma força do ator também adquirida com anos de experiência e de trabalho. Ela é uma das responsáveis pela manutenção de equilíbrio e pode ajudar ainda mais o ator a utilizar o "equilíbrio precário", assim como a base de um ator talvez seja a condição mais essencial para a dilatação corpórea (FERRACINI: 2003, 147).

Figura 12 - Ator-sombrista Roger interpretando o sacristão em sua caminhada.
Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

Figura 13 - Roger Monchy interpretando o Sacristão durante a ida até a Salamanca do Jarau.
Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

Figura 14 - Ator-sombrista Roger interpretando o sacristão.
Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

Nas figuras 12 e 13 o ator-sombrista Roger está interpretando o sacristão no momento em que este narra e explica quem era ele e o que fazia na Igreja. E logo após, a sua saída da Igreja em direção à Salamanca do Jarau. Estas cenas, onde o ator-sombrista utiliza o seu próprio corpo para dar ânima ao personagem do sacristão em sombra salienta a importância do trabalho do ator com a percepção[12]espacial e visual. Ao mesmo tempo em que ele está interpretando seu personagem com o corpo dilatado, ele deve estar atento às imagens que estão passando na tela mostrando a ambientação da cena e manipuladas por outro ator que está atrás dele. Com isso, a sua percepção espacial e visual deve ser expandida, para que não haja erros de sincronizações ou até parecer que o ator esteja voando em cena quando deveria estar caminhando no chão.

Para entendermos melhor recorremos aos ensinamentos de *Mokuzen shingo* (apud BARBA, 1995: 109). Ele ensina que o ator deve ver com um segundo par de olhos, porque eles não podem ver atrás de si mesmos, devem ter o "coração atrás", isto é: "deve dilatar seu campo de visão e usar seu coração (*kokoro)* para ver atrás deles. Eles devem, pois, trabalhar em dois níveis opostos: para frente com os olhos, atrás com o coração". Barba (1995: 109) explica que isso é uma metáfora para uma verdade física:

> Para os atores, ver atrás de si mesmos implica em estarem atentos a algo que está acontecendo atrás de suas costas. Esse 'estar de sobreaviso' cria uma tensão na coluna vertebral, um impulso pronto para ser liberado. Ao mesmo tempo, é criada uma oposição no corpo do ator entre ver a frente e estar atento ao que está ocorrendo atrás. A tensão e a oposição comprometem a coluna vertebral, como se estivesse pronta par atuar, para virar. Assim, os atores veem com um segundo par de olhos, isto é, com sua coluna vertebral. Eles estão prontos para representar: para reagir.

Ferracini (2003: 148) pensa de modo análogo a Barba e acrescenta: "o ator deve descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Através do olhar, o ator pode abrir e fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física". E acrescentamos ao ensinamento do autor direcionando esses conhecimentos para o ator-sombrista: esse olhar também cria a sua relação com a sombra que está projetando.

A Cia. Teatro Lumbra de Animação está "na ativa" desde os anos 2000. As montagens dos espetáculos da Companhia e seus projetos de difusão são sempre associados aos temas da cultura brasileira e ao experimentalismo das linguagens do Teatro de Animação, com ênfase no Teatro de Sombras. Nestes anos de trabalho, uma das pesquisas importantes de Fávero se

[12] Mais informações sobre percepção visual na dissertação *Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Cia. Teatro Lumbra de Animação,* da mesma autora desta pesquisa.

deu no processo de montagem a partir da experiência adquirida do espetáculo Sacy Pererê. O tempo exíguo para a encenação e estreia exigiu criar uma sistematização das etapas de trabalho. Alexandre, quando montou *A Salamanca do Jarau,* pensou numa forma de facilitar o trabalho do ator-sombrista e uma das coisas que ele criou foi um mapeamento das movimentações dos atores-sombristas para utilizar nas improvisações que surgiriam durante o processo criativo.

Perceba na figura 15 as setas e as siglas: Fávero define as movimentações do atores-sombristas, onde o ator estará aparente e onde estará oculto, onde a sombra será projetada, onde é o cenário/tela, onde está o objeto, silhueta ou figura, onde está a fonte de luz e a plateia: "O trabalho durante os ensaios foi encontrar essas possibilidades, ver se era verdade ou uma mera teoria que iria alterar conforme a montagem do espetáculo. Muitas dessas indicações foram postas em prática e realmente se evidenciaram como possibilidade de linguagem" (FÁVERO apud OLIVEIRA, 2011: 169). As interações de linguagens definidas por Fávero na figura 15 não é simples, todos os elementos estão inter-relacionados e interagindo entre si em algum momento da encenação: ora o ator-sombrista (manipulador) está aparente, ora está oculto, ora está servindo para projetar a sua sombra, ora está projetando uma sombra de um objeto ou manipulando a luz. Mostra o quanto o ator-sombrista necessita ter atenção e trabalho corporal para conseguir suprir as necessidades da encenação.

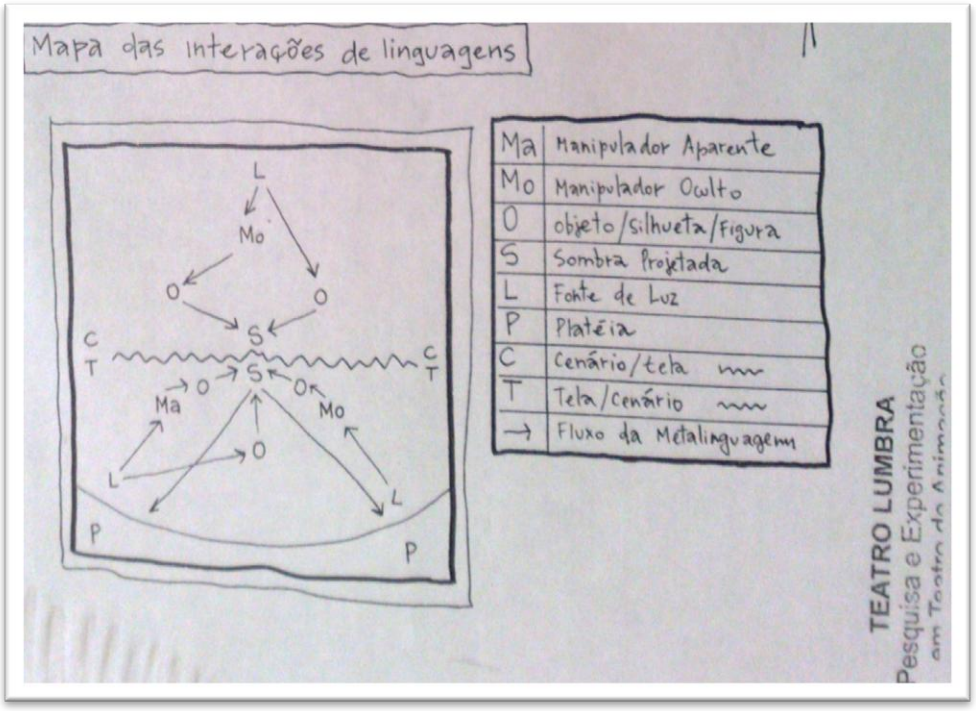

Figura 15 - Mapa de interações de linguagens.
Foto: Fabiana Lazzari.

Figura 16 - Integrantes da Cia. Teatro Lumbra de Animação.
Foto: Acervo Cia. Teatro Lumbra de Animação.

A Cia. Teatro Lumbra de Animação é formada por quatro integrantes: Roger Mothcy, Flávio Silveira, Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella (vide figura 16) sendo os três primeiros, os atores-sombristas. Todos tem a formação de ator autodidata e acham muito importante o trabalho de atuação. Flávio Silveira nos relata: "a partir do momento que tem um personagem, tem que ter um embasamento como ator para poder passar essa veracidade para o teu personagem, seja ele uma ator convencional, normal ou no teatro de animação: uma silhueta, um boneco, uma figura, um objeto. O trabalho de ator é fundamental" [13].

2.3 *A PRINCESA DE BAMBULUÁ*, DA CIA. QUASE CINEMA DE SÃO PAULO, SP.

O espetáculo *A Princesa de Bambuluá*, foi o primeiro espetáculo da Cia. Quase Cinema. É uma história resgatada por Luís da Câmara Cascudo e conta a aventura de João, um rapaz amarelo, que ao parar numa gruta para descansar é surpreendido pelo rosto de uma princesa encantada. O rapaz conquista o coração da jovem e com determinação parte em uma perigosa jornada para cumprir sua promessa, desencantá-la e de casar-se com a linda Princesa de Bambuluá.

O espetáculo é ambientado numa caixa preta que possui três telas onde são projetadas as sombras do acontecimento da história (vide figura 18). A figura 19 mostra os bastidores

[13] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p. 74.

desta caixa preta onde os atores-sombristas interpretam os personagens da história. As telas contidas na caixa preta possuem uma espécie de cortina *blackout* que as cobrem e os atores somente as abrem quando irão utilizá-las para projetar as sombras.

A história do espetáculo é narrada por três atores-sombristas atuantes na cena (vide figura 17), onde eles surgem colocando seus corpos/sombras como elemento lúdico num diálogo contínuo entre o material e o imaterial, entre a luz e a sombra, entre o boneco e o ator.

Figura 17 - Atores-sombristas da Cia. Quase Cinema agradecendo o público no final do espetáculo. Foto: Emerson Cardoso.

Neste trabalho, Ronaldo Robles conta que foi quando se reuniram para construir este espetáculo que começaram a perceber o quanto o corpo era importante nesse processo e hoje ele acrescenta:

> A gente tem caminhado para uma pesquisa da preparação do ator na sombra. A sombra tem um tempo específico, ela tem um volume e uma textura que é própria da sombra. Ao mesmo tempo a gente tem que ter um controle e uma consciência corporal para conseguir fazer com que nosso gesto produza uma sombra que a gente deseja[14].

Durante o espetáculo os atores-sombristas intercalam a contação de história entre estar na frente do cenário como atores-personagens e estar nos bastidores interpretando ora com seus corpos/sombras, ora com silhuetas/sombras, ora manipulando projetor de imagens para modificar os cenários. Estas movimentações exigem muita concentração e especialmente o

[14] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p. 65.

ritmo dos atores, pois caso não façam no momento exato as telas podem não abrir ou ficar em branco e esse tempo faz perder a organicidade do espetáculo e até o entendimento da história.

Figura 18 - Cenário de ambientação do espetáculo *A Princesa de Bambuluá.*
Foto: Emerson Cardoso.

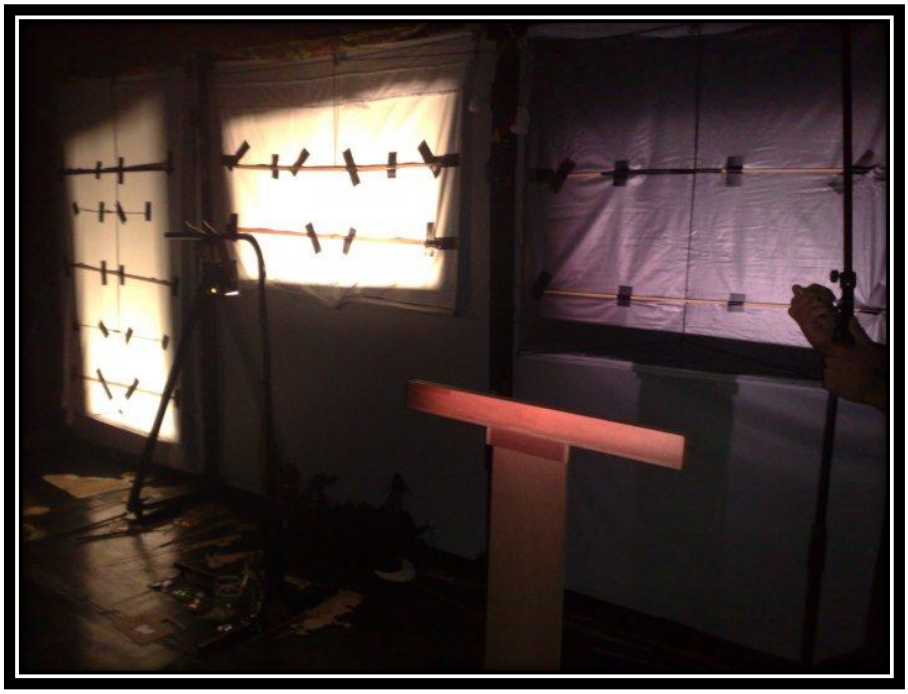

Figura 19 - Bastidores do Espetáculo *A Princesa de Bambuluá.*
Foto: Fabiana Lazzari.

A partir da análise do ritmo na cena existe também uma característica que é muito importante no Teatro de Sombras da Cia. Quase Cinema, assim como nas outras Cias. citadas neste trabalho - o olhar, e Robles nos confirma:

> Porque o tempo todo você está rápido e está devagar. Está rápido e de repente vai devagarzinho com o boneco. Pega aquele bonequinho leve na mão e depois pega a luz pesada e volta e pega de novo o boneco. Tem que ter essa questão de consciência corporal, esse OLHAR para a sombra[15].

Durante todo o tempo do espetáculo, o olhar é essencial, e esse é um olhar de um corpo dilatado: "treinar o olho a ver a imagem da sombra a compor no espaço como uma fotografia, uma pintura [...] tem que treinar esse olhar fotográfico, para poder brincar com essa coisa de grande, de pequeno, de compor a cena" [16].

Figura 20 Atores-sombristas preparando o espaço cênico para o espetáculo
Foto: Emerson Cardoso

Perceba na figura 20, existe uma quantidade grande de acessórios cênicos, silhuetas e equipamentos para ajudar nas projeções. Os atores-sombristas, neste espetáculo, trabalham durante toda a encenação sem sapatos para que tenham maior aderência ao chão e a todos os

[15] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p. 66.
[16] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p. 66.

objetos que utilizam. Sobre esta escolha, Robles deixa clara a importância da mesma: "normalmente trabalhamos com os pés descalços (salvo em apresentações externas, pois nem sempre é possível) para que possamos sentir onde estamos pisando, a nossa base é o chão e o ponto de equilíbrio está no quadril, no ventre, o que os japoneses chamam de *hara"* [17]. Posicionam os elementos cênicos em lugares estratégicos para quando chegar o momento de usá-los serem encontrados. A cumplicidade do olhar é muito importante durante todo o espetáculo, pois tem momentos em que um ator está de um lado da cena interpretando um personagem e do outro lado da cena já está outro ator posicionado para iniciar a próxima cena. Para iniciar a próxima cena é o olhar ou percepção visual que fará o ator desempenhar a função com afinco para não deixar brechas em branco no desenrolar da narração da história.

Figura 21 Atriz-sombrista Sílvia Godoy com sua sombra em cena.
Foto: Acervo Cia. Quase Cinema.

Figura 22 Atores-sombristas Ronaldo Robles e Silvia Godoy em cena.
Foto: Acervo Cia. Quase Cinema.

[17] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p. 67.

Na figura 21, a atriz Sílvia Godoy interpreta a personagem da velha senhora que ensina o rapaz amarelo, a língua dos pássaros, mas que na realidade quer que ele se case com uma de suas filhas. Durante esta cena, a personagem aparece com o corpo inteiro na cena e o espaço é delimitado pela tela da direita da figura 18, então a atriz necessita de um controle gestual muito preciso e sustentado para os movimentos se enquadrarem na tela e conseguirem ser vistos completamente.

Na figura 22, o ator-sombrista Ronaldo manipula o foco de luz e segura a silhueta que é a ambientação da cena, enquanto Sílvia interpreta a personagem a frente da paisagem utilizando a mesma luz manipulada por Ronaldo. Nesta cena é muito importante o tempo-ritmo dos atores para terem uma sincronia nos movimentos.

A Cia. Quase Cinema procura trabalhar sempre de acordo com a montagem. Robles destaca:

> Ora trabalhamos a coletividade, ora trabalhamos com técnicas de respiração, exercícios de improvisação, mas uma constante de todo processo é o trabalho de consciência corporal, consciência da expressividade do gesto e sua relação com a sombra, dando especial atenção ao tempo que a sombra imprime, o tempo da imagem[18].

Percebemos a partir do pensamento do ator que a Cia. Quase Cinema tem um embasamento direcionado no treinamento da consciência corporal, independente do processo de criação.

[18] Entrevista concedida à autora, vide apêndice p.69.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho do ator no Teatro de Sombras Contemporâneo no Ocidente é diferente devido ao fato do ator não ter a técnica que os atores orientais já aprendem desde a tenra idade com suas tradições. O ator ocidental busca aprender as técnicas da pré-expressividade, pois segundo Barba as técnicas *inculturadas* são análogas às técnicas *aculturadas.* E elas ajudarão em todos os quesitos da encenação, desde o processo de sua criação até durante as apresentações. O nível de trabalho e atenção pode ser maior quando feito com responsabilidade, pois além deste nível de pré-expressividade que é necessário ao ator existe toda a técnica que ele deve controlar:

> A Antropologia Teatral individualiza os princípios que o ator deve pôr em ação para permitir essa dança dos sentidos e da mente do expectador. É dever do ator conhecer tais princípios e explorar incessantemente todas as possibilidades práticas. Nisso consiste seu ofício. Cabe a ele decidir depois, como e com que fins utilizar a dança. Nisso consiste sua ética. A Antropologia Teatral não dá conselhos sobre ética, é a sua premissa (BARBA, 1994: 63).

Vimos a importância do trabalho do ator em três companhias diferentes, cada qual com suas características, mas em todas elas, há necessidade de um trabalho de consciência corporal do ator-sombrista. Quanto mais preparado corporalmente e mentalmente o ator-sombrista estiver, melhor será o seu desempenho na encenação.

Todas as três Companhias trabalham o ator-sombrista para suas encenações, apenas têm maneiras diferenciadas de chegar a um resultado positivo. O Teatro Gioco Vita tem seus atores contratados geralmente com a estrutura básica já trabalhada, eles devem ensaiar, pesquisar as silhuetas e buscar a veracidade dos personagens de determinado espetáculo. Na Cia. Teatro Lumbra de Animação os atores são autodidatas e aprendem conforme trabalham e pesquisam. Durante os processos, buscam apoio de outros profissionais da área para desempenhar bem os papéis exigidos. Porém com os trabalhos experimentais criam uma maneira própria de trabalho onde conseguimos, a partir da análise do espetáculo, perceber vários princípios importantes desempenhados no trabalho do ator. É a mesma equipe que

trabalha em todos os espetáculos já criados. A Cia. Quase Cinema é “mesclada”, tem atores fixos e contratados. Os fixos são os fundadores do Grupo. A atriz tem a formação de bailarina e traz a sua bagagem de conhecimento para a cena repassando para os companheiros de espetáculo. Os atores que são contratados variam, às vezes tem formação de ator, e às vezes não. Porém também, durante o espetáculo, assim como os outros dois grupos, percebe-se a questão do trabalho pré-expressivo dos atores.

Existem diferenças e semelhanças entre os três espetáculos: todos narram as histórias, porém a Cia. Teatro Lumbra preferiu gravar a narração em áudio para facilitar o trabalho do ator-sombrista e dar maior qualidade na sua interpretação com as sombras. o Teatro Gioco Vita conta sua história com atores e silhuetas/sombras, ao passo em que as outras duas Cias. Teatro Lumbra e Quase Cinema utilizam-se de atores, silhuetas/sombras e corpos/sombras projetados para contar a história e também preferem manipular seus focos de luzes, enquanto o Teatro Gioco Vita escolheu que as luzes deveriam ser controladas pelo iluminador. Na Cia Quase Cinema, os atores-sombristas apresentam seus espetáculos sem sapatos para que os pés tenham mais sensibilidade, já na Cia Teatro Lumbra de Animação, seus integrantes acham importante estar sempre com sapatos para não ter perigo de acidentes indesejados com os fios de luz que ficam dispostos pelo chão. Porém, mesmo com semelhanças e diferenças nas formas de trabalhar, todos necessitam de um treinamento corporal para desempenhar bem os espetáculos analisados.

Com a análise dos espetáculos percebeu-se que todos os atores-sombristas trabalham uma pré-expressividade, porém não conscientemente como são “os princípios que retornam” de Barba. Os integrantes dos três grupos acham essencial o trabalho de consciência corporal dos atores para trabalhar com Teatro de Sombras contemporâneo. Todos, de alguma forma, demonstram trabalhar os “princípios que retornam”: os movimentos extracotidianos, geralmente feitos de uma forma mais lenta para conseguir levar veracidade ao personagem/sombra, sejam nas posições de espera ou nas posições em movimentos dinâmicos já trazendo assim a necessidade do “equilíbrio de luxo”; o equilíbrio que é estritamente importante devido às várias funções desempenhadas pelos atores nas encenações; o trabalho com oposições nas diversas posturas pra interpretar os personagens, seja com o próprio corpo ou com as silhuetas e objetos; o estado de vigília, de alerta ou “sats” necessário para estar pronto para a ação; o controle do ritmo que a todo o momento muda, mas que ao mesmo tempo deve ter uma fluidez contínua; a equivalência onde a tensão do gesto deve ser deslocada para outra parte do corpo ou até de outro corpo, como no caso das silhuetas/personagens; a fragmentação do corpo, para ter uma limpeza de movimentos e uma

manipulação precisa de energia que será depositada em cada ação e o olhar que deve ser dilatado, para se ampliar o campo de visão além daquilo que está em frente aos olhos ou daquilo que se usa para realizar a cena.

Outro ponto importante é a questão da relação do ator-sombrista com os objetos/bonecos trabalhados. Podemos dizer que cada objeto/boneco tem a sua própria pré-expressividade de acordo com material que é feito, então o ator precisa conhecê-lo, experimentá-lo em cena, perceber as potencialidades que ele tem, quais são os movimentos que ele pode executar, para conseguir uma melhor atuação com o mesmo.

De acordo com Barba (1994: 149-152) a pré-expressividade não foi inventada por ele, a única coisa que fez foi acreditar nela. E, quando se pergunta como conectar o trabalho sobre a pré-expressividade com os outros campos de trabalho teatral, ele responde que é um trabalho que prepara o ator para o processo criativo para o espetáculo, é o trabalho por meio do qual, o ator incorpora o modo de pensar e as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer e ainda que é um valor por si mesmo – uma finalidade e não um meio.

Considero o trabalho com a pré-expressividade para o ator-sombrista muito importante, pois é um trabalho de preparação técnica corporal e psicofísica do ator, independentemente de qualquer espetáculo teatral ou linguagem teatral, e que tem por objetivo a construção do *corpo cênico* do ator, o qual define a presença cênica do ator. Seguindo este pensamento finalizo com uma citação do Mestre Eugênio Barba:

> Existem princípios recorrentes que determinam a vida de atores e bailarinos em diversas culturas e épocas. Não se tratam de receitas, mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual (BARBA & SAVARESE, 1995: 268).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: Da Teoria à prática.** São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

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

BALARDIM, Paulo. **Relações de Vida e Morte no Teatro de Animação**. Edição do autor: Porto Alegre, 2004.

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

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

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

_____. O Ator no Teatro de Sombras. In: **Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

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

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

BOENTE, Alfredo. BRAGA, Gláucia. **Metodologia Científica Contemporânea: para Universidades e Pesquisadores.** Rio de Janeiro: Brasport, 2004.

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

CASTILLO, Domingo. Hágase La sombra! In: **La sombra desvelada: um viaje por El teatro de sombras.** 1ª Edición. Zaragoza: Imprenta Provincial de Zaragoza, 2004.

COSTA, Felisberto Sabino da. O Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia. In: **Revista Sala Preta.** nº3, 2003. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_06.pdf Acessado em 22/09/2009.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. In: In: **Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 1, nº1, 2005.

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

MEYER, Sandra Nunes. O corpo em Equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **Urdimento.** Revista de Estudos sobre Teatro na América Latina. Nº4. Florianópolis: UDESC, 2002.

MESCHKE, Michael. **Una estética para ele Teatro de Títeres.** Espanha: Instituto Ibero Americano, 1985.

MONTECCHI, Fabrízio. Viagem pelo Reino da sombra**.** In: BELTRAME, Valmor (org.) **Teatro de Sombras:** técnica e linguagem. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. 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, 2007.

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

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

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

PIAZZA, Pucci; MONTECCHI, Fabrício. **Teatro de Sombras**. Dpto. de Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (org). 1ª. Edición en castellano. Vitoria - Gasteiz, 1987. Publicado en Internet por Titerenet para el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2008. Disponível em: <http://www.pantzerki.com/> e <http://www.titerenet.com/2008/11/24/libro-teatro-de-sombras/> Acessado em: 12 de Abril de 2010.

REUSCH, Rainer**. *The Development of Contemporary European Shadow Theatre*.** Translated from the German by Colin McDougall. Disponível em: http://64.233.169.104/search?q=cache:yFBCw0GWb7YJ:www.schattentheater.de/files/english/aktivitaeten/files/weitere/contemporary_shadow_theatre.pdf+The+Development+of+Contemporary+European+Shadow+Theatre&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br acessado em 10/04/2008.

_____. ***The Development of the Shadow Theatre in Europe, from the Beginnings until the Present Day.*** Translated from the German by Norbert Götz. Disponível em: http://www.schattentheater.de/files/englisch/geschichte/geschichte.php. Acessado em 10/04/2008.

ENTREVISTAS

SILVEIRA, Flávio. Companhia Teatro Lumbra de Animação. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira.** Porto Alegre, 14 de maio de 2010.

FERRARA, Alessandro; ZEOLLA, Laura; RIGODANZA, Davide. Grupo Gioco Vita. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira e Valmor Beltrame**. Florianópolis, 17 de Junho de 2009.

ROBLES, Ronaldo; GODOY, Sílvia. Companhia Quase Cinema. **Entrevista concedida a Fabiana Lazzari de Oliveira e Emerson Cardoso.** São Paulo, 29 de Novembro de 2009.

SITES

- http://www.clubedasombra.com.br/ (Cia Teatral LUMBRA, POA, RS-Brasil)
- http://www.schattentheater.de/index_e.php (Alemanha)

- http://www.abric.org.br/SkyPortal_v1/default.asp (Associação brasileira de Iluminação Cênica)
- http://www.ciaquasecinema.com/site/ (SP-Brasil)
- http://www.teatrogiocovita.it/ (Itália)
- http://www.theater-der-schatten.de (Alemanha)

APÊNDICE

1. ENTREVISTA COM O GRUPO GIOCO VITA QUE VEIO AO BRASIL EM JUNHO DE 2009 PARA APRESENTAR-SE NO FITAFLORIPA 2009
2. ENTREVISTA COM A CIA QUASE CINEMA DE SÃO PAULO – 2009
3. ENTREVISTA COM FLÁVIO DE SOUZA SILVEIRA – CIA.TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO - 2010

ENTREVISTA COM O GRUPO TEATRO GIOCO VITA

DATA DA ENTREVISTA: JUNHO DE 2009
ENTREVISTADOS: ALESSANDRO FERRARA, LAURA ZEOLLA E DAVIDE

FABIANA: ESTAMOS AQUI COM O GRUPO GIOCO VITA DA ITÁLIA, RENOMADO NO MUNDO INTEIRO COM TEATRO DE SOMBRAS, E EU GOSTARIA DE SABER O NOME DE VOCÊS?
FABIANA:: QUANTO TEMPO VOCÊS ESTÃO NO GRUPO GIOCO VITA?
ALESSANDRO: Primeiro, falamos "Portunhol" porque não sabemos Português, eu estou no Grupo há cinco anos, antes fazia outras coisas, mas no Grupo que vocês conhecem como Gioco Vita são cinco anos.
LAURA: Eu não falo português, nem espanhol (risos), estou na Companhia desde este ano, janeiro de 2009.
DAVIDE: Eu estou no Gioco vita há dois anos, dois anos e meio.

FABIANA: ONTEM CONVERSANDO COM ALESSANDRO, ELE FALOU QUE TU FAZES TODA A PARTE TÉCNICA DE ILUMINAÇÃO, COMO FUNCIONA ISSO NO GRUPO, TU CRIAS TAMBÉM ESTA PARTE DE ILUMINAÇÃO?
DAVIDE: Não, este espetáculo foi criado há 4 anos (A: três anos atrás) e eu sou o quarto técnico deste. Só vou dizer que todos trabalham bem e são contratados para o espetáculo.
ALESSANDRO: Nós somos executores!

FABIANA: VOCÊS TIVERAM QUE TER UM TREINAMENTO, UMA PREPARAÇÃO PARA ESTAR NO GIOCO VITA?
ALESSANDRO: Sim, claro, como todos os tipos de teatro tem uma preparação, primeiro de ator, e em segundo o tipo de teatro que queres apresentar.

FABIANA: E COMO É ESTA PREPARAÇÃO? É CORPORAL? PARA O TEATRO DE SOMBRAS?
ALESSANDRO: Cada um pode falar da sua experiência, porque eu sou muito mais velho e tenho outra necessidade, mas a verdade é que se necessita a acostumar com o material, tem que se acostumar ao tempo, ao ritmo, tudo isso se faz de maneira que necessita uma preparação, um laboratório, e têm que ter, é importante uma preparação de base de todo tipo

de teatro, evidentemente, não se pode fazer sombra se não se é ator primeiramente, não se pode fazer teatro de figura, contrariamente os que vocês pensam, eu não sei se aqui posso dizer assim, se não tens um preparação de ator em geral, posso dizer agora que falo da Itália, falo do Teatro de Giaco Vita, que se utiliza na maioria do tempo, tipos de atores diferentes para aplicar-los ao teatro de sombras e cada um, cada ator diferente dá a sua colaboração. Não é como antes, 20 a 30 anos atrás, que se pensava em fazer-lo somente com a sombra, neste sistema quando se pensa somente com a sombra, depois de um momento tudo cai, não tem como sustentar o discurso porque há a música e dramaturgia, então o discurso está limitado, agora, sobretudo o teatro Gioco Vita nos últimos dez anos, o que me disse Fabrício, nosso diretor artístico, nosso criador, sempre se tem que "adereçar-se" aos atores que são sempre mais preparados para seguir seu discurso um pouco fantasioso, que troca sempre, porque nos últimos anos, vocês devem saber melhor que eu pode ser, que Gioco vita trocou (experimentou) muitas técnicas de sombras, muitos panos diferentes, muitas telas diferentes (viu como aprendi- risos). Então, isso faz parte da evolução do teatro de sombras.

FABIANA: TU ESTIVESTE NA MONTAGEM, NO PROCESSO DE MONTAGEM DO PEPE E ESTELA?
ALESSANDRO: Eu sim, no processo de criação.

FABIANA: E COMO É QUE FOI ESTE PROCESSO?
ALESSANDRO: O processo de criação neste Teatro, contrariamente ao que se crê, há uma ditadura de Registra, se chama isso, não sou eu que estou chamando, a ditatura de Registra, de quem comanda, de quem decide, eu sou o autor e eu quero ver isso na cena, a partir disse todos devem dizer "de acordo meu senhor, meu patrão"...fizemos assim. (risos) , um pouquinho de piada... mas...é verdade que quando o projeto está bem pensado, bem imaginado, a coisa está muito ....(certo, sensível...) aí pode ser muito rápido, dando um tempo normal, dois ou três meses de criação, cada dia de 10 a 12 horas ao dia, dois ou três meses de criação, mas quando tudo está pronto, quando digo que tudo está pronto tenho que dizer: o cenário, a tela, as silhuetas, bom, pode mudar, claro, nada é 100%, mas não pode mudar porque o Registra faz um estudo de uns anos antes, não se pode trocar como se quer, quer dizer se pode mudar sim, não quero ser assim duro, não se muda de maneira total, então a tua participação é a nível do que tu podes contribuir com a idéia deste diretor, este criador.

FABIANA: EXISTE UM STORY BOARD?

ALESSANDRO: Exatamente, cada Registra, cada diretor tem a sua maneira de trabalhar, como Fabrício é um arquiteto, então para ele o desenho é muito importante, a imagem é muito importante, o material é muito importante, então ele parte de um estudo de prático, uma imagem precisa, uma tela precisa, um material preciso, outro diretor parte da palavra, outro da música, outro do corpo, mas todos chegam a mesma coisa, mas todos de diferentes pontos de partida.

FABIANA: CLARO, ACABAM TENDO UM MESMO RESULTADO.
ALESSANDRO: cada um tem a sua especificidade.
NINI: AGORA, OS DESENHOS DAS SILHUETAS FORAM ELABORADOS POR FABRÍCIO?
ALESSANDRO: Não somente. O Fabrício dá a direção geral, aí temos o laboratório que faz somente as silhuetas, atualmente são dois os responsáveis pela criação das silhuetas.
FABIANA: AÍ TU NÃO FAZES PARTE ENTÃO DESTA CRIAÇÃO?
ALESSANDRO: Não, eu sou nulo completamente, eu sou manipulador (risos)
FABIANA: NÃO ÉS NULO, ENTÃO!!
ALESSANDRO: Eu sou manipulador, não temos permissão de ingressar no laboratório de criação.

FABIANA: TÁ, MAS E AÍ COMO É QUE FICA A SUA RELAÇÃO COM ESTA SILHUETA? DO ALESSANDO COM A SILHUETA QUANDO VAI MANIPULAR? DA LAURA QUANDO VAI MANIPULAR A SILHUETA? EXISTE O TEMPO DE CONHECIMENTO DELA?
ALESSANDRO: Claro...há o tempo de...como uma máscara. A silhueta é como uma máscara tem que conhecê-la e saber que possibilidades elas têm de movimento. Uma máscara, quando tu abres uma máscara, a primeira coisa tu coloca a máscara na sua frente para saber o que te diz e não o que te conta, depois tu volta a mascara e te pôe dentro da máscara, não é ao contrário. Bom, no teatro de figura o ator se põe a serviço do meio, como se diz, do meio, então tens que conhecer o meio, agora esse não é um bom exemplo porque esses já são do final da história (mostra silhueta do final do espetáculo) temos cópias, isto é uma técnica de apresentação, uma cópia para cá, uma cópia para lá, não se pode ter uma coisa, há muitos desses.
FABIANA: POR ISSO MAIS DE 100 (CEM)?
ALESSANDRO: Claro são muitos, um se usa de um lado e outro do outro.

FABIANA: PODERIAS MOSTRAR UM POUQUINHO DESSA MANIPULAÇÃO PRA GENTE?

ALESSANDRO: Claro.

FABIANA: TEM OUTRA COISA, NA SOMBRA TEM A SILHUETA MAS A GENTE TEM QUE PRESTAR ATENÇÃO NA SOMBRA QUE VAI SE PASSAR PARA O PÚBLICO. COMO É ISSO?

LAURA: Para mim, eu (pensou...)você fala em italiano um pouco? ENTENDO. Eu nunca tinha trabalhado com marionetes. A primeira vez que eu vi uma silhueta, pensei: como, que é isso? Falei com Fabrício: é muito difícil fazer a sombra, falar, mover-se, tudo em cena! Tudo em seu tempo: como a máscara.

FABIANA: O TEMPO É DIFERENTE?

ALESSANDRO: A silhueta tem que, espera aí vou pegar uma silhueta. Tem que saber que a silhueta, como toda a figura, se pode considerar como uma marionete, tem um movimento e tem uma voz. E o problema da silhueta e de todo teatro está no por movimento, não somente no que fala e que se faz algo. Tem que mover-se pelo espaço e tu também tem que mover-se com ela, senão não se consegue fazer...quando eu falo em movimentar-se...permite-me (levanta-se para pegar a silhueta), vou pegar aqui se te interessa...imagina aqui numa tela, não pode estar normal assim...tem que acostumar-se com a luz...se a luz muda, tens que ir também, tem que ir atrás da luz, posicionar-se de outra maneira, e tua possibilidade de corpo não está normal como caminha, tens que movimentar-se, inclinar-se entre as várias posições (demonstra vários movimentos corporais) se a luz é embaixo, tens que mudar novamente a posição do corpo...muitas coisas tem que trabalhar senão não se pode fazer viver a silhueta. Há estes movimentos que é básico de todos os tipos de teatro do mundo se tu queres fazer isso, Arlequino também faz isso (mostra movimento). Muita coisa tem que se praticar muito para aplicar-la a sombra. É básico, por isso digo que tem que ser um ator primeiro e depois a sombra, é o que digo sempre. Não sei se está claro?

FABIANA: SIM, ESTÁ CLARO. O ESPAÇO INTERFERE NA RELAÇÃO COM A SILHUETA, FAZ MODIFICAÇÕES?

ALESSANDRO: Não, porque, para mim - falo de minha opinião, a silhueta influencia muitíssimo o espaço, tudo isso é em função da silhueta, não ao contrário. Em função da possibilidade da silhueta porque ela é o foco, é o centro de tudo. Podemos dizer que tudo está

construído pela silhueta, de maneira absurda e paradoxal se pode dizer que tudo isso é inútil, necessita somente de uma luz e uma tela e não todo o aparato. Este é sempre o centro, em todo teatro de figura é o cento.

FABIANA: AS TELAS, ELAS SÃO DE ACORDO COM A SILHUETA TAMBÉM?
Claro, claro, cada tela tem uma posição diferente para a luz, e para a silhueta.
NINI: HÁ UM EMBRICAMENTO, NÃO SE CONSTRÓI UMA SILHUETA SEM UMA REFERENCIA DA TELA, PORQUE O ESPAÇO NO TS ACABA SENDO A TELA E NÃO ESTE. O ESPAÇO MAIS FUNDAMENTAL.
FABIANA: SÃO AS TELAS, ONDE ELAS ESTÃO.
ALESSANDRO: Claro, claro.

FABIANA: QUANTO A RECEPÇÃO DO PÚBLICO? COMO VOCÊS SENTEM DEPOIS APÓS O ESPETÁCULO? A CRIANÇA? O ADULTO?
LAURA: Aqui no Brasil, é muito lindo, porque nós falamos em Italiano e eu acho que não entendem, mas depois de assistir o espetáculo, as pessoas vem, abraçam e é belíssimo, mesmo não entendendo todas as palavras ele chegam.é muito, muito bonito. Eu sou uma menina com vestido de princesa e tem meninas que vem e dizem: que lindo vestido! Ou esses dias a pouco tempo eu estava falando em italiano e num momento de silêncio um menino brasileiro ele falou em português mas eu não entendi: porque não fala em português? E todos começaram a rir. O público mesmo não entendendo é muito atento as imagens, a música, a sombra, a nós como atores, a gente sente, é lindo!

NINI: ACHO QUE TEM UMA CARACTERISTICA DO TEATRO GIOCO VITA QUE É FAZER UM TEATRO EXTREMAMENTE POÉTICO. ESSE, COM A MINHA RELAÇAO COM FABRÍCIO É UMA QUESTÃO QUE FABRÍCIO SEMPRE COLOCAVA. NÃO TEM FRONTEIRA PORQUE HÁ POESIA NA CENA, INDEPENDE DE CULTURA, DE IDIOMA.
FABIANA: VOCÊS PODERIAM FAZER UM DEMONSTRAÇÃO PARA A GENTE, COM A LUZ, COM DAVIDE DE REPENTE.
Conversas entre os atores: cena do Piccoli [...]
ALESSANDRO: Tem que dizer alguma coisa do técnico.
FABIANA: SIM CLARO, COMO É LIDAR COM A LUZ NO TEATRO DE SOMBRA?

DAVIDE: És diferente.

FABIANA: TRABALHASTE EM TEATRO ANTES DESTE.
DAVIDE: És diferente, por que todas as coisas feitas aqui é artesanal. Então Às vezes tem que pensar qual é o melhor projetor e pensar na tela. A concepção da luz é diferente, os termos são diferentes. A concepção de luz e diferente. Aqui a gente utiliza 4 elipsos, no teatro normal não é nada. E na verdade um é bastante para nós. É completamente diferente. É um espetáculo muito pequeno, tecnicamente não é difícil, mas tem que ter mais sensibilidade. Se a música está um pouco mais alta ou mais grossa, a poesia diminui. Se o tempo não está correto, os atores tem muito problema pois não podem fazer nada. A luz é o técnico que é responsável, ele que dá o tempo. A técnica não é difícil mas é mais difícil para a poesia. Todos tem que trabalhar bem e poeticamente. Em questões de um segundo antes ou depois estraga.

NINI: NÓS COSTUMAMOS DIZER QUE A ILUMINAÇÃO É O CORAÇÃO NO TEATRO DE SOMBRAS. SE FALHA A ILUMINAÇÃO ACABOU. ISSO EXIGE UM NÍVEL DE CONCENTRAÇÃO MUITO GRANDE DO TEU TRABALHO. E NÍVEL DE PRECISÃO MUITO GRANDE, NÃO PODES ERRAR NÃO.
DAVIDE: é verdade, aqui temos 79...

FABIANA: TODA A ILUMINAÇÃO É CONTROLADA DE LÁ.
ALESSANDRE: ele controla a luz, mas nós atores fazemos a variação,
NINI: EXIGE UM NÍVEL DE SINCRONIA MUITO MAIOR.
ALESSANDRO:Temos muitos filtros e nós é que controlamos e trocamos os filtros. São 20 a 30 filtros. A intensidade e posição da luz é com Davide.
FABIANA: ISSO TAMBÉM É INTERESSANTE O ATOR-SOMBRISTA TEM QUE PRESTAR ATENÇÃO EM TUDO.
ALESSANDRO: Em tudo, nós não temos tempo de olhar um ao outro, se falta uma luz, somos mutilados. Não há possibilidade de reparar. Não se pode fazer como o ator, fazer uma improvisação. Estamos mutilados completamente. Temos uma pequena tensão cada momento. Não conseguimos fazer a troca de tudo. Temos permissão que se acontecer algo errado, Fabrício diz para repetirmos o espetáculo, não se pode recuperar. Lembro que no Canadá, as telas não subiam e tivemos que parar o espetáculo. Eu suava.. todos viam meu esforço e falei que tínhamos que parar, pois senão não tínhamos como continuar.

FABIANA: A TELA VOCÊS CONTROLAM TAMBÉM?

ALESSANDRO: Sim, todas as telas, todas as pequenas coisas. O espaço que posicionamos todas.

LAURA: Se uma luz se rompe, sem ela não conseguimos, fica difícil.

ALESSANDRO: É um corpo único.

NINI: ISSO DETERMINA TAMBÉM A COLOCAÇÃO DOS OBJETOS DAS SILHUETAS NO ESPAÇO.

LAURA: Sim, precisa.

ALESSANDRO: Nós precisamos da memória porque estamos no escuro. Se caso não estiver no local...se preciso mudar de lugar e as silhuetas não estão na posição, fica-se atônicos, bota a mão pelo chão para procurar.

ENTREVISTA COM CIA QUASE CINEMA DE SÃO PAULO

DATA: NOVEMBRO DE 2009
ENTREVISTADOS: RONALDO ROBLES E SILVIA GODOY

NOME DOS INTEGRANTES:
SILVIA: Basicamente são Ronaldo Robles e eu Silvia Godoy. Ao longo fomos introduzindo e acolhendo pessoas e ao mesmo tempo deixando elas livres para seguir seu rumo. Tivemos um menino que sempre esteve conosco, só que aí a gente se mudou para Taubaté e tomamos um novo rumo

COMO FORMARAM O GRUPO:
SÍLVIA: Eu trabalho com vídeo, dança, teatro e com iluminação também desde os 18 anos. Sou iluminadora também, já venho trabalhando, mas não com teatro de sombras com outras áreas cênicas e o Ronaldo é artista plástico. Cada um desenvolvia seus trabalhos paralelos. Até que chegou o momento quando a gente já estava casados resolvemos fazer um trabalho juntos. Eu fiz um trabalho com um ator chamado Ipojucan. Ele é ator mesmo não trabalha com sombras, ele deu esse curso para uma galera porque tinha feito oficina com alguém que veio de fora, não sei quem era na época. Aí fiz esse trabalho e conversando veio essa idéia e Ronaldo gostou porque tem muito a ver com artes plásticas e pra mim também quegosto muito de fotografia, venho de um estudo de cinema. Então resolvemos, vamos trabalhar com isso. Começamos a procurar texto e nos apoiamos nos amigos que eram da área. Ele surgiu para montar em 15 dias, pelo menos um pedaço e porque tinha alguém para olhar e quem sabe contratar. Então passamos madrugadas fazendo o negocio, storyboard e tals. Optou pela narração, a gente achou que fosse mais fácil. Mas depois a gente viu que narração é uma loucura porque tem que estar sempre correndo ATRÁS, se alguma cortina ingripa, você tem que se virar.

E COMO VCS TEM A RELAÇÃO DO TEXTO JUNTO, NARRAÇÃO TAMBÉM SENDO FALADO FICA MAIS DIFÍCIL?
SÍLVIA: Como era um projeto meu e do Ronaldo, isso ficou bem claro, durante este tempo que a Cia são eu e Ronaldo, pelo menos pra gente. As pessoas vão e vem, a contribuição é super importante, a gente tenta valorizar o máximo que cada um pode contribuir.

QUANTO TEMPO TEM A CIA?

Tem 5 anos.

[...]

RONALDO: temos 4 espetáculos e duas intervenções: *Sombras na arquitetura* que são imagens gigantes que a gente projeta em prédios e tal... e tem o *Circo de sombras* que é do tamanho 3X3m que cabe cinco ou seis crianças, tem uma telinha pequena, a criança entra...são espetáculos de 3 minutos primorosos. A ideia é fazer por exemplo: o gato dando um pulo. [...]

O interessante é que neste começo, quando nos reunimos para construir este espetáculo (*A Princesa de Bambuluá*) a gente começou a perceber o quanto o corpo era importante nesse processo. Na verdade, essa questão da dança estava presente. O quanto as artes plásticas e cinema faziam parte. Para fazer este espetáculo fizemos storyboard, fomos lá ao cinema buscar. De repente a traquitana, todos os termos que tem no cinema. É uma coisa que se tivesse no set de filmagem estaríamos usando a mesma linguagem. Como nós não somos chineses, a gente não tem essa proximidade com a China, a gente não pode dizer que o nosso Teatro de Sombras surge da China. O nosso surge de uma experiência plástica, ocidental, muito mais num universo das artes contemporâneas, a gente pensa na imagem como arquitetura, como cinema, só que ao vivo. A gente pensa nessa composição e falando no subconsciente das pessoas. São imagens simbólicas e não literal.

SILVIA: isso foi uma coisa interessante neste espetáculo que quando a gente fez storyboard já tinha feito a narração. A gente inicialmente começa a querer fazer uma coisa meio literal, só que vc acaba não conseguindo acompanhar. Esse texto, por exemplo, tem lá o imperador dos pássaros, que ele está numa cabaça enrolado em pasta de algodão suspenso em cima de um fogo. Como você vai fazer? Não tem como. Então começamos a partir para imagens simbólicas. Às vezes você ouve a narração e sugerem aquela narração.

RONALDO: E a partir daí surge a dramaturgia.

[...]

COMO É A RELAÇÃO DO ATOR COM AS SILHUETAS PARA O TRABALHO DE PROJEÇÃO? A RELAÇÃO EM SI TUA COMO ATOR COM A SILHUETA?

RONALDO: a gente tem caminhado para uma pesquisa da preparação do ator na sombras. A sombra tem um tempo dela específico, ela tem um volume e uma textura que é própria da sombra. Ao mesmo tempo a gente tem que ter um controle e uma consciência corporal para conseguir fazer com que nosso gesto produza uma sombra que gente deseja. Então para cada cena que primeiro a gente faz o esboço no storyboard, então é uma indicação do que vai ser,

não o que é, porque não conseguimos atingir isso, como no cinema mesmo: vai ter a mulher que faz uma assombração. Aí fizemos uma pesquisa de entrar e pesquisar, olhar para a sombra, de se reconhecer na sombras, como é o movimento disso, o volume, se é grande, se é pequeno. Tem uma relação de poder também, pode fazer uma mão gigante chegando perto de uma mão pequenininha e essa mão gigante dizendo: ah eu te amo! Você é muito bonzinho comigo. Essa relação de poder já na hora da preparação do ator procura que ele perceba: meu boneco tá pequeno, tá grande, como eu faço com isso? E aí sempre a coisa de tempo de consciência corporal. Porque o tempo todo você está rápido e está devagar. Está rápido e de repente vai devagarzinho com o boneco. Pega aquele bonequinho leve na mão e depois pega a luz pesada e volta e pega de novo o boneco. Tem que ter essa questão de consciência corporal, esse OLHAR para a sombra.

SILVIA: acho que isso é o mais difícil que a gente sente, é a pessoa perceber a sombra e criar essa relação, muitas vezes a pessoa cai de querer atingir o próprio objeto ao invés de na verdade você atingir pela sombra.

RONALDO: a pessoa vai fazendo e fica olhando para o boneco, você não tem que olhar para o boneco, tem que olhar para a sombra. É a sombra que interessa e não o boneco. É uma mudança de olhar.

SILVIA: um olhar fotográfico porque tem isso também quando vc está fazendo a cena, está com um boneco, tem que treinar esse olhar fotográfico, para poder brincar com essa coisa de grande de pequeno, de compor a cena, senão fica uma coisa meio morta, meio sem vida, o boneco está lá, mas parece que não tem vida. Porque a pessoa não está treinada ainda, tem todo esse trabalho do treino do olhar da pessoa.

RONALDO: é como o movimento do corpo: não adianta tu entrar com o pé e sair andando. Você não vê nada, tem que ter essa coisa de mostrar o que é. Se você não tem essa relação om a sombras, de pesquisar, de olhar para ela e de entender o tempo dela, é um universo mesmo...você acaba enfiando o pé e ninguém entende o que está acontecendo.

SILVIA: tem essa coisa do gesto limpo também. [...]

RONALDO: tem que ter consciência corporal e o gesto é fundamental.

RONALDO: tem uma coisa no ator que é o seguinte, o ator não se vê né? O ator numa peça normalmente não se vê. Por exemplo, ele vai falar sobre uma coisa triste, se ele tá falando uma coisa triste o corpo dele está se movimentando, a feição dele está mudando e tal. O que a gente percebe nas nossas pesquisas é que quando a gente faz uma preparação de ator utilizando a sombra, o ator começa a perceber se o corpo dele está falando aquilo que a boca dele está falando. Então o gesto dele... não pode chegar e falar assim: minha mãe morreu! E

levantar muito o braço e fazer uma coisa grande (*mostra o gesto*). Porque se não tiver voz e fizer esse movimento, a interpretação que dá quando tem imagem, como a pesquisa é imagem a gente fica pensando sempre a imagem que o corpo vai fazer. Então se o cara abre a mão e diz minha mãe morreu e vai crescendo o corpo, se não tiver o som, o cara vai olhar aqui, o que tu imagina que ele está dizendo: tá dizendo que o time ganhou, ou ganhou na loto, olha lá que grandão ele ficou...

O cara tem que perceber que mesmo a questão de você tomar um vinho ou qualquer movimento que a gente faz tem que ter uma ligação direta da tua intenção, da intenção do que você está dizendo e o que está falando com a boca e o teu corpo está respondendo. Quando tu ficas bravo na fila do banco, não é só a sua boca que fala, o corpo também fica brabo. É um ser humano inteiro. E a sombra ajuda, porque para o ator entender isso e perceber que às vezes ele está dizendo algo e a sombra está dizendo totalmente ao contrário do que quer dizer.

Como esta sombra vai falar mesmo sem voz, tem que dizer com a imagem, beleza... Então definida a imagem agora, vamos para a voz.

PERGUNTAS FEITAS POR E-MAIL DIA 10 DE MAIO DE 2012

FABIANA: COMO É O TRABALHO DE PREPARAÇÃO DO ATOR DA COMPANHIA DE VOCÊS DURANTE OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO?

RONALDO E SÍLVIA: Na verdade, cada processo de criação tem sua característica. De acordo com o que nos propomos a pesquisar traçamos um primeiro esboço, que elementos queremos trabalhar, de que forma, quais linguagens iremos sobrepor, suas imagens e referências, com isso em mente estudamos de que maneira conseguiremos alcançar o que desejamos na questão corpórea dos performers. Ora trabalhamos a coletividade, ora trabalhamos com técnicas de respiração, exercícios de improvisação, mas uma constante de todo processo é o trabalho de consciência corporal, consciência da expressividade do gesto e sua relação com a sombra, dando especial atenção ao tempo que a sombra imprime, o tempo da imagem. Na decisão de que caminho seguir também levamos em consideração o background e experiência dos performers que iremos trabalhar. Isso influencia bastante também.

FABIANA: QUAIS AS BASES/FERRAMENTAS (PRINCÍPIOS CORPORAIS COMO POR EXEMPLO: EQUILÍBRIO) QUE CONSIDERAM NECESSÁRIAS PARA O TRABALHO DO ATOR-SOMBRISTA? E COMO ELAS DEVEM SER TRABALHADAS

(DURANTE O PROCESSO DE CRIAÇÃO?, ANTES DO PROCESSO?, DEVE VIR JÁ COM O ATOR?)

RONALDO E SÍLVIA: Primeiro acho que vem não só o gosto por essa arte, mas também uma relação de cumplicidade com a sombra, sentir-se à vontade para interagir com alegria. Outro elemento muito importante e até imprescindível é o olhar, treinar o olho a ver a imagem da sombra a compor no espaço como uma fotografia, uma pintura; é claro que a parte corporal é muito importante também mas acredito que esta seja mais docilizável, ou seja, exige um treinamento físico não só de equilíbrio, mas principalmente de respiração e leveza. Normalmente trabalhamos com os pés descalços (salvo em apresentações externas pois nem sempre é possível) para que possamos sentir onde estamos pisando, a nossa base é o chão e **o** ponto de equilíbrio está no quadril, no ventre, o que os japoneses chamam de *hara* (cheque a escrita da palavra). Algumas vezes o performer não é um exímio bailarino, às vezes até ausente de um entendimento muito profundo de corpo, mas a partir da sua consciência corporal e sua atitude cênica ele transforma a sua "deficiência" em característica usando-a à seu favor, portanto é muito relativo quando pensamos nas potencialidades que podem surgir durante o processo.

ENTREVISTA COM FLAVIO SOUZA DA SILVEIRA – ATOR-SOMBRISTA DA CIA. TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO.

DATA: 12 de MAIO DE 2012
LOCAL: CASA MÁRIO QUINTANA – POA, RS

FLÁVIO: Meu nome é Flávio Souza da Silveira, tenho 47 anos, a minha formação é autodidata. Fiz alguns cursos relacionados ao teatro, ao teatro de animação, Paulo Balardim, outras companhias aí, nos festivais quando a gente vai, quando tem alguma coisa, a gente procura estar presente.

FABIANA: QUANDO ENTROU O LUMBRA NA TUA VIDA?
FLÁVIO: No ano de 2000 o Alexandre fundou a companhia no intuito de começar o processo de trabalhar com sombras, ele tinha bastante vontade e também foi um projeto com a prefeitura aqui de POA, quando foi aprovado o projeto, ele já tinha me convidado pra trabalhar, a gente já tinha feito algumas coisas.

FABIANA: TU TRABALHAVAS COM O QUE ANTES?
FLÁVIO: 1988 eu comecei a trabalhar na Cooperativa Ecológica com o Meie, produtos naturais, sem agrotóxico, toda uma linha mais política digamos assim, com relação a agro ecologia, a fomento de novos agricultores. Era uma cooperativa muito atuante, eu recortava notícias de jornal. Quando eu vim para POA,me mudei quando eu me casei e fui morar em Imbé, tive a minha filha Tainá , 24 anos. E dois anos e pouco meu pai faleceu, vim para POA de novo para dar apoio para minha mãe e acabei ficando. Fui trabalhar num Hospital de clínicas, temporariamente, até achar alguma coisa e um dia fui la na Colméia e no mesmo dia comecei a trabalhar.
Eu sempre fui muito entregue as coisas, aloprado. Era quase um tempo anterior há uma feira que a Colméia estava fazendo e que naquele momento precisavam muito. Engajei-me, fiquei durante 14 anos trabalhando. Contribui bastante para esta feira ecológica que tem aqui em POA na José Bonifácio, bastante trabalho para montar, desde projetos, captar os agricultores do interior, fazer com que eles enxergassem. E foi legal, mas infelizmente a Colméia faliu, mas a feira existe até hoje.

E AÍ TU ENCONTRASTE O ALEXANDRE NA COLMÉIA?

FLÁVIO:Aí o Alexandre foi trabalhar na Colméia também, e a gente se conheceu lá, ficamos amigos companheiros. A gente gostava muito de fazer viagens para o interior de combi para buscar as coisas. E ficamos bastante amigos naquela época.

FABIANA: E AÍ SURGIU O SACI?

FLÁVIO:A gente fez um curso de cenografia, daquele curso pintou um espaço na Rua Sarnento Leite, que a gente "sub-sub" alugou e convidamos naquele momento o pessoal que hoje é da Caixa do Elefante, o Mário de Valenti, o Paulo Balardim para também fazer parte daquele espaço, que era mito grande. Outras pessoas que a gente nem conhecia direito, uma cara que trabalhava com tecidos, costurava, a mãe do Alexandre pintava quadros lá também. Tiveram várias iniciativas dentro daquele espaço como gestão coletiva e tal. A gente fez um cenário para uma cantora: a Flora Almeida, nós fizemos juntos. Depois dali começou este interesse de trabalhar com arte.

Depois eu comecei a trabalhar com teatro de bonecos, com um amigo de SC, que veio pra cá. Trabalhamos um espetáculo que ele já tinha montado com fantoches: O Santo Remédio. Que era sobre o piolho, fizemos muitas escolas aqui em POA.

Depois teve o Camilo de Lélis, diretor de POA, que me convidou para trabalhar, sempre de um dia para outro, ele chegou pra mim e falou: tenho um espetáculo que eu quero que tu faças, tem uma parte de contra-regragem que é meio complicada e tal. Eu acho que tu podes fazer. Aí perguntei quando estréia: amanhã. A tá que legal!(risos)

No outro dia fui. Muito legal o espetáculo: *A Bota e sua Meia*. Autor alemão. E teve uma trajetória em algumas cidades do Brasil. aqui, a gente ganhou vários prêmios, fomos para Alemanha, Portugal com o espetáculo. Festival da Cena Lusófuna. Depois dali então, em 96, eu e o Alexandre trabalhamos na Jacobina, com Camilo de Lélis. Uma balada de face mulher. Fizemos a parte de contra-regra, cenotécnica, alguns adereços o Alexandre fez. Dava o auxilio para os atores e atrizes na coxia e depois veio o Sacy Pererê.

FABIANA: COMO FOI PRA TI O PROCESSO DO SACY? TU ESTÁS DESDE O INICIO COM O ALEXANDRE FAZENDO AS SILHUETAS? A LUZ?

FLÁVIO: Estou desde o inicio do processo. Basicamente esta parte de concepção artística sempre foi iniciativa do Alexandre. Esta parte mais prática, de meter a mão na massa.

FABIANA: E A LUZ? TU TAMBÉM PESQUISAVAS OU É TUDO PARTE DELE?

FLÁVIO: Tudo é parte dele. Na parte de experimentar mesmo que eu entrava. A gente fazia a silhueta, os recortes, a parte de oficina, de marcenaria a gente fazia junto e depois fazia a experimentação lá no centro cenotécnico, numa sala.

FABIANA: ESTA EXPERIMENTAÇÃO COM AS SILHUETAS, COMO FOI PARA TI? TU TRABALHASTE COM BONECOS? É PARECIDO O TRABALHO COM A SILHUETA E ASOMBRA? OU É DIFERENTE?

Eu acho completamente diferente, porque é uma dimensão que a sombra tem, que faz a diferença. E toda a proposta de não só manipular o objeto, mas também manipular a luz e misturar com isso, o corpo. Pra mim era tudo muito novo. Não deixa de ser cada dia uma coisa nova. A gente nem percebe às vezes o limite que tu vais ultrapassando, de tão cotidiano que é o trabalho. Eu não tenho muita consciência. Eu me deixo levar no processo. E não acho que seja uma coisa fácil. Essa mesma velocidade da luz, parece que tu tens que se igualar, ir atrás desta coisa tão rápida, ter consciência daquele momento do que tu estás imprimindo numa tela, o que tu estás querendo contar, o que é mais importante aparecer, o enquadramento daquela fotografia que são várias. Uma fotografia em cima da outra.

QUANDO TU TRABALHAS COM CENOGRAFIA, TUA ACHAS QUE A TELA FAZ PARTE DO CENÁRIO, ELA É UMA CENOGRAFIA OU ELA FAZ PARTE DO ESPAÇO QUE TU TENS QUE TRABALHAR ALI?

FLÁVIO:Eu acho que é porque a gente já tem uma coisa preconcebida de cenário, no convencional, mas eu acho que toda a estrutura física que faz parte do espetáculo não deixa de ser um cenário, dentre aqueles objetos está a tela.

Eu acho que faz parte, sendo que é uma parte, tratando do teatro de sombras, fundamental para tu teres esta ligação entre espectadores e quem está fazendo.

FABIANA: E O ESPAÇO TEU TRABALHADO COMO ATOR, COMO É? TU TRABALHAVAS COM BONECO E NÃO COMO ATOR? ALI AO MESMO TEMPO TU ÉS UM ATOR TAMBÉM.

FLÁVIO:Com bonecos é um ator também né.

SIM, É UM ATOR. MAS TU TRABALHAVAS COM MANIPULAÇÃO A VISTA OU ERA COM EMPANADA?

FLÁVIO:Com empanada. Mas é uma extensão do ator. CLARO.

Eu tenho mais uma postura de técnico, de contra regra do que propriamente esse espaço cênico, de atuação eu acho que eu poderia ser explorado de forma diferente.
FABIANA: TU NÃO TE SENTES TÃO A VONTADE COMO ATOR?
FLÁVIO:É.

FABIANA: TU VÊS A DIFERENÇA DE CHAMAR O ATOR QUE TRABALHO COM TEATRO DE SOMBRAS DE ATOR-MANIPULADOR OU SOMBRISTA?
FLÁVIO:Eu acredito que o sombrista fica caracterizado como ator do teatro de sombras. O manipulador pode ser de objetos, com outra linguagem, figuras. Deixa mais especificado.
QUE TRABALHA COM TEATRO DE SOMBRAS? É

FABIANA: COMO É O DIRETOR ALEXANDRE? COMO ELE TRABALHA COMO DIRETOR?
FLÁVIO:Acho que é fundamental como mentor do processo todo que houve desde o inicio, com relação a companhia, como ele teve a iniciativa de fazer o projeto Sacy Pererê, a vontade de fazer cinema, ter muito claro o que ele queria. Ele sempre teve uma postura clara. Um aquariano que enxerga e sabe o que quer da equipe que ele esta coordenando.

FABIANA: E QUANDO VOCÊS FAZEM A EXPERIMENTAÇÃO PARA OS ESPETÁCULOS, VOCÊS FAZEM ALGUM TIPO DE JOGOS OU CADA UM PEGA POR SI, COMEÇA A MANIPULAR. EXISTEM JOGOS ENTRE VOCÊS PARA TRABALHAR A MANIPULAÇÃO, TRABALHAR NA TELA? COMO VOCÊS FAZEM NAS VIVÊNCIAS, NAS OFICINAS? EXISTE TAMBÉM NA EXPERIMENTAÇÃO DE VOCÊS?
FLÁVIO:Quando se está experimentando um trabalho novo, você vai experimentar.

FABIANA: POR EXEMPLO, NA PASSADA DO SACY PERERÊ PARA A SALAMANCA DO JARAU. VOCÊS CHEGARAM A TRABALHAR COISAS DIFERENTES PARA SALAMANCA OU VOCÊS UTILIZARAM O QUE JÁ TINHAM DO SACY?
FLÁVIO:Não, ali começou como se fosse um novo processo de experimentação. Com telas maiores, com silhuetas maiores, tentando trabalhar mais a parte do ator, do corpo, para a própria história que iria ser contada e os personagens que iriam trabalhar neste espetáculo.

FABIANA: É MUITO DIFERENTE TRABALHAR COM AS DIFERENTES TELAS? VOCÊS TÊM A BOLHA, TAMBÉM, TEM A TELA MAIS RETA, A TELA MAIS DE CIMA?

FLÁVIO:Cada tela tem a sua peculiaridade. A bolha já é um espaço restrito, um lugar que não é muito grande, tem o côncavo ou convexo dependendo o lugar que tu estás olhando. Quando tem uma tela maior o enquadramento já é outro. Tem uma tela grande, tu tens que ocupar esta tela, enquadrar. A não ser que a cena peça, seja uma fotografia menor, tem uma dimensão maior. O determinante é o espaço que tu consegues pra poder montar o que tu queres fazer. Tem um espaço muito grande, pode extrapolar, vai ser outra coisa. Dependendo o espaço é o resultado do que vai ser. Tem um meio termo que nem sempre tu vais ter um espaço grande num teatro grande, tem que ter maneiras de adaptar isso.

FABIANA: DESSES 10 ANOS DE LUMBRA TU SENTES DIFERENÇA NA TUA ATUAÇÃO, NAS TUAS COISAS QUE TU FAZES DENTRO DA CIA. OU DENTRO DOS ESPETÁCULOS, QUAIS SÃO AS EVOLUÇÕES QUE TU PERCEBES EM TI DESDE O INICIO?

FLÁVIO:Eu me faço também esta pergunta às vezes. É um exigência de todo o artista de procurar renovar, estudar, ter um trabalho com seu corpo. Eu acho que não investi tanto pela própria vontade de achar que não fosse importante. Essa evolução depende muito disso. Ter um foco, eu sempre tive meu foco em outras coisas também. Então, fora a profissão de artista, especificamente com a sombra, ela tem uma exigência que tu não podes deixar de prestar bem atenção. E a medida que a gente vem fazendo a vários anos, isso se torna cada vez mais exigência, esse olhar deve ser mais criterioso, com mais força. Ter mais precisão, e poder fazer os trabalhos em menos tempo, absorver e ter os resultados mais rápidos. O meu processo é mais lento, eu consigo um resultado, mas tenho o meu tempo, mais lento para poder trabalhar.

FABIANA: OS PRÓXIMOS TRABALHOS. TU TRABALHAS NO EXPLUM?

FLÁVIO:É um trabalho interessante, que ao mesmo tempo, que tu tens liberdade de “improvisar”, a gente já tem uma partitura pré-combinada, mas é um momento também de ter consciência daquilo que tu estás fazendo com uma velocidade muito maior. Um vê o que o outro está fazendo e propõe alguma coisa, outro vem e propõe outra ou agrega algo aquilo que tu estás fazendo. Essa experiência tecnológica, usar o Datashow, ter uma imagem ao vivo

sendo projetada em cima de uma sombra projetada com a luz do data show. Ter a oportunidade de ter a trilha ao vivo. Um se alimentando da imagem, a imagem que fizemos se alimentando da música, e tudo acontecendo naquele espaço de tempo que é meia hora. Depois, quando acaba parece que sonhei.

Uma coisa que é legal também é de trabalhar com poucos elementos e objetos. Tem mais o trabalho com o corpo mesmo, a luz e as tecnologias do que com elementos, figuras, silhuetas. Mas fazendo texturas e o corpo.

O Sacy me nutriu de muita experiência com os artefatos que tanto para mim como para ele era uma coisa nova. Essa parte de experimentação do Sacy, do corpo que se transforma numa silhueta e vice-versa, aparece o Sacy na silhueta, o Sacy no corpo do ator. Extrapola com a linguagem, aparece como ator para o público, quebra a parte da sombra tradicional, de sair fora da tela ir lá para frente, a tela se mexer, tem movimentos que colabora com a imagem que está sendo projetada. As lâmpadas eram de uma vatagem menor: 50watts.

FABIANA: O SALAMANCA É MAIOR DAÍ?

FLÁVIO:A Salamanca teve lâmpadas de 150, 200 watts.

[...] Conversas sobre os processos de pesquisa do Sacy Pererê.

FABIANA: PARA TI TRABALHARES COM TEATRO DE SOMBRAS É NECESSÁRIO QUE O ATOR-SOMBRISTA SEJA UM ATOR?

FLÁVIO: Eu acredito que é. É como quando a gente fala do boneco, a partir do momento que tem um personagem, tem que ter um embasamento como ator para poder passar essa veracidade para o teu personagem, seja ele uma ator convencional, normal ou no teatro de animação: uma silhueta, um boneco, uma figura, um objeto. O trabalho de ator é fundamental. É um dos processos que me vejo travado, esse envolvimento do ator para ter um resultado melhor.

FABIANA: SOMBRA PRA TI É?

FLÁVIO: A sombra ela é ao mesmo tempo uma incógnita é uma coisa concreta. Ela é etérea, efêmera e ao mesmo tempo ela é palpável, ela faz parte da luz. Não tem como não ter os dois lados, o ying e yang, o escuro e o claro. Parece que a sombra te proporciona essa visão mais filosófica em relação as coisas e a vida da gente em geral. É um aprendizado interessante, poder pegar e enxergar a sombra, a tua sombra.

FABIANA: MUITO OBRIGADA PELA ENTREVISTA. FOI MARAVILHOS E A UDESC AGRADECE E PROVALMENTE FICARÁ MUITO FELIZ PELA DISPONIBILIDADE E PROPORCIONANDO TODO O CONHECIMENTO DE VOCÊS. AGRADEÇO PELA BELEZA QUE VOCÊS NOS MOSTRAM.

FLÁVIO:Eu agradeço muito esta oportunidade e também agradeço muito ao Alexandre Fávero, que é uma pessoa muito generosa, de compartilhar as experiências que ele tem e poder oportunizar esse trabalho.