

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

EMERSON CARDOSO NASCIMENTO

**A (RE)DESCOBERTA DA SOMBRA:
EXPERIÊNCIA REALIZADA COM EDUCADORES NA
CIDADE DE IMBITUBA - SC**

**FLORIANÓPOLIS
2011**

EMERSON CARDOSO NASCIMENTO

**A (RE)DESCOBERTA DA SOMBRA:
EXPERIÊNCIA REALIZADA COM EDUCADORES NA
CIDADE DE IMBITUBA - SC**

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção de grau de Mestre em Teatro, Curso de
Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa:
Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Orientador: Prof. Valmor Beltrame, Dr.

**FLORIANÓPOLIS
2011**

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

N244a Nascimento, Emerson Cardoso
A (re) descoberta da sombra: experiência realizada com educadores na cidade de Imbituba - SC / Emerson Cardoso Nascimento, 2011.
143 p. : il. ; 30 cm

Bibliografia: p. 134-142

Orientador: Dr. Valmor Beltrame

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2011.

1. Teatro. - 2. Educadores. – Imbituba – Santa Catarina. - I. Beltrame, Valmor. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Teatro. – III Título.

CDD: 792 – 20.ed.

EMERSON CARDOSO NASCIMENTO

**A (RE)DESCOBERTA DA SOMBRA:
EXPERIÊNCIA REALIZADA COM EDUCADORES NA
CIDADE DE IMBITUBA - SC**

Esta dissertação foi julgada APROVADA para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 23 de agosto de 2011.

Prof.^a Vera Regina Martins Collaço, Dr.^a
Coordenadora do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Valmor Beltrame, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Orientador

Prof.^a Izabela Costa Brochado, Dr.^a
Universidade de Brasília - UnB
Membro

Prof.^a Beatriz Ângela Vieira Cabral, Dr.^a, PhD.
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Membro

Aos meus pais,
que me deixaram sonhar.
Sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Valcir e Santa, que sempre me apoiaram incondicionalmente, e também, agradeço imensamente ao Francisco e Elizabeth, que me acolheram não só em Florianópolis, mas em seus corações.

Ao Bruno, por não me deixar desistir, apontando sempre um presente maravilhoso e um futuro promissor.

Ao Professor Dr. Valmor Beltrame que, por seu fascínio pelo teatro de animação, me encaminhou com tanta competência ao encontro dessa arte. E, sobretudo, por ter compartilhado essa experiência comigo. Obrigado pelas orientações, conversas, encaminhamento profissional e, especialmente, a amizade.

Às meninas da secretaria acadêmica do PPGT, Mila e Sandra, por toda atenção.

Agradeço também ao Manoel (Faustino) da CENTROCÓPIAS pelo apoio.

Muito obrigado a todos aqueles que participaram das oficinas e também aos que contribuíram para a realização dessa pesquisa.

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

Jean-Pierre Lescot

RESUMO

O estudo descreve e analisa as atividades desenvolvidas com Teatro de Sombras em duas oficinas realizadas com educadores na cidade de Imbituba – SC, no período de 04 de maio a 28 de julho de 2010. Ideias sobre (re)descoberta da sombra e experiência são debatidas ao longo das três etapas da pesquisa. Na primeira etapa, o levantamento bibliográfico subsidia estudos sobre elementos históricos e técnicos sobre a arte do Teatro de Sombras, enfatizando o trabalho do ator-animador, as telas, as fontes luminosas e as silhuetas. A segunda e a terceira etapa são dedicadas à descrição e análise das oficinas, nas quais são apresentados o perfil dos participantes, as atividades e os jogos teatrais desenvolvidos, além dos materiais utilizados na realização das cenas. Parte dos procedimentos pedagógicos realizados nas oficinas se apoiou na metodologia proposta por Viola Spolin. Textos de autores, como John Dewey, Walter Benjamin e Jorge Larrosa Bondía, subsidiaram teoricamente a realização das análises da experiência. O estudo destaca ainda os procedimentos de criação das cenas e o trabalho final apresentado ao público. O texto privilegia a apresentação das impressões dos participantes e fotos das oficinas.

Palavras-chave: Teatro de Sombras, Princípios Técnicos, Pedagogia, (Re)descoberta da Sombra, Experiência.

ABSTRACT

This study describes and analyzes the activities developed with Shadow Theatre in two workshops carried with educators in the city of Imbituba - SC, in the period between May and July, 2010. Ideas on (re)discovery of shadow and experience are debated throughout three phases of the research. In the first phase, the bibliographical survey subsidizes studies on historical and technical elements about the art of the Shadow Theater, emphasizing the work of the puppeteer, the screens, the luminous fountains and the silhouettes. The second and third phases are dedicated to the description and analysis of the workshops, in which the profile of the participants, the developed activities and theatrical games are presented, in addition to the materials used for the scenes. Part of the pedagogical procedures carried out in the workshops was based on the methodology proposed by Viola Spolin. Texts by scholars such as John Dewey, Walter Benjamin and Jorge Larrosa Bondía provided the theoretical support for the analyses of the experience. The study still stresses the procedures of scene creation and the final work presented to the public. It also highlights the presentation of the participants' impressions and the workshop photos.

Keyword: Shadow Theatre, Technical Principles, Pedagogy, (Re)discovery of Shadow and Experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Silhuetas do teatro de sombras chinês.	20
Figura 2 - Silhuetas, tela e ator-animador no teatro de sombras chinês.....	21
Figura 3 - <i>Wayang Kulit</i> : silhuetas do teatro de sombras na Indonésia.	22
Figura 4 - Os dois personagens principais do teatro de sombras Turco: <i>Karagöz</i> e <i>Hadjeivat</i>	24
Figura 5 – Ator-animador no teatro de sombras chinês e indiano.	27
Figura 6 – Silhuetas animadas com varas no teatro de sombras chinês.	28
Figura 7 – Teatro de sombras javanês.	32
Figura 8 – Diferentes telas para teatro de sombras.	34
Figura 9 – Fontes luminosas ou focos de luzes coloridas projetando diferentes sombras.	36
Figura 10 – Ilustração de diferentes tipos de silhuetas.	42
Figura 11 – Silhueta animada na tela sem revelar as varas de sustentação.....	43
Figura 12 – Perfil em silhueta.....	45
Figura 13 – <i>Rama</i> e <i>Sita</i> , silhuetas do teatro de sombras de Andhra Pradesh.....	47
Figura 14 – Silhuetas do espetáculo <i>Livres e Iguais</i> do grupo Teatro Sim Por Que Não?!.....	48
Figura 15 – Fachada da escola básica municipal José Vanderlei Mayer em Imbituba – SC.	53
Figura 16 – A preparação do espaço para a realização das oficinas.....	65
Figura 17 – Sala de aula onde foram realizadas as oficinas.....	67
Figura 18 – Telas portáteis de papel vegetal (ou “caça-sombras”) e tela de tecido.	74
Figura 19 – Atores-animadores explorando a tela grande.....	75
Figura 20 – Tela grande e as possibilidades de deformação da sombra corporal.	75
Figura 21 – A sombra de uma mão segurando um grampeador.	76
Figura 22 – Fontes luminosas (focos), lanterna e mesa de luz.....	78
Figura 23 – Silhuetas confeccionadas nas oficinas.....	79
Figura 24 – Um cubo transparente explorado na cena.	80
Figura 25 – Efeitos explorados com papel celofane nas silhuetas e lanternas.	81
Figura 26 – Sombra corporal e perfil do rosto de uma das participantes.	81
Figura 27 – Silhueta articulada com o perfil de um dos participantes animada por varas na tela.....	82
Figura 28 – Cenas sobre a lenda do Boitatá criada com objeto (copo) e silhueta.....	83
Figura 29 – A sombra corporal e os focos luminosos como recurso de animação.	91
Figura 30 – Silhueta de perfil de um dos participantes animada na tela (1,20m x 90 cm).	92
Figura 31 – Sombra de um copo explorado na tela.....	94
Figura 32 – Parte do roteiro (desenhado) criado pelo Grupo 2.	106
Figura 33 – Cenas fotografadas e organizadas em forma de roteiro (de imagens).....	107
Figura 34 – Cenas agrupadas no grupo 2 de acordo com os materiais.....	108
Figura 35 - Cenas e materiais agrupados no grupo 1.....	108

Figura 36 – Cenas e materiais agrupados no grupo 1.....	109
Figura 37 – Processo de estudo do conto e criação coletiva do roteiro.	110
Figura 38 – Alguns objetos usados na criação das cenas.	114
Figura 39 – Efeitos criados na cena com um escorredor de macarrão.	115
Figura 40 – Silhueta articulada com vara e o perfil reduzido de uma das participantes.	116
Figura 41 – A Vendedora, os Compradores e cenários com detalhes vazados.	117
Figura 42 – Silhuetas de dedo confeccionadas com papelão comum e retalhos de tecido.	117
Figura 43 – Silhueta do rosto de um dos participantes e o efeito criado na cena.	118
Figura 44 – Animação de uma silhueta articulada com vara.....	118
Figura 45 – Silhueta articulada com vara e “silhueta de dedo”.....	119
Figura 46 – Silhueta de perfil sobreposta ao corpo do ator.	119
Figura 47 – Silhuetas confeccionadas nas oficinas.	120
Figura 48 – Cena revelando o processo de criação e projeção das sombras.....	121
Figura 49 – Revelando a animação das silhuetas.	121
Figura 50 – A casa da pequena Vendedora e a cidade.	122
Figura 51 – A Pequena Vendedora de fósforos.	125

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Distribuição das Vagas.....	54
Gráfico 2 – Conhecimento sobre o teatro de sombras.	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 PRINCIPAIS ELEMENTOS DO TEATRO DE SOMBRAS.....	19
1.1 O ATOR-ANIMADOR.....	27
1.2 AS TELAS.....	30
1.3 AS FONTES LUMINOSAS.....	35
1.4 SILHUETAS, SOMBRAS E OBJETOS.....	42
1.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ELEMENTOS TÉCNICOS.....	50
2 AS OFICINAS.....	53
2.1 OS PROCEDIMENTOS DE TRABALHO.....	61
2.2 A PREPARAÇÃO DO AMBIENTE.....	65
2.3 JOGOS COM SOMBRAS.....	69
2.4 A (RE)DESCOBERTA DA SOMBRA.....	71
2.4.1 Explorando as telas.....	74
2.4.2 Luz, foco, ação!.....	78
2.4.3 Desenhar, recortar e confeccionar silhuetas.....	79
2.4.4 Experimentos e descobertas.....	82
2.4.5 Enfim, a sombra!.....	84
2.5 A ANIMAÇÃO.....	89
2.5.1 Alguns procedimentos para animar silhuetas e objetos.....	92
2.5.2 A atuação com sombras.....	96
2.6 MATERIAIS DIDÁTICOS.....	99
3 O TRABALHO FINAL.....	104
3.1 O ROTEIRO.....	106
3.2 A CRIAÇÃO DAS CENAS.....	112
3.2.1 Os elementos sonoros.....	122
3.3 MONTAGEM E APRESENTAÇÕES.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	134
ANEXOS.....	143

INTRODUÇÃO

[...] os principais avanços do teatro ocidental foram consequência de processos que uniram investigação artística e aprendizagem. (MARTINS, 2002, p. 241).

Este estudo relata e analisa as atividades realizadas em oficinas de Teatro de Sombras desenvolvidas com educadores¹ na cidade de Imbituba – SC, no período de 04 de maio a 28 de julho de 2010. Foram realizadas duas oficinas, envolvendo dois grupos de educadores, com encontros semanais de 4 horas de duração em cada grupo, durante 13 semanas. O grupo formado por professores, servidores técnico-administrativos de escolas públicas e merendeiras detinham, de modo geral, pouco conhecimento sobre essa arte. No entanto, seus integrantes demonstravam interesse por conhecer e experimentar essa forma de expressão artística.

O teatro de sombras é uma arte milenar, historicamente ligado ao Oriente. É uma manifestação que integra as tradições culturais e religiosas de diversos países daquela região. Para Fabrizio Montecchi (2005 p. 29), essa arte chega às sociedades ocidentais ávidas por imagens em movimento, “redescobrimo-se como espetáculo e entretenimento.” Portanto, trata-se de outro modo de praticar e compreender essa arte. Por isso, atualmente o teatro de sombras, muitas vezes, é visto como “teatro de imagens”. No presente estudo, eventualmente, a expressão é utilizada como equivalente a teatro de sombras.

Para Ana Maria Amaral, o “teatro de imagens” é um “teatro que coloca em cena símbolos” (2002, p. 123), ou seja, “busca-se, antes de tudo, a emoção visual.” (2002, p. 145-146). Teotônio Sobrinho (2005, p. 88), amplia essa discussão afirmando que “teatro de imagens” também é chamado de “teatro visual”, e pode ser entendido como uma “modalidade” do teatro contemporâneo.

Essas concepções são, ao longo deste estudo, comparadas ao teatro de sombras – já que os princípios técnicos com os quais se trabalha em cada uma dessas modalidades estão muito próximos. No entanto, teatro de sombras é visto aqui de modo mais complexo do que “imagens em movimento”, sobretudo porque, para esta pesquisa, “a imagem deve dizer algo além do seu próprio reflexo.” (ARAÚJO, 2010, p. 1).

¹ Consideramos “educadores” todos os que fazem parte do contexto escolar, entre os quais, além dos professores, diretores, secretárias, merendeiras, zeladores... De acordo com Paulo Freire (2000), é urgente a necessidade da formação permanente desses profissionais para a qualidade da educação.

Optamos por denominar de “experiência” as atividades realizadas com esses dois grupos de educadores considerando a singularidade do envolvimento de cada participante ou rejeição de alguns envolvidos nas oficinas e, principalmente, pela peculiaridade dos relatos e depoimentos descritos por eles. Para Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), a experiência pode ser definida como “o que nos acontece, o que nos toca. [...] A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. Assim, no mundo caótico em que vivemos, a “experiência” poderia nos auxiliar a estabelecer relações significativas entre os indivíduos, as coisas e o mundo.

O teatro de sombras, tradicionalmente artesanal, pode causar estranheza e ser desafiador diante dos atuais meios tecnológicos de comunicação de massa. De acordo com Martha D’Angelo (2006, p. 35), a rapidez das mudanças nas “sociedades industrializadas” e o tempo acelerado da vida moderna impuseram uma “nova dinâmica ao corpo e ao pensamento”. Walter Benjamim² (1892-1940) relaciona essas características culturais à pobreza da experiência do homem moderno, pois “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” (1986, p. 203). No contexto em que vivemos, considero fundamental que as práticas contemplem o estudo e a reflexão para que as experiências possam adquirir outros significados e sentidos.

Fazer teatro de sombras hoje é um desafio por se tratar de uma arte que, além de pouco praticada, exige outro modo de olhar o que nos cerca. A sombra traz consigo uma série de significados, comumente atribuídos ao desconhecido, ao lado negativo e ao inconsciente. Para os que convivem com essa arte, as sombras, que outrora passavam despercebidas, se destacam, sugerem novos sentidos, começam a figurar outra realidade. Praticar essa arte pode ser fundamental para aqueles que desejam estar diante de uma nova situação e assim encontrar sentido para ela. Essa é condição fundamental ao ato de pensar que, segundo John Dewey³ (1859-1952), é agregado uma dimensão de investigação, de não conformidade com a situação apresentada. Isso é parte daquilo que o autor nomeia de “experiência” no seu caráter emancipatório e educativo (1959a).

² De acordo com Andréia Meinerz (2008, p. 10), Walter Benjamin é considerado um importante pensador do século XX no âmbito da filosofia, da crítica literária, da teoria da cultura e da comunicação. Sua obra é polifacética, perpassada por uma análise crítica da cultura, da história e da política. Transpassando livremente as fronteiras das disciplinas, Benjamim vai criar uma imagem da Era Moderna fazendo a interação entre filosofia, literatura, cinema, arquitetura, fotografia, psicanálise, desenvolvimento técnico e social – campos sobre os quais fez importantes reflexões em sua inextricável correlação.

³ John Dewey é reconhecido como um dos fundadores da escola filosófica de Pragmatismo (juntamente com Charles Sanders Peirce e William James), um pioneiro em psicologia funcional, e representante principal do movimento da educação progressiva norte-americana durante a primeira metade do século XX.

Ainda de acordo com Dewey (1971, 1978), todo sujeito é resultante das experiências que constrói. De forma intencional ou não, o acontecimento da mesma faz parte do desenvolvimento do indivíduo, auxilia-o a construir conhecimento e a movimentar-se no meio em que vive. É na interação com o meio social, com outros objetos e indivíduos, que ele consegue estabelecer relações e situações de construção de conhecimento. E esse tem, assim, a finalidade de produzir sentido para a experiência.

A interação entre homem, ambiente, situação e materiais (ferramentas) faz com que esses se modifiquem reciprocamente, surgindo a experiência. Assim, experiência “é a contínua interação do homem com o ambiente, por meio do qual ele cresce e ao mesmo tempo modifica a própria natureza.” (SCHMITZ, 1980, p. 24). Nesse sentido, essas ideias se relacionam à tessitura deste trabalho, às experiências que vivi e às novas significações que surgem no ato da escrita e da reflexão, na expectativa de dialogar com o leitor, uma vez que,

Receber a comunicação é adquirir experiência mais ampla e mais variada. Participa-se assim do que outrem participou ou sentiu e, como resultado, se modificará um pouco ou muito a própria atitude. E deste feito não fica também imune aquele que comunica. Tentai comunicar plena e cuidadosamente a outra pessoa a vossa experiência pessoal, principalmente se tratando de algo complicado, que notareis mudar-se vossa própria atitude para com a referida experiência. (DEWEY, 1959b, p. 5-6).

Ideias de John Dewey me levaram a compreender os significados da experiência, relacionando-as à prática do teatro de sombras como uma forma de conhecer mais a arte teatral. Comunicar o que se experimentou e se viveu pode ser compreendido como um processo de reconstrução e reorganização da experiência – como forma de auxiliar a lidar com nossas experiências futuras. Assim, a contínua organização e reconstrução dos conhecimentos construídos e compartilhados tem por fim melhorar o que se viverá futuramente.

A metodologia utilizada na pesquisa pode ser identificada como qualitativa, apoiada em princípios da “Pesquisa-ação”. De acordo com René Barbier (2002), a pesquisa-ação acontece em função de uma abordagem em que há “mudança e reflexão” permanente sobre a prática, na qual o pesquisador se torna membro do grupo – caso já não estava com ele envolvido desde o início de suas atividades.

Este tipo de metodologia de pesquisa também se caracteriza pelo envolvimento “cooperativo ou participativo” (THIOLLENT, 2006, p. 16) do pesquisador e do grupo em solucionar algum problema/questão através de ações.

Estes dois aspectos, cooperação e participação, marcaram a experiência realizada, contribuindo para a solução de problemas surgidos no decorrer dos trabalhos e principalmente

na superação de lacunas e desinformação sobre a linguagem do Teatro de Sombras. Ao mesmo tempo, vale destacar, que a metodologia utilizada estimulou e exigiu o diálogo entre teoria e prática, num permanente movimento entre criar, fazer, experimentar, refletir, praticar e estudar.

Os dados foram coletados através da observação, das anotações no “diário de campo” e dos “protocolos” escritos pelos participantes:

os dados contidos no diário e nas cadernetas de campo ganham em inteligibilidade sempre que rememorados pelo investigador; o que equivale dizer que a memória constitui provavelmente o elemento mais rico na elaboração de um texto, contendo ela mesma a massa de dados cuja significação é mais bem alcançável quando o pesquisador a traz de volta do passado tornando-a presente no ato de escrever. (OLIVEIRA, 1996, p. 31).

Os dados coletados nas oficinas foram posteriormente acrescidos de maiores detalhes e complementados com os depoimentos dos participantes, com o objetivo de ampliar e confrontar as informações recolhidas. Mesmo com a autorização dos participantes para divulgar seus nomes, optamos por utilizar apenas as suas iniciais como AS, CR, FP, para identificar os depoimentos coletados e as impressões relatadas.

Outro importante recurso utilizado foi a fotografia⁴ que, nesta pesquisa, ultrapassa a função ilustrativa, à medida que contextualiza e revela detalhes do trabalho, oferecendo ao leitor maior compreensão dos diversos elementos técnicos utilizados, bem como, imagens de experimentações e resultados obtidos nas cenas criadas pelos participantes.

O presente estudo foi organizado em três capítulos indissociáveis:

No primeiro são apresentados os elementos técnicos sobre o teatro de sombras. O que é teatro de sombras? Quais os principais elementos para a prática dessa arte? (ator-animador, telas, fontes luminosas, silhuetas). É possível definir onde se originou? O objetivo é apresentar os aspectos técnicos e históricos sobre essa arte – elementos indispensáveis para a compreensão do trabalho.

O segundo capítulo é dedicado à descrição e análise das oficinas. Nele, são apresentados onde e como elas foram realizadas, o perfil dos participantes e a forma como foi preparada e se iniciou os trabalhos práticos. No decorrer do capítulo são apresentadas as impressões dos participantes sobre a (re)descoberta da sombra, princípios de animação no teatro de sombras e os materiais didáticos usados.

⁴ As fotos apresentadas no segundo e terceiro capítulos foram tiradas pelo próprio pesquisador e também pelos participantes durante a realização das oficinas.

Usamos o termo “(re)descoberta” no sentido de que os participantes já conheciam a sombra – e de alguma forma o teatro de sombras. A ideia de “(re)descoberta” é utilizada no sentido de descobrir e redescobrir às sombras para a prática teatral. O termo busca ver e perceber as sombras de outro modo. A sombra todo ser humano conhece, vê, porém, olhar para as sombras do próprio corpo, dos objetos, da natureza e observar suas formas, mudanças e transformações supera o ato de apreciar – para se passar a entendê-las como elemento artístico. “(Re)descobrir” a sombra para a arte do teatro implica em conhecer suas possibilidades técnicas, expressivas e filosóficas. Exige conhecê-la como linguagem cênica.

No terceiro capítulo são apresentados e analisados os procedimentos de criação das cenas com sombras, o roteiro, a montagem e a apresentação do trabalho final. Outros elementos, como dramaturgia no teatro de sombras e a relação com os espectadores, também são apresentados.

E por fim apresentamos algumas considerações sobre a pesquisa, destacando aspectos relacionados à prática do teatro de sombras à experiência. Complementamos a pesquisa disponibilizando, no anexo, a relação e descrição dos principais jogos com sombras realizados.

1 PRINCIPAIS ELEMENTOS DO TEATRO DE SOMBRAS

[...] a história européia do teatro de sombras é feita de pesquisas sobre óptica, lanternas mágicas e teatros das *maravilhas*. (MONTECHHI, 2007, p. 67).

Pela interposição ou presença de um corpo opaco entre a luz e uma superfície surge a sombra – e também o princípio do teatro de sombras. Para o diretor Jean Pierre Lescot (2005, p. 14), “Da projeção da luz (própria da linguagem onírica) misturada à matéria nasce o teatro de sombras. A linguagem dos sonhos, a natureza flutuante: eis os elementos fundamentais” dessa arte. Com a animação das silhuetas e objetos, ou corpo, realizada pela atuação do ator-animador, entre a fonte luminosa e a tela, surgem imagens em movimento, que evoluem, se deformam, ocultam e revelam através de vários efeitos um mundo onírico, mágico. É a “imaterialidade da sombra” que “lhe dá esse caráter mágico” (LESCOT, 2005, p. 9).

De acordo com a diretora Ana Maria Amaral (2005, p. 17),

os elementos usados no teatro de animação, bonecos, objetos, máscaras, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados. Está implícito aí o mistério: Vida e Morte. Por isso, se diz que no teatro de animação existe magia, pois magia surge quando acontece a ligação entre duas realidades opostas. A magia do teatro de animação se deve ao fato de ele suscitar outros significados que não os do cotidiano, não o usual. [...] O contraste entre animado/inanimado, matéria/espírito, quando bem entrosados, constitui o fascínio dessa arte.

No teatro de sombras, essas ideias podem ser compreendidas ao observarmos um objeto, como um grampeador de papel se transformar em jacaré através da sua sombra animada na tela, tornando-se assim personagem – revelando o sentido mágico e poético dessa arte.

Segundo Meher Contractor (1982, p. 61), o teatro de sombras se confunde com o próprio surgimento da civilização. A mesma ideia é compartilhada pela pesquisadora Maryse Badiou (2005, p. 21), que afirma que a marionete e a sombra, presentes desde a origem da humanidade em todas as culturas, participam dos acontecimentos mais importante da coletividade, nos rituais, nas cerimônias religiosas e nas festas tradicionais. É sem dúvida a “memória da condição humana em todas as suas expressões”.

O que se observa é que o teatro de sombras Oriental se fundamenta nas relações com o sagrado e o místico, enquanto no Ocidente, a partir do século XIX, se transforma em um “teatro das maravilhas”, ou seja, pautado em imagens espetaculares e no entretenimento.

É difícil eleger ou precisar um marco cronológico para o nascimento do teatro de sombras. No entanto, analisando suas origens, é possível identificá-lo como uma das primeiras formas de se criar e projetar imagens em movimento. De certa forma, a especificidade em projetar imagem na tela o aproxima do cinema. Essa é uma questão que intriga e estimula muitos grupos e pesquisadores a debruçarem-se sobre estudos e práticas que buscam compreender seus significados e sentidos.

O teatro de sombras é uma manifestação artística popular em vários países do continente asiático. Mesmo que seja difícil precisar o seu surgimento, existem, porém, silhuetas⁵ datadas de 2.300 e 3.000 anos atrás no Oriente.



Figura 1 – Silhuetas do teatro de sombras chinês.

Fonte: <<http://www.theatredelalanterne.net/theatre.html>> Acesso em 27 fev. 2011.

Não há informações precisas que comprovem exatamente a origem desta arte milenar, já que existem poucas fontes.

Qual surgiu primeiro, o teatro de sombras indiano ou o chinês? Essa é ainda uma questão controversa, na medida em que existem tão poucas fontes. [...] O império Central chinês, por outro lado, reivindica, numa de suas mais belas e melancólicas lendas, que a conjuração dos espíritos sobre a tela de linho seja sua invenção particular. (BERTHOLD, 2008, p. 38).

⁵ Silhuetas são figuras recortadas tradicionalmente em couro ou outros materiais, representando imagens figurativas. As silhuetas, que podem ser compostas de uma única peça ou articuladas. Elas são animadas através de hastes e/ou fios atrás da tela para os espectadores. Existem diferentes formas de se confeccionar uma silhueta, assim como existem diversos mecanismos e técnicas para a sua confecção e para a sua animação.

Na China, o aparecimento dessa arte retoma ao período do imperador Wu-ti, assim como conta a lenda:

Um homem chamado Shao Wong, do estado de T'si, veio diante do imperador Wu-ti em 121 a.C. para exibir sua habilidade em comunicar-se com os fantasmas e espíritos dos mortos. A consorte favorita do imperador Wang, havia acabado de morrer. Com o auxílio de sua arte, Shao Wong fez com que as imagens dos mortos e do deus dos lares aparecessem à noite. O imperador a viu a uma certa distância, atrás de uma cortina... [...] O teatro de sombras, entretanto – o qual, de alguma forma, Shao Wong parece ter usado – permaneceu uma forma favorita do teatro chinês. (BERTHOLD, 2008, p. 55).

Essa lenda ainda não diminui as controvérsias existentes entre os pesquisadores quanto à origem dessa arte, no entanto, revela a relação com a religiosidade, a magia e principalmente com o mundo dos mortos.

A evocação dos “espíritos dos mortos”, na época do imperador Wu-ti, reflete-se na terminologia do teatro chinês, onde os dois lados da tela (de entrada e saída) – à direita e à esquerda do palco por onde passam as silhuetas – são conhecidas como as “portas das sombras” ou “portas das almas” (BERTHOLD, 2008, p. 58), conforme imagem abaixo.



Figura 2 - Silhuetas, tela e ator-animador no teatro de sombras chinês.

Fonte: < <http://www.theatredelalanterne.net/theatre.html> > Acesso em 27 fev. 2011.

Fonte: <<http://portuguese.cri.cn/mmsource/images/2004/03/25/piying2.jpg>> Acesso em 27 fev. 2011.

De acordo com Jean Pierre Lescot (2005, p. 10), no teatro de sombras Balinês, a sombra também tem o poder de estabelecer relações entre homens e divindades, transitando entre o reino dos vivos e dos mortos – assim como na lenda do primeiro espetáculo de sombras para o imperador chinês e sua consorte falecida.

O teatro de sombras na Indonésia (Ilha de Java), ou *Wayang*, pertence às cerimônias religiosas e aos rituais que celebram passagens extraídas de epopéias como o Mahabharata⁶ e o Ramayana – que contam a origem e a história da Humanidade.



Figura 3 - *Wayang Kulit*: silhuetas do teatro de sombras na Indonésia.

Fonte: Acervo pessoal – Valmor Beltrame.

As personagens, conhecidas do povo que vê e participa desta cerimônia, têm características que fogem dos traços figurativos. Os efeitos de deformação, ampliação e diminuição das sombras através de silhuetas coloridas, conseguidos com a iluminação à base de lamparinas, contribuem para a produção de um teatro com imagens que remetem ao irreal e ao fantástico.

Além destas características, podemos perceber a presença de outros elementos, como o uso de sons extraídos de instrumentos artesanais. A soma destes elementos compõe um teatro com características oníricas e poéticas.

Segundo Margot Berthold (2008), antes de Cristo, chineses e indianos praticavam o teatro de sombras em rituais religiosos, recitando poemas épicos com música e silhuetas feitas de couro com sustentação de varas de bambu, animadas diante da tela iluminada com

⁶ Segundo Bernard (1982), o Ramayana e o Mahabharata, são os dois grandes textos sagrados da Índia do início de nossa era. Foram traduzidos em javanês no século X. A partir dessas traduções, foram escritas cento e oitenta *pakens* principais – livros que fornecem a narrativa de uma representação e também indicações de cenas e acompanhamentos musicais. Os heróis dessas epopéias, Rama (no Ramayana) e, seis gerações mais tarde, os primos *Arjuna e Kresna* (Mahabharata), são a reencarnação do deus *Visnu*. São tantos heróis e tantos acontecimentos que não podemos resumir todos os textos. O Mahabharata é considerado o maior poema sânscrito de todos os tempos. Reúne cerca de 100 mil estrofes divididas em 18 seções, equivalentes a 15 bíblias.

lamparinas a óleo. Mesmo assim, sua origem ainda é uma questão controvertida, na medida em que existem tão poucas fontes.

A reivindicação da primazia hindu é sustentada pela evidência de um teatro de sombras já na caverna de Sitabenga e pelo fato de que a influência cultural do teatro de sombras espalhou-se através do Extremo Oriente. É muito possível que ela tenha seguido o avanço do budismo através da Ásia Central, ou da Indochina para a China. (BERTHOLD, 2008, p. 38).

Além da reconhecida presença dessa arte na China e na Índia, é possível destacar, de acordo com Beltrame (2005), que essa manifestação artística também é presente na Ilha de Java, na Indonésia, Tailândia, Taiwan, aparecendo na Ásia Menor e na Turquia. Na Grécia é, ainda hoje, importante manifestação popular.

Na África mediterrânea também existem amplos registros dessa arte, chegando a partir do século XVIII e XIX na Europa ocidental e América. Contudo, o teatro de sombras assumiu distintas características de acordo com as práticas culturais de cada país.

Annie Bernard (1982, p. 69) destaca um trecho do poema escrito por Empu Kanwa⁷, onde o poeta ressalta que:

Estas marionetes recortadas e coloridas, que agitamos e fazemos falar, são como os homens, que seguem cegamente suas paixões sem compreender que de fato, tudo não é senão um jogo, num mundo sem valor.

Esse poema do século X, em Java, atesta o quanto é antigo o teatro de sombras, revelando que suas origens estão enraizadas nas expressões artísticas populares em diversas regiões do continente asiático.

Podemos destacar também o teatro de *Karagöz* na Turquia e Grécia, que se popularizou no final do século XIX, sendo até hoje praticado em algumas partes da Europa e África Mediterrânea.

⁷ Poeta que escreveu uma das grandes obras literárias de Java intitulada de *Kakawin Arjunawiwaha*, escrito no reinado de D. Airlangga, entre os anos 1028-1035.



Figura 4 - Os dois personagens principais do teatro de sombras Turco: *Karagöz e Hadjeivat*.

Fonte: < http://1.bp.blogspot.com/_Z2Mlf_q3fv0/S-6n40MBThI/AAAAAAAAACCQ/a5xyM5w3PNk/s1600>
Acesso em 18 mar. 2011.

Segundo Berthold (2008, p. 26), há referências históricas do teatro de sombras turco, conforme imagem destacada acima, já no século XIV, na época em que a grande mesquita de Bursa estava sendo erguida;

Seus duelos verbais vivos e grotescos paralisaram as obras de construção da mesquita. Em vez de trabalhar, os pedreiros punham seus instrumentos de lado e ouviam os longos divertidos discursos de Karagöz e Hadjeivat. O sultão soube de suas façanhas e ordenou que os ambos fossem enforcados. Mais tarde, quando reprovava amargamente a si mesmo por isso, um dos cortesões do sultão teve a idéia de trazer Karagöz e Hadjeivat novamente a vida na forma de figuras de couro brilhante coloridas e translúcidas e sombras numa tela de linho. (2008, p. 26).

Assim como no teatro de sombras chinês, há uma série de lendas que circundam a origem do teatro de *Karagöz*. No entanto, é possível encontrá-lo em outros países muçulmanos, como Síria, Egito, Iran, Argélia e Tunísia.

Karagöz é o “herói do teatro de sombras turco e árabe e dá nome ao espetáculo de sombras” (BERTHOLD, 2008, p. 27). Sua principal característica é a predominância da tradição oral e a improvisação sobre uma narrativa conhecida pelo público.

O espetáculo aborda temas do dia a dia das pessoas, como a amizade, a justiça, o vício, a castidade, a violência e a obscenidade. Esta última é explorada principalmente no personagem do *Karagöz*, a figura central de toda a história. A apresentação é entrecortada por outras cenas curtas, que são usadas para apresentar as qualidades e os dotes do personagem *Karagöz* – que é descrito como barrigudo, corcunda e calvo. É também trapalhão, egoísta, hipócrita, libidinoso e vive mentindo e enganando.

De acordo com Metin And (2005, p. 32), o teatro *Karagöz* é destinado a um público diversificado, “cada um trazendo seu próprio sentido da arte”, e as apresentações podem ser vistas durante todo o ano pelas cidades, mas são intensificadas, principalmente, em eventos como casamentos e circuncisão.

No entanto, o grande momento de *Karagöz* chega com o início do Ramadã, o mês sagrado do jejum. Por não serem facilmente descritos como imagens figurativas de seres humanos, *Karagöz* pode dar a volta na “proibição do Alcorão” e chegar aos dias de hoje ainda com seu “humor grotesco” (BERTHOLD, 2008, p. 28).

Historicamente é possível destacar a existência de duas grandes tendências no teatro de sombras: uma ligada à religiosidade e outra à profana. O teatro de sombras na China, Turquia e Grécia possui um caráter de divertimento, já na Índia e Java prepondera o sentido religioso e sagrado. Uma das características que permeia ambas as práticas é a relação entre atores-animadores e espectadores através das sombras na tela – comunicação essencial ao fazer teatral.

De acordo com Montecchi (2005, 2007), atualmente a tradição ligada mais à religiosidade e ao ritual vem se perdendo no teatro de sombras oriental, já que, com a modernização, os espetáculos visam o entretenimento. Mesmo que algumas das características originais sejam preservadas em meio aos avanços tecnológicos, é possível registrar o seu gradativo desaparecimento. A mesma ideia é compartilhada por Roger Long (1986, p. 106) sobre a tradição e modernidade no teatro de sombras javanês, uma vez que as vantagens das conquistas tecnológicas fizeram alguns aspectos originais do *Wayang* serem perdidos ou diminuídos – ressignificando as tradições diante das transformações ocorridas.

Em outros países, como na China, em 2006, foram recuperadas mais de 60 mil relíquias do teatro de marionetes e sombras, uma iniciativa do departamento encarregado do patrimônio cultural chinês. De acordo com a Embaixada da República Popular da China no Brasil⁸, especialistas assinalaram que algumas das silhuetas são “extremamente raras e que podem pertencer à Dinastia Ming (1368 – 1644).”

De acordo com a representação diplomática chinesa (2006, 26, 13),

Esta antiga arte tradicional perdeu sua popularidade devido à enorme sombra projetada pelo cinema e televisão. Muitas companhias de teatro de sombras foram dissolvidas e muitos dos artistas mais talentosos morreram sem deixar aprendizes. Em muitas áreas, esta arte e suas histórias quase desapareceram.

⁸ Fonte: <<http://br.china-embassy.org/por/whjl/t257811.htm>> Acesso em 18 jan. 2011.

As silhuetas de couro e as ferramentas para sua fabricação serão guardadas em um museu para a preservação da história do teatro de marionetes e de sombras.

Na Índia, a partir da década de 1950, surgiram iniciativas de criação de escolas de artes performáticas, destacando-se o Instituto *Darpana*⁹ em Ahmedabad, dirigido por Meher Contractor (1918 - 1992). Mais recentemente, as escolas públicas de certas regiões incluíram em seus currículos o aprendizado do teatro de marionetes indiano, onde os jovens passaram a aprender o ofício com reconhecidos mestres dessa arte – com o objetivo de incentivar a prática do teatro de sombras.

O teatro de sombras passou por profundas transformações ao inserir no espetáculo a iluminação elétrica, músicas previamente gravadas e reproduzidas por equipamentos eletrônicos, o uso de microfone para projeção da voz e até transmissões radiofônicas e televisivas, atingindo um maior número de pessoas e estabelecendo outra forma de relação com o público.

De acordo com Roger Long (1986), a iluminação que era tradicionalmente feita com a queima de óleo de coco, passou a ser substituída por lâmpadas fluorescentes. As lamparinas interferiam positivamente na projeção das sombras, já que as imagens tremulavam e dançavam de acordo com as chamas – dando a impressão de que as silhuetas se moviam e respiravam quando estavam paradas diante da tela.

Outro elemento que perdeu seu espaço foi a presença dos músicos que tocavam ao vivo durante as encenações. Com a modernização, os custos para essas produções foram reduzidos, o que levou os grupos a gravarem as músicas. Até o uso da voz foi influenciado pelo advento dos microfones. “Os efeitos de sons tradicionais são cuidadosamente editados e mixados com a música para estimular a performance.” (HUMPHREY, 1986, p. 89) Com isso, o tempo e o ritmo do espetáculo se alteram em função da música gravada, sob a qual o mestre orienta o espetáculo.

O teatro de sombras, em alguns lugares como na China, apesar do incentivo de algumas instituições para preservarem essa arte, se depara com esses métodos vindos do

9 O Instituto Darpana (espelho) de Performance, Artes e Estudos Culturais é uma reconhecida instituição educacional sem fins lucrativos, reconhecida pelo Governo da Índia desde 1950. DIPAC, como é conhecido, tem sido um centro de excelência no domínio das artes do espetáculo, trabalhado com instituições, artistas e empresas em todo o mundo usando as artes como forma de inovação e mudança social. Em linhas gerais, o Instituto busca quebrar as fronteiras entre tradição e a tecnologia nas artes, envolvendo a prática artística, a formação de artistas e as relações entre arte e vida. Seus parceiros incluem a UNESCO, UNICEF, a Fundação Ford, entre outros. Outras informações podem ser obtidas no endereço: <http://www.dipac.edu.in/>.

Ocidente que, de certa forma, “põe em risco sua originalidade e seu charme” (BALBIR, 2003, p. 63).

Se o teatro de sombras se mantém vivo entre as atuais formas tecnológicas de exibição de imagens em movimento é porque existe, em sua especificidade, algo que a máquina ainda não é capaz de suprir – o encontro entre ator-animador e espectador. Em sua atuação o ator não ignora a importância dos elementos técnicos como a luz, a tela, e as silhuetas, que acompanharam, de certa forma, os avanços tecnológicos e a renovação dessa arte teatral.

Analisar esses elementos é primeiramente uma forma de tentar entender os significados dessa arte no decorrer dos séculos, e principalmente, suas possibilidades expressivas e artísticas nos dias de hoje.

Aliar o conhecimento teórico sobre o teatro de sombra à prática e à reflexão é um dos caminhos para contextualizar atualmente essa arte.

1.1 O ATOR-ANIMADOR

De acordo com Domingo Castillo¹⁰ (2004, p. 70), no teatro de sombras o ator-animador ou marionetista é, simultaneamente, criador e espectador das sombras que projeta, seja com as silhuetas e objetos que anima, ou com o corpo. A sombra na tela é a sua referência, isso lhe permite controlar o efeito desejado, verificando as particularidades de cada um dos movimentos realizados na busca do caráter expressivo da sombra. Essa prática além de observação e precisão requer estudo e treino.



Figura 5 – Ator-animador no teatro de sombras chinês e indiano.

Fonte: <<http://portuguese.cri.cn/1/2004/03/25/1@6367.htm>> e <http://www.territorioscuola.com/wikipedia/pt.wikipedia.php?title=Teatro_de_sombras> Acesso em 06 nov. 2008.

No teatro de sombras chinês, o ator-animador é “valorizado por sua capacidade e destreza na manipulação das silhuetas, tornando-se virtuoso na medida em que reproduz movimentos capazes de se assemelharem ao dos animais e seres humanos representados” (2005, p. 42-43). Tradicionalmente, o ator-animador iniciava seu aprendizado ainda criança, por volta dos quatro anos de idade, obedecendo à execução de rigorosos exercícios para dominar a animação das silhuetas. A formação se dava por tradição, na medida em que o Mestre (que guardava “os mistérios dessa arte”) desvendava os segredos da profissão ao aprendiz, até esse atingir maturidade para iniciar seu próprio trabalho.

Os princípios mais importantes nessa etapa da formação do ator-animador eram: conhecer a dramaturgia, aprender a confeccionar as silhuetas e ser exímio animador – necessitando de longo período de aprendizagem, exigindo a realização de exercícios físicos diários, sobretudo dos dedos, pulsos e braços.



Figura 6 – Silhuetas animadas com varas no teatro de sombras chinês.

Fonte: Acervo pessoal – Valmor Beltrame.¹¹

Um dos grandes desafios no teatro de sombras chinês está na animação, conforme imagem apresentada acima, já que é preciso habilidade para manipular, simultaneamente, inúmeras varas (e às vezes fios) de sustentação presas em partes estratégicas das silhuetas.

A preservação do teatro de sombras está relacionada à difusão do seu conhecimento e suas tradições. O que é aprendido sobre as tradições do teatro de sombras oriental pode ser compreendido como “técnicas codificadas de longa duração.” Para Eugenio Barba (1995, p.

¹⁰ A tradução de alguns trechos do artigo de Domingo Castillo foram realizados apenas para estudo.

¹¹ Fotos do estágio do Professor Dr. Valmor Beltrame sobre teatro de sombras realizado em Charleville-Mézières (França), no período de junho a outubro de 1982. Fotógrafo: François Petit.

19), essas práticas artísticas vão construindo um acervo de procedimentos e concepções incorporados por mestres do ofício, e constituem o que pode ser chamado de um “conjunto de bons conselhos” ao qual o artista, no olhar sobre a cena, recorre e faz uso.

De acordo com Eugênio Barba, em diferentes lugares e épocas, as práticas teatrais,

apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, tem compartilhado princípios comuns. [...] Eles não são provas da existência de uma “ciência do teatro”, nem de umas poucas leis universais. Eles não são nada mais que particularmente um “conjunto de bons conselhos”, informações úteis para a prática cênica. Falar de um “conjunto de bons conselhos” parece indicar algo de pequeno valor quando comparado à expressão “antropologia teatral”. Mas campos inteiros de estudo – retóricos e morais, por exemplo, ou estudo do comportamento – são igualmente conjunto de “bons conselhos”. (1995, p. 8).

A “Antropologia Teatral”, segundo Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995), procura identificar aspectos técnicos do trabalho do ator em cena, e que se repetem nas diversas tradições culturais. Esses elementos que, a princípio não variam, constituem um conjunto de “bons conselhos”, influenciando o trabalho de artistas que buscam a expressividade do ator na cena e também uma compreensão mais aprofundada sobre as práticas teatrais.

No tradicional teatro de sombras indiano, os atores-animadores, também conhecidos como marionetistas, pertenciam a castas nômades ou *Brahmins*. A formação também se dava por tradição – eles aprendiam com o Mestre, o *Sutradher*, que revelava, aos poucos, os segredos aos aprendizes.

O ator, no teatro de sombras indiano, precisava conhecer e aprender a dramaturgia extraída de epopéias religiosas, animar as silhuetas, tocar instrumentos, cantar e recitar. São ao mesmo tempo cantores, animadores e confeccionadores das silhuetas.

De acordo com Contractor (1982), os marionetistas eram acompanhados por uma orquestra composta por diversos instrumentos tradicionais e característicos da região – já que, nesse tipo de teatro, a música tem um papel importante na criação do clima apropriado para a participação do público no espetáculo.

No teatro de sombras indiano, era considerado um bom marionetista aquele que, além de manter a atenção do público, soubesse provocar sensações e reações nos espectadores.

O ator-animador, o Mestre, tem posição privilegiada em todas as culturas orientais onde existe o teatro de sombras. Em Java e Índia, principalmente, este artista é a síntese da consciência coletiva. Ele capta os desejos dos espectadores, canaliza suas vontades e exalta os desejos comuns. (BELTRAME, 2005, p.).

Analisando a figura do ator-animador no teatro de sombras, é possível destacar que seu trabalho de criação e atuação vai além da movimentação das silhuetas animadas entre a tela e a fonte luminosa.

Atualmente, conforme Castillo (2004, p. 72), é possível observar a busca, por parte das companhias de teatro de sombras, em compreender esse processo de comunicação com o público, ressaltando o caráter teatral dos espetáculos de sombras. “O espectador deve ser consciente de que aquilo que presencia é produzido no mesmo instante em que acontece, através da presença do animador que anima as sombras”. No teatro de sombras, o corpo é importante instrumento de trabalho do ator-animador, pelo qual ele atua – e domina as técnicas de animação, realiza a confecção das silhuetas, das telas e fontes luminosas, tendo, como base, o conhecimento da expressividade de cada material (por interferirem na construção do espetáculo).

Na prática, mesmo que o foco em cena esteja na silhueta ou na sombra do objeto animado na tela, é o ator que articula o trabalho com as sombras. De acordo com Xavier Fábregas (2003, p. 37), mesmo que a presença “invisível” do animador no teatro de sombras seja uma das características desse gênero dramático, nada impede que ele atue através da silhueta-objeto, utilizando para isso o seu corpo, em conjunto com os demais recursos expressivos dessa arte.

De acordo com Renato Ferracini, poderíamos considerar a ideia de “nem representar, nem interpretar” no teatro de sombras, e sim “atuar”, uma vez que “A atuação não interpreta nada, não representa nada, simplesmente age.” (2010, p. 331). O ator-animador, em contato com os diferentes materiais e elementos, passa a agir, ou seja, atua com o seu corpo na relação com as silhuetas-objetos, focos luminosos e telas

O teatro de sombras não se limita à animação de silhuetas-objetos, a sombra corpórea oferece outros recursos expressivos. Portanto, qualquer interesse, seja o de modernizar ou perpetuar essa arte, deve considerar a formação relacionada ao ator-animador.

1.2 AS TELAS

A tela pode ser definida como uma superfície plana ou não, onde seja possível projetar e explorar as sombras. Ela é indispensável para a “materialização” das sombras enquanto elemento expressivo e visual.

De acordo com Beltrame (s/d, p. 2), o espectador no teatro de sombras ocidental “tem dificuldades para aceitar as convenções desta linguagem e, por isso, a tela serve como instrumento de separação, colaborando para a fixação do olhar do espectador na tela.” As telas assumiram diferentes tamanhos e significados através da história; sua função vai além de um aparato técnico para capturar as sombras projetadas e separar o ator-animador do público.

No teatro de sombras, de um lado da tela se encontra o ator-animador, que recebe a luz detrás e projeta a sombra das silhuetas-objetos-corpo que anima. Do outro lado, o espectador assiste ao espetáculo. Segundo Castillo (2004, p. 55), através desta “frágil parede de separação”, se busca o encontro, a comunicação entre ator-animador e espectador por meio das imagens e as sensações que essas provocam.

No teatro de *Karagöz*, as sombras abriam “descaradamente caminho através da tela de pano, para o coração do seu público” (BERTHOLD, 2008, p. 19). Podemos considerar a tela como uma ponte que une o mundo onírico e o mundo real, lugar no qual o ator-animador atua e se revela. Para Pimpaneau (1982, p. 142), o teatro de sombras, onde a tela se destaca no espaço escuro, faz pensar nas “visões que nos trazem os sonhos”. A tela, portanto, representa o “universo”, revelando o caráter onírico que as sombras proporcionam a essa arte.

A sombra de uma silhueta, corpo ou objeto projetada altera-se inevitavelmente, sugerindo diferentes significados para uma mesma imagem criada na tela. Assim, de acordo com Castillo (2004, p. 55), a tela pode ser definida como o “suporte destinado a receber as sombras”. Nos países árabes a chamam de “tecido dos sonhos”. A sombra na tela, com sua imaterialidade, se transforma em imagens fantásticas e poéticas.

Para o diretor de teatro Luc Amoros (1986, p. 4), a tela não é uma fronteira, é, ao contrário, uma ponte entre o espectador e o animador – é o lugar de confronto de nossas próprias projeções. Segundo Xavier Fàbregas, é na tela que se dá a comunicação entre o ator-animador e o espectador:

No teatro de sombras ocidental, a tela separa o animador de seu público, mas no oriental ao contrário, o espectador pode, dependendo do seu gosto, passar alternativamente de um lado ao outro da tela. No teatro oriental, é possível criar a ilusão a partir da simbiose: homem e objeto. O animador não é visto como um estranho que se introduz num mundo imaginário, mas como alguém que está a serviço deste mundo e oficializa a cerimônia de sua aparição. (1986, p. 288).

Reconhecer que é na tela que se estabelece o diálogo entre o ator-animador e o espectador é uma das questões fundamentais para se entender e praticar o teatro de sombras

na contemporaneidade. A tela é o espaço onde tudo acontece: de imagens oníricas, fantásticas, até a semelhança com figuras e movimentos mais figurativos. Na cena,

o ato de criação realiza-se graças à presença irrenunciável do ator-animador, que se faz portador do “aqui e agora”. O ator-animador é assim aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica. Portanto, a sombra existe somente no instante em que é fruída, não mais. Existe no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo. Esse é o teatro das sombras. E é por este motivo que um evento em que a sombra é proposta reproduzida não é ‘teatro’, e sim ‘espetáculo de imagens em movimento’. (MONTECCHI, 2007, p. 71).

No teatro de sombras, mesmo que o ator-animador esteja aparentemente “escondido” atrás da tela, a comunicação é direta com o espectador – o que o diferencia da tela do cinema. Ator-animador e público encontram-se em comunhão, conforme imagem destacada abaixo.



Figura 7 – Teatro de sombras javanês.

Fonte: MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In: Móin - Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v. 4, 2007, p. 73.

Montecchi (2007, p. 72), referindo-se ao teatro de sombras javanês, conhecido como *Wayang Kulit*, apresenta o espaço nesse teatro de sombras como “integrador”, “único”, ou seja, é o do encontro. A tela posta no meio da sala “une, não divide”. Observando a imagem acima é possível observar o *dalang* no centro da cena, como aquele que celebra o evento: sua energia vital é transmitida a quem assiste por meio da tela. Ao redor dele, como atraídos pela sua de energia, os músicos e o público voltam-se para a sua presença.

Uma das críticas que fazemos ao teatro de sombras ocidental é que aqui a tela tem uma função determinante na separação público e platéia e serve principalmente para

esconder os procedimentos do ator-animador. E no Oriente a tela é mais um muro translúcido que separa o lugar do cotidiano do lugar da magia. (BELTRAME, 2005, p).

A tela no teatro de sombras oriental é o local de encontro, onde a cena acontece. Nesse sentido concordo com a ideia de Montecchi (2007) de que as sombras na tela não devem interferir, mas favorecer a comunhão no teatro de sombras.

Já no tradicional teatro de sombras chinês, os atores-animadores permanecem atrás da tela ocultando totalmente os materiais utilizados na cena. O princípio de “comunhão” nesse teatro surge ao trazer para a tela o sentido de “ponte que une” atores e espectadores.

Revelar ou esconder as silhuetas-objetos do público é um procedimento bastante utilizado por grupos de teatro de sombras no ocidente. Muitos grupos exploram a exibição dos materiais de cena, os equipamentos técnicos e os procedimentos dos atores para o público.

No teatro de sombras contemporâneo, os atores-animadores não precisam estar obrigatoriamente ocultos atrás da tela como no tradicional teatro de sombras. As telas não servem apenas como suporte para as sombras, elas revelam, ao mesmo, tempo elementos poéticos e a atuação do ator-animador.

Nos espetáculos contemporâneos, as telas podem ser “uma folha de papel branco A4” ou um “amplo tecido servindo de tela para projeção das imagens.” (BELTRAME, s/d, p. 2). As telas deixaram de ser fixas para dar lugar a diversas experimentações.

No Brasil, a Cia. Quase Cinema de São Paulo utiliza a fachada de prédios, construções e monumentos no meio da cidade como superfície-tela para a projeção de sombras – que podem ser vista a quilômetros de distância. Dessa forma, atores-animadores, todos os materiais e elementos usados no trabalho são revelados diante do público.

Ao optar por um tipo de tela, seja uma parede ou um tecido, é importante perceber a relação com a luz usada para projetar a sombra, de forma que não atrapalhe a visão do espectador. É possível o uso de bastidores (telas opacas, biombos ou tapadeiras), como no teatro de sombras chinês, para obstruir a passagem da luz em volta da tela. Os biombos ou bastidores podem ser pintados de preto para reforçar a opacidade. O essencial é obter uma boa projeção das sombras nas telas independentemente dos recursos técnicos utilizados.

No tradicional teatro de sombras oriental, a tela é de formato retangular (mais larga do que alta), armada em um bastidor de bambu que a mantém esticada. Normalmente, é confeccionada em tecido branco de algodão ou linho, com uma trama densa.

De acordo com Castillo (2004, p. 55), no teatro de sombras atual, os materiais usados para confecção da tela variam em função do grau de opacidade e semitransparência de

diferentes tipos de tecidos, plásticos, papéis, materiais acrílicos entre outros. A cor também pode variar entre o branco e o bege. Seu tamanho varia muito, dependendo das características do espetáculo. O teatro de sombras contemporâneo usa as telas de uma forma mais dinâmica, ou seja, elas podem ser mais altas do que largas, abandonando também sua posição fixa e esticada. Ainda de acordo com o autor, em alguns casos prende-se apenas a parte superior da tela, o que permite movê-la, fazendo com que as sombras se distorçam, criando assim, diferentes efeitos visuais. O uso de várias telas pode favorecer a criação e o ritmo de um espetáculo, oferecendo vários pontos de atenção do espectador. Com o mesmo objetivo, se recorre ao uso de pequenas telas portáteis, com iluminação própria, que permite o deslocamento e o desaparecimento do animador por diferentes pontos do espaço.

Nas imagens apresentadas abaixo é possível observar as diversas formas para se criar e montar telas para teatro de sombras.

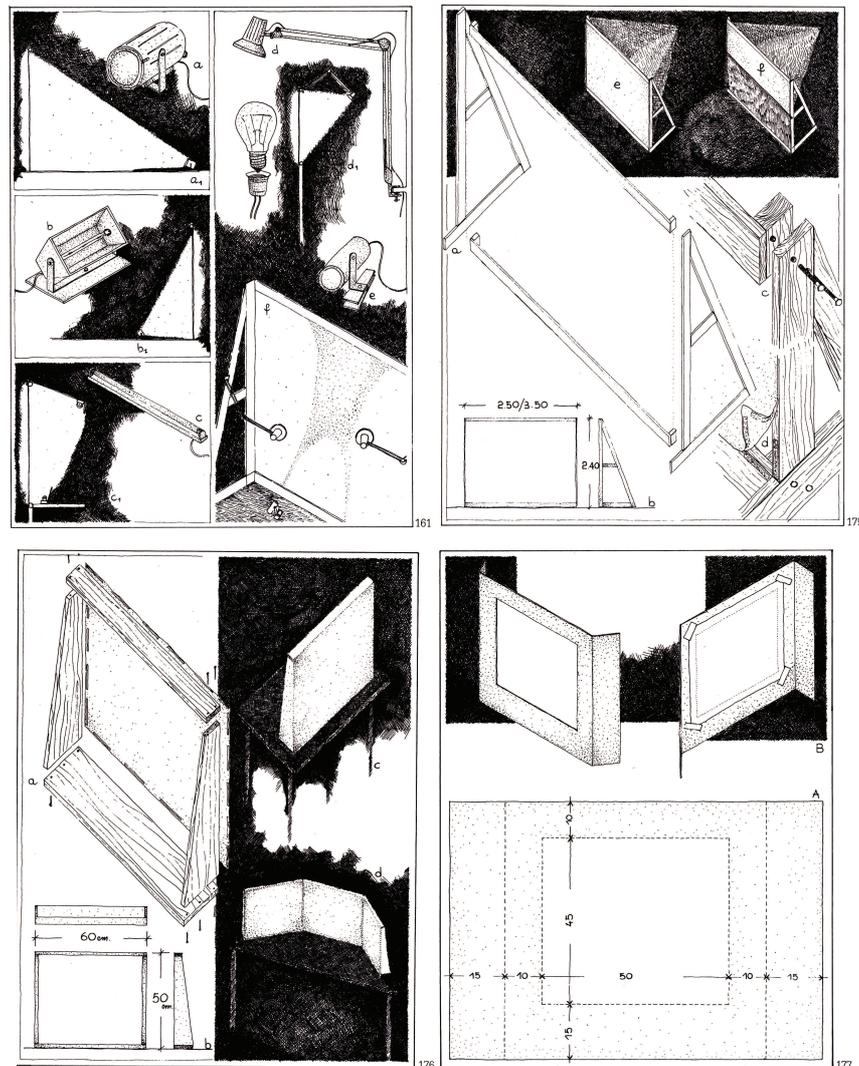


Figura 8 – Diferentes telas para teatro de sombras.

Fonte: MONTECCHI, Fabrizio & PIAZZA, Pucci. Teatro de sombras. Espanha: C.D.T.B, 1987, p. 93-94.

Atualmente as telas podem ser fixas ou portáteis, construídas com ripas de madeira, papel vegetal, tecido e outros materiais, conforme imagens destacadas acima. Outras telas alternativas podem ser construídas com tecido preso em forma de uma cortina ou com materiais mais sofisticados.

Alumínio, metal, cano plástico (PVC) e outros materiais semelhantes podem ser utilizados. É preciso deixar um espaço vazado, como uma moldura, onde o tecido ou algo semelhante é fixado nas extremidades da armação (com pregos, percevejos, grampos, elástico, velcro, ímãs, fita adesiva, ilhós, barbante, etc.). Observando o trabalho de grupos contemporâneos é possível concluir que essas telas podem ser portáteis e leves, pequenas ou grandes, construídas de forma que possam ser facilmente desmontadas, guardadas e transportadas. Diferentes telas podem ser usadas simultaneamente no espetáculo.

Essas possibilidades de criação com diferentes materiais utilizados na construção das mesmas, muitas vezes, são descobertas apenas na prática, de acordo com as necessidades do espetáculo e do grupo.

O que se observa é que, assim como as fontes luminosas, as telas também acompanham a modernização dessa arte, mantendo, porém, a sua principal função: local de projeção das sombras e de encontro entre atores e espectadores.

1.3 AS FONTES LUMINOSAS

Outro elemento indispensável para a prática do teatro de sombras são as fontes luminosas. A luz produz a sombra. “No princípio o fogo, logo as velas, as lamparinas de azeite ou de petróleo, mais tarde as lâmpadas de filamentos e o tubo fluorescente, e por fim, o uso majoritário da luz alógena em todas as suas formas.” (CASTILLO, 2004, p. 63). Cada uma dessas possibilidades de iluminação influenciou a prática do teatro de sombras no decorrer dos tempos. Portanto, os avanços no campo da iluminação expressam um fator decisivo na busca por outras possibilidades expressivas para as artes. Assim, “O teatro de sombras mais uma vez utiliza a tecnologia adaptando-a para dar resposta a sua necessidade.” (2004, p. 64).

Atualmente, os focos luminosos são, às vezes, construídos pelos próprios grupos, de acordo com as necessidades de cada cena ou espetáculo, conforme imagem abaixo.

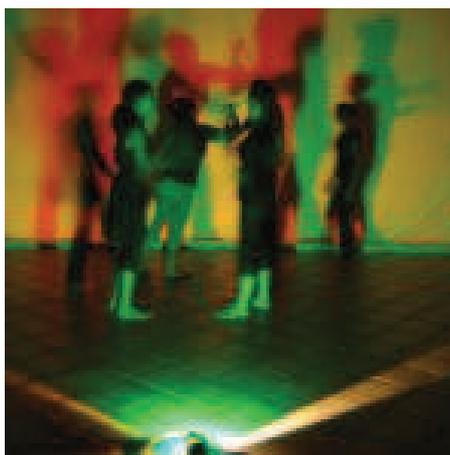


Figura 9 – Fontes luminosas ou focos de luzes coloridas projetando diferentes sombras.

Fonte: < http://www.clubedasombra.com.br/imagens_full.php?id=20# > Acesso em 06 nov. 2010.

No teatro, a luz e a sombra podem ser controladas, porém, na natureza, a sombra muda constantemente devido à luz do sol. No teatro de sombras, a luz é gerada artificialmente por uma ou várias fontes luminosas construídas ou selecionadas de acordo com os efeitos que se quer criar na cena. Para Ana Maria Amaral (1997, p. 112-113), a sombra na natureza existe em função de uma luz, que “flui”, em função do tempo que passa. Trabalhar com elas é como tentar “prender o tempo”, ou “controlar figuras incorpóreas”. A sombra está sempre à mercê de elementos que a originam. Já no teatro de sombras a situação é diferente porque a luz é artificial e pode ser controlada, e assim a sombra tornar-se objeto de investigação artística. “Mas, apesar disso, e apesar dos avanços tecnológicos – com luz de vela, de gás, néon, elétrica ou *laser* – a fragilidade da sombra continua. Nessa sua fragilidade está a sua essência.” ou seja, está a sua imaterialidade.

De acordo com Paul Hewitt (2002, p. 447-452 e 671), a sombra é uma “região escura”, não iluminada, que surge quando são bloqueados os raios de luz que para ali se dirigiam e não a presença de alguma coisa. Ela ocupa todo o espaço que está atrás de um objeto no qual há uma fonte de luz do lado oposto. Por isso não existe sombra no escuro. A luminosidade presente nela se apresenta proporcional à opacidade do objeto ao qual se utiliza para projetá-la. Portanto, a sombra é tão mais escura quanto maior for a opacidade do objeto que estiver entre a fonte luminosa e a superfície onde ela se projetará. A imagem obtida é uma projeção invertida do objeto que bloqueia a luz e é também uma silhueta bidimensional de acordo com a posição da fonte luminosa. Esses são alguns dos elementos que compõe a “fragilidade” ou imaterialidade da sombra.

As imagens projetadas no teatro de sombras passaram por transformações no decorrer da modernização das sociedades, principalmente com o advento da energia elétrica. Hoje, o próprio conceito e tratamento dado às imagens ainda estão em expansão. As imagens no teatro de sombras que outrora tremulavam à luz de velas ou tochas, obtidas artesanalmente, hoje podem ser produzidas com o processamento de meios eletrônicos e computacionais. Segundo Arlindo Machado (2001, p. 118),

A imagem não é mais a sombra, o fantasma do objeto (real ou imaginário) a que se refere, não está mais atada a ele “membro a membro” como dizia Barthes a propósito da fotografia, mas se comporta realmente como se fosse o objeto; ela é a sombra que se desprende do objeto e ganhou vida autônoma.

O avanço tecnológico mudou a vida homem contemporâneo, inserindo-o em um mundo visual em que as imagens são elementos autônomos que direcionam os desejos e imaginação. As sombras, porém, passam despercebidas e figuram um mundo aparentemente desconhecido. Assim, a vida cotidiana passou a se configurar a partir das próprias imagens. A imagem, outrora bidimensional, hoje é tridimensional, salta da tela cinematográfica e toma “vida” diante de nossos olhos. “O simulacro é a duplicidade formal dessa experiência como produto acabado” (SUBIRATS, 1989, p. 62), portanto, é algo sobre o qual precisamos refletir, já que nunca se revela como uma “experiência subjetiva”. O mundo visual é sedutor e passou a ser interativo, espetacular, revelando uma simulação perfeita do objeto que reproduz, ao mesmo tempo oculta e fragmenta a “experiência individual do real”. Para Benjamin (1986, p. 198),

as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia, não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possível.

Isso evidencia atualmente a expansão das possibilidades “relações virtuais” em detrimento do encontro presencial, ressignificando a ideia de coletividade na contemporaneidade. Passamos a valorizar a informação global desvinculada da nossa realidade local e de nossas próprias experiências. No entanto, Macieira (2001) destaca que as formas de entretenimento visuais sempre serão substituídas, e sempre novas emergirão umas das outras. Com essas mudanças, foram criadas as modernas técnicas de animação das imagens. Porém,

se o pesadelo do boneco é virar gente [depoimento do mamulengueiro Fernando Limoeiro], o do teatro de sombras será virar cinema. Ambos – teatro de sombras e cinema – trabalham com a possibilidade de transformar o real em irreal; e conseguem nos ludibriar com “irrealidades” que nos fazem voltar para novas sessões, como se não soubéssemos que estamos sendo enganados. Mas ao contrário do teatro de sombras, que não se industrializou, o cinema consagrou-se como o maior “mostrador de irrealidades”, prosperando por atingir um público muito maior – hoje planetário – e sempre ávido de mentiras bem contadas. (MACIEIRA, 2001, p. 4).

Diante das inúmeras possibilidades de projeção de imagens eletrônicas inseridas em um mundo visual, o teatro de sombras não procura ser, em algum momento, cinema. Mesmo que algumas ideias específicas da linguagem cinematográfica como “enquadramento, montagem, sequência, câmera lenta, transição *cross fade* e outras” (MONTECCHI, 2007, p. 67-68) tenham assumido um papel significativo no vocabulário dessa arte, é um equívoco considerá-lo “um espetáculo de imagem”. De acordo com Montecchi (2001, p. 70), o teatro de sombras concebido desta forma “funciona”, mas “não vive”. “Ao transformar a sua natureza profundamente orgânica em algo mecânico, o teatro de sombras desvitaliza-se e, pouco a pouco, perde em teatralidade, em favor de uma espetacularidade fictícia.” O mesmo pode ser definido como um teatro em que a dramaturgia “baseia-se na imagem e no movimento” (AMARAL, 2002, 146), no entanto, não pode se limitar a exibição de imagens e formas projetadas mecanicamente em uma tela.

Para Castillo (2004, p. 66-67) a acumulação excessiva de efeitos luminosos e técnicos buscando a espetacularidade no teatro de sombras apenas “impacta momentaneamente o espectador”. Nesse sentido, “A dosagem adequada dos meios expressivos sempre produz a emoção. As sombras são a linguagem da emoção e da sugestão”.

Tradicionalmente, segundo Contractor (2003, p. 69), as primeiras fontes luminosas utilizadas formalmente nessa arte se assemelham às do teatro de sombras indiano, em que a “fonte de luz era um enorme candeeiro de cobre, a óleo de coco, suspensa entre a cabeça do manipulador e a tela. Hoje as lâmpadas a gás ou tubos fluorescentes são comuns, por serem mais práticos e também porque o óleo sendo comestível, é muito caro”.

No teatro de sombras praticado na China até a metade do século XX, a tela era vista como um quadro branco que se destacava no escuro, graças às fontes luminosas tradicionalmente obtidas através da queima de óleo de coco ou a gás. Assim, a luz tremulante das chamas remetia “as visões que nos fazem os sonhos” (PIMPANEAU, 2003, p. 40). Contudo, mais recentemente, o uso das lâmpadas elétricas, principalmente os tubos fluorescentes, passou a ser utilizado nos espetáculos. Visualmente isso constituiu uma perda,

se comparado às lâmpadas a óleo, pois “o tremer da chama dava às silhuetas, mesmo estando imóveis, uma impressão de estarem vivas” (PIMPANEAU, 2003, p. 41). Portanto, é possível observar que:

A partir de 1966, com a “Revolução Cultural”, também passaram a usar lâmpada fluorescente, às vezes denominadas lâmpadas frias, abandonando as outras formas de iluminação. Estas lâmpadas exigem que a silhueta permaneça colada à tela para que aconteça a sua adequada projeção. Refletem exatamente o desenho, a forma da silhueta recortada. Os efeitos de deformação poética da imagem (ampliação e diminuição da imagem produzindo imagens fantásticas e irreais, deformadas, não acontecem quando esses recursos são utilizados). Com este tipo de lâmpadas as imagens mostradas ao público através da tela são exatamente as antecipadamente desenhadas e recortadas pelos marionetistas. (BELTRAME, 2003, p. 45).

É possível destacar assim que a escolha de uma fonte luminosa determina o tipo de imagem a ser projetada – contribuindo desse modo para a definição da dramaturgia¹² no teatro de sombras. Enquanto a chama de uma vela ou lamparina faz a sombra “tremular”, uma lâmpada fluorescente não causa o mesmo efeito. A escolha de uma fonte luminosa é sempre uma opção do artista, que define o que serve ao espetáculo que cria.

A escolha e a combinação de diferentes focos luminosos determinam efeitos de animação. O tamanho das telas também deve ser considerado, como a opção de dividi-las em espaços claros e escuros. As características de determinadas fontes luminosas influenciam diretamente na criação da sombra projetada, como contorno nítido ou difuso, variação do tamanho, com ou sem esmaecimento da silhueta, a multiplicidade das imagens, o aumento de suas possibilidades de deformação-transformação – despertando diferentes impressões no público.

Para Castillo (2004, p. 64), alguns fatores devem ser considerados ao se optar por um tipo de iluminação, como: a potência e intensidade da luz e as possibilidades de regulação que influenciam na qualidade da projeção; e também a abertura do foco de luz – concentrado, que produz sombras de contorno nítido (halógenas, lâmpadas puntiformes) ou aberto, que produz sombras de contorno difuso (lâmpadas de filamento, tubos florescentes, velas, entre outros).

Os efeitos desejados em cena passam pelas relações entre a luz e a sombra, direcionadas para a montagem do espetáculo. Porém, “trabalhar com a sombra é trabalhar com o que de mais sutil e incorpóreo existe” (AMARAL, 1997, p. 113). Seja na natureza ou

¹² Tradicionalmente, a dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa textual da obra, ou seja, ela não se preocupa diretamente com a realização cênica do espetáculo. (PAVIS, 1999 p. 113). No entanto, essa ideia é ampliada nas práticas teatrais contemporâneas. Essa questão é discutida no terceiro capítulo sobre a criação e montagem do espetáculo.

no teatro, a sombra é sempre volátil e impalpável, resultado da projeção da luz que também é variável.

Muitos grupos de teatro de sombras concentram a investigação artística na experimentação de diferentes fontes luminosas e materiais. Mesmo com toda tecnologia disponível, essa “fragilidade” da sombra estimula a busca por sua “deformação” porque desperta o imaginário, o que fascina artistas e espectadores. No teatro, essas possibilidades podem nos remeter a uma linguagem poética, na qual a sombra pode ser entendida como a “alma” da silhueta-objeto-corpo materializada na tela.

Para Amaral, “um teatro de sombras é aquele que nos remete à sombra propriamente dita e não à figura, boneco/objeto, ou ao ator manipulador que a origina. A especificidade desse teatro está na sombra projetada pela figura do boneco e não na figura do boneco em si” (1997, p. 113 e 114). Nessa linguagem, os esforços estão voltados para o jogo entre claro e escuro, na criação do espetáculo. As fontes luminosas têm função essencial nesta arte.

A projeção de imagens, segundo Lescot (2005, p. 9), aproximando-se e afastando-se os objetos da tela e da luz, criam imagens com um “caráter mágico”, exatamente pela especificidade da imaterialidade da sombra. Essa característica remete novamente a linguagem poética. Sobre essa questão, Badiou afirma:

Podemos deduzir que, quanto mais se distancia um objeto da realidade, mais facilmente chegará a ser, por meio de um processo mental particular [imaginação], outra coisa diferente de si mesma. E, portanto, poderá aumentar seu valor semântico. Daqui partiria a afirmação mais geral que considera que não são os objetos do mundo concreto que produzem mais sentido, mas as imagens que brotam além da realidade são as que geram uma maior polissemia.¹³ (2004, p. 17, tradução nossa).

Portanto, o caráter poético está na possibilidade de deformação da imagem que a luz projetada sobre o objeto produz na tela, já os significados e interpretações são atribuídos pelo espectador.

A deformação das imagens, através das variações da luz e da animação das silhuetas-objetos-corpo buscam, propositalmente, explorar possibilidades que esses materiais e

¹³ “Podemos deducir que, cuanto más se distancia um objeto de la realidad, más fácilmente llegará a ser, a través de un particular proceso mental, otra cosa diferente a sí misma. Y, por tanto, podrá aumentar su valor semántico. Desde aquí, partiría la afirmación más general que considera que no son los objetos del mundo concreto que producen más sentido, sino que son las imágenes que brotan más allá de la realidad las que generan una mayor polissemia.” [Tradução realizada apenas para estudo].

elementos não possuem na realidade. Nesse sentido, a linguagem das sombras possibilita ao espectador, atribuir significados às imagens de acordo com a sua imaginação e experiência.

Diferentes lâmpadas criam diversos efeitos. Casas especializadas em iluminação e equipamentos eletrônicos oferecem uma variedade de lâmpadas e refletores que podem ser explorados no teatro de sombras. Algumas lojas especializadas em iluminação teatral também oferecem lâmpadas especiais que definem a sombra e que possuem dispositivos para variar a intensidade da luz. Normalmente, os equipamentos de luz mais sofisticados são sustentados por uma base especial ou por meio de hastes, facilitando o manuseio e também o uso de lentes e filtros de cor. Alguns possuem sistema de ventilação para resfriamento das mesmas e podem até ser controlados por programas de computador e controle remoto.

Hoje, o teatro de sombras adiciona elementos das “artes plásticas, da arquitetura e do cinema” e o mercado de “fontes de luzes” oferece lâmpadas para cada efeito (MACIEIRA, 2001, p. 70), possibilitando ao teatro de sombras, apropriar-se desses recursos tecnológicos e transformá-los em elementos cênicos.

Lanternas e outros focos contendo diferentes lâmpadas exigem cuidados especiais, tanto ao manusear como ao guardar – já que lâmpadas são sensíveis e queimam com facilidade quando não utilizadas corretamente. As lâmpadas coloridas também geram diversos efeitos visuais. O uso de material translúcido como papel celofane e acetato¹⁴ colorido podem ser anexados como filtros às lâmpadas para se conseguir efeitos de “sombras coloridas”.

Atualmente é possível usar, para a criação de cenas, fontes luminosas como projetores de vídeo e imagens (*data show*), que processam sinais de vídeo e projetam as imagens correspondentes, usando um sistema de lentes especiais.

Os projetores de vídeo utilizam uma luz brilhante para projetar as imagens, sob a qual é também possível animar objetos, silhuetas ou corpo, interferindo na imagem que está sendo projetada. O mesmo pode ser feito com os tradicionais projetores de *slides*. Para isso é preciso inserir as silhuetas entre o projetor e a tela, criando-se sombras sobre as fotos, imagens ou vídeos projetados.

A grande variedade de tipos de luzes existentes e as possibilidades de regular sua intensidade ou trocar sua cor oferecem um amplo leque de combinações. É inquestionável a grande influência que as fontes luminosas oferecem ao caráter estético e expressivo da sombra. A escolha mais adequada será aquela que melhor se ajustar à encenação.

¹⁴ Comumente conhecido como filtro de cor ou “gelatina”.

Contudo, “O teatro de sombras não pode se restringir a alguma fórmula ou teoria, não pode se reduzir a princípios técnicos cuja aplicação dá garantia de resultado a ser obtido” (LESCOT, 2005, p. 10). Essa é uma linguagem que nos proporciona olhar para a luz através das sombras como “imagens” que, por alguns momentos, se transformam em teatro.

O conhecimento, em relação aos aspectos teóricos e técnicos sobre a luz, é imprescindível para a prática e a reflexão. Propor uma experiência artística com as sombras exige preparação para argumentar sobre os diversos significados que tal experiência pode suscitar – já que “é impossível assimilar uma técnica sem uma experiência prática” (AMARAL, 1997, p. 115).

1.4 SILHUETAS, SOMBRAS E OBJETOS

As silhuetas são figuras geralmente planas, recortadas em diferentes materiais: couro, papelão, acetato, papel, plástico, etc. Tradicionalmente, no teatro de sombras oriental, o mais utilizado era o couro obtido de pele animal, ou também a madeira, e mais tarde se acrescentou o uso do papel cartão. As figuras atuais normalmente são construídas com papelão, cartolina, papel cartão ou plástico, porém, incorporam outros materiais: madeira, acrílico, acetato transparente, metal e arame.



Figura 10 – Ilustração de diferentes tipos de silhuetas.

Fonte: MONTECCHI, Fabrizio & PIAZZA, Pucci. Teatro de sombras. Espanha: C.D.T.B, 1987, p. 48.

Em algumas silhuetas são adicionadas, conforme imagem acima, varas de sustentação para possibilitar a sua animação. As silhuetas do tradicional teatro de sombras oriental eram de bambu, osso ou madeira (CASTILLO, 2004, p. 56). Atualmente é empregado o arame rígido, varas finas de aço, sarrafos, palitos de madeira e também varas de acetato ou metacrilato (material transparentes que não produzem sombra), conforme imagem abaixo.



Figura 11 – Silhueta animada na tela sem revelar as varas de sustentação.

Fonte: < http://english.hebei.com.cn/uploads/allimg/100707/5_100707123747_1.jpg > Acesso em 06 mar. 2011.

A silhueta é um elemento técnico que busca tradicionalmente a criação de personagens figurativos, enquanto as sombras dos objetos e dos corpos representam ideias mais abstratas.

A silhueta, conhecida também como “marionete de sombras”, também pode ser compreendida na definição de Jurkowski para “boneco”, ou seja, “uma forma artificial, articulada, fabricada segundo os princípios das artes plásticas, dotado de capacidades técnicas para ser utilizado num espetáculo, diante de um público, enquanto sujeito fictício” (2000, p. 4). As silhuetas podem ser articuladas ou não e são usadas normalmente para projetar as sombras de personagens. Elas são confeccionadas com diversos materiais e animadas através de alguns recursos comuns ao teatro de bonecos.

Bonecos de sombra são em geral bidimensionais. São quase sempre articulados, mas podem ser também rígidos, pois sombras em movimento, por si, já criam a ilusão de vida. As figuras projetadas em sombra são movidas à distância, por varetas. Para cada tipo de boneco existe uma técnica diferente de manipulação. (AMARAL, 1996, p. 87).

As articulações estrategicamente dispostas em diferentes partes das silhuetas ajudam, na animação, a ampliar os movimentos dos personagens nas cenas. Podemos ter uma silhueta fixa, não articulada, quando esta é confeccionada em apenas uma peça. Já a silhueta articulada

é montada com a junção e sobreposição de várias partes móveis. As silhuetas articuladas ainda podem ser simples (quando se movimentam apenas um elemento da silhueta) ou compostas (movimentam-se entre si várias peças). Para cada uma existe uma forma diferente de animação.

A silhueta recortada é um dos elementos mais tradicionais no teatro de sombras Oriental. De acordo com Machico Kusahara (2003), não se sabe exatamente quando as silhuetas começaram a surgir no teatro de sombras ocidental, mas acredita-se que foram inspiradas pelo teatro de sombras chinês e também pela “tradicional arte chinesa do papel recortado”. Segundo Kusahara (2003, p. 228-229), os europeus no século XVIII e XIX passaram a conhecer melhor o teatro de sombras chinês. A partir de então, a ideia de usar as sombras para fazer teatro foi reconsiderada, já que eram vistas como algo de pouco valor na cultura ocidental.

As silhuetas alcançaram grande popularidade na Europa no século XIX e início do século XX. No entanto, acredita-se que as silhuetas recortadas foram difundidas através da “rota comercial da seda¹⁵ com a Europa” (MACIEIRA, 2001).

Segundo Amaury Cezar Moraes (2002), no decorrer do século XIX, o público das grandes cidades europeias fascinou-se pelas sombras em espetáculos cujos personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, movimentando-se numa tela branca e transparente. Assim, a milenar arte das sombras chinesas introduzida em Paris por volta do século XVIII encontrou dois grandes momentos: de um lado Séraphin¹⁶ e de outro o “*Cabaret du Chat Noir*”¹⁷. O interesse pelas silhuetas e pelas sombras, todavia, excedeu, em muito, a mera diversão cosmopolita, para assumir importância na literatura, na pintura e no teatro nos séculos XIX e XX.

De acordo com Amaral (1996), no final do século XIX, os espetáculos com silhuetas passaram a buscar soluções mais técnicas, tornando-se cada vez mais espetaculares, enquanto a qualidade declinava. Com a popularidade das sombras chinesas praticadas na Europa, principalmente na França, as sombras passaram a ser motivo de outros estudos e demonstrações; das “câmaras escuras” à fotografia – experimentos esses que possibilitariam o aperfeiçoamento do cinematógrafo e o surgimento do cinema como conhecemos hoje. Ainda

¹⁵ A Rota da Seda foi uma série de caminhos traçados na Ásia do Sul, usados no comércio da seda entre o Oriente e a Europa.

¹⁶ De acordo com a Enciclopédia Britânica Eletrônica, François Dominique Séraphin (1747-1800) foi um dos primeiros marionetistas a criar em Paris uma versão do tradicional teatro de “sombras chinesas” em 1776. Ele chegou a apresentar-se para a realeza, popularizando essa arte na França.

¹⁷ *Le Cabaret du Chat Noir* foi uma famosa casa de diversões na França no final do século XIX.

de acordo com Amaral (1996), o teatro de sombras e bonecos desse período foi também um teatro de artistas e literatos, apresentando-se em cafés e salões da corte, com produções ricas de grande aprimoramento técnico. A popularidade que o teatro de sombras atingiu na Europa, com silhuetas recortadas detalhadamente, representando diferentes personagens, levou as sombras, aos poucos, a serem entendidas sob a ótica da arte e do entretenimento.

No século XVIII, de acordo com Philippe Dubois (1993, 135-136), os artistas europeus pintavam silhuetas, os famosos “perfis em silhueta”, por meio da sombra projetada de seu modelo, à luz de velas, em uma parede ou tela, conforme imagem abaixo.



Figura 12 – Perfil em silhueta.

Fonte: < <http://www.mikedust.com/fascinatum/2003-imagens/fasc-0701-silhouettes-2.jpg> > Acesso em 16 jun. 2011.

Os retratos de silhueta tornaram-se populares a partir de então, levando consigo o nome de seu inventor, Étienne de Silhouette (1709-1767). Assim, a partir do século XVIII, o papel se tornou mais acessível e passou a ser usado na confecção dessa arte.

Dubois (1993) destaca que uma foto (ou imagem projetada) é sempre índice de ausência. Portanto, podemos perceber a sombra também como a denúncia de uma “ausência”, ao mesmo tempo em que refere à “presença” do objeto gerador. Em outras palavras: é uma “presença” que projeta sobre uma superfície/tela a sua “ausência”. Uma soma de faltas e presença, do que “está” e “não-está”, do que “é” e “não é”; “Presença afirmando a ausência. Ausência afirmando presença” (1993, p. 81). Assim, o recorte de uma silhueta joga com “a impossibilidade da apreensão e fixação da imagem, mas não tem a pretensão de disfarçar a ausência, alterar e enganar o tempo como a fotografia” (MACIEIRA, 2001, p. 41).

As silhuetas podem representar figurativamente diferentes formas, objetos ou personagens e podem variar muito de tamanho. De acordo com Beltrame (2005), as silhuetas indianas são tradicionalmente confeccionadas em couro tratado e podem medir de trinta centímetros até um metro e meio – o tamanho varia de acordo com a personagem e as características do teatro praticado em cada região. Os pequenos vazamentos criados a partir de recortes detalhados no couro, além de decorar, permitem a passagem da luz valorizando a forma. Uma vez pintadas e prontas, as silhuetas representando personagens bons e maus jamais se misturam. As silhuetas são articuladas e para isso utilizam-se apenas três varas de bambu: a central (que sustenta a figura) e uma em cada braço – usadas na animação. As silhuetas indianas não representam seres humanos reais, mas a materialização de suas qualidades ou defeitos.

Ainda de acordo com Beltrame (2005), as silhuetas, ou *Wayang Kulit*, na Indonésia, são confeccionadas tradicionalmente pelo *Dalang* (mestre)¹⁸, mas atualmente é comum encontrar silhuetas confeccionadas em fabriquetas especializadas e são até mesmo comercializadas como objetos decorativos.

Tradicionalmente essas silhuetas eram confeccionadas em couro de búfalo (com a secagem da pele, desengorduramento, depois raspada até atingir a espessura desejada). As silhuetas eram confeccionadas de acordo com os personagens e regras que precisavam ser obedecidas, “tanto ao tamanho, cor, transparência e mecanismos de manipulação das silhuetas” (2005, p. 48). As silhuetas eram pintadas com tintas naturais e fixadas com verniz. A vara de sustentação originalmente era de bambu e chifre de búfalo, por dar mais sustentabilidade e durabilidade às peças confeccionadas.

As silhuetas podem ter de 30 a 80 centímetros de tamanho. Os tamanhos variam de acordo com a tradição de cada país e região onde o teatro de sombras é praticado. Em Andhra Pradesh¹⁹, de acordo com Contractor, (1982), as silhuetas possuem dimensões quase humanas, e são consideradas as maiores sombras coloridas.

¹⁸ De acordo com Beltrame (2005, p. 48), em uma “caixa” ou “mala” de um mestre tradicionalmente continha cerca de 150 a 300 silhuetas.

¹⁹ Andhra Pradesh é um dos Estados da Índia, considerado o maior em população e em área.



Figura 13 – Rama e Sita, silhuetas do teatro de sombras de Andhra Pradesh

Fonte - <<http://www.flickr.com/photos/dalbera/4522350341/>> e <<http://www.flickr.com/photos/dalbera/4522984010/in/photostream/>> Acesso em 22 jul. 2011.

As silhuetas representando deuses e heróis são as maiores, conforme imagem acima, chegando a medir um metro e meio de altura, mostrando assim sua grandiosidade e beleza. Já as demais possuem dimensões menores de acordo com suas virtudes.

As silhuetas, no tradicional teatro de sombras chinês, são criadas partindo da observação do real, portanto, animá-las é um desafio – principalmente nas cenas de combate, onde os guerreiros aparecem montados em cavalos totalmente articulados. Na China, depois da Revolução Comunista em 1949, essa linguagem passa a incluir elementos distanciados da religiosidade, levando a um teatro profano, marcado por uma dramaturgia relacionada à vida cotidiana. Caracteriza-se como um teatro pautado na transmissão de valores. Não há exploração de deformações das sombras das silhuetas, pois estas são animadas rente à tela – projetando para o público exatamente a sombra do desenho recortado. O ator-animador é valorizado pela sua capacidade de animação das silhuetas, que buscam ações e movimentos mais próximos do real. No entanto, não é um teatro que se aproxima da estética realista do teatro ocidental.

É preciso habilidade para animar as silhuetas no teatro de sombras chinês, já que é necessário articular inúmeras varas e fios de sustentação, produzindo gestos e movimentos que impressionam pela precisão e beleza.

O trabalho com as silhuetas também se destacam no teatro de sombras praticado em outros países. No teatro de sombra turco, conhecido como *karagöz*, o que se destaca é a expressividade das silhuetas na tela, o ritmo da manipulação e a destreza do animador, que faz todas as personagens e indica também o momento de atuação dos músicos.

Uma das características desse teatro são as relações entre as silhuetas, a música, a dança e recitação – tudo para estabelecer comunicação com o público por meio de truques e situações centradas na capacidade de provocar o riso.

No teatro de *karagöz*,

Os bonecos, movidos por varas e recortados em couro ou pergaminho nos quais eram perfurados buracinhos aqui e ali a fim de permitir que a luz passasse através deles, não poderiam ser facilmente descritos como imagens de entes humanos, e assim davam a volta na proibição do Alcorão. O uso de tipos fixos oferecia campo para a sátira e polêmica, num disfarce de aparente inocência. Não havia fraqueza humana, vaidade de classe ou abuso utópico que Karagöz não convertesse em motivo de riso. (BERTHOLD, 2008, p. 28).

As silhuetas, nesse teatro, também são figurativas e buscam inspiração no cotidiano para a animação das personagens.

De acordo com Castillo (2004, p. 56-57), “A representação frontal dos personagens se utiliza para estabelecer uma comunicação direta com o público”. Isso porque no desenho das silhuetas se busca um perfil expressivo e se joga com as proporções (exagero no tamanho da cabeça em relação ao corpo, os olhos, as mãos e os pés) para destacar as expressões mais características do personagem. Mesmo com algumas formas desproporcionais ainda é uma silhueta figurativa. No entanto, as silhuetas²⁰ também podem ser utilizadas para se criar cenários ou ambientes, como vários prédios representando uma cidade, conforme imagem abaixo.



Figura 14 – Silhuetas do espetáculo *Livres e Iguais* do grupo Teatro Sim Por Que Não?!

Fonte: Acervo do grupo Teatro Sim Por Que Não?!²¹.

²⁰ Castillo (2004) apresenta as silhuetas pintadas em espelho, chamadas de figuras luminosas, que são obtidas pintando-se a superfície de um espelho criando-se zonas opacas e reservando sem pintar aquelas zonas que delimitam a figura. Ao iluminar-se o espelho refletirá a figura de luz sobre a tela.

²¹ Grupo de Florianópolis formado em 1984, outras informações podem ser encontradas no blog: <http://www.teatrosimporquenao.blogspot.com/>.

Além do recurso das articulações, as silhuetas também podem ter detalhes vazados (recortes) em sua forma (que podem ser propositalmente desproporcionais), com o objetivo de deixá-las mais expressivas. O vazado nas silhuetas, como nas janelas dos prédios, por exemplo, resulta em uma sombra negra com detalhes mais claros quando iluminados. Estas perfurações, que são atravessadas pela luz, permitem a decoração geral da silhueta, destacando determinados detalhes e, às vezes, exagerando algumas expressões quando se trata de um personagem específico. “O resultado final dependerá do equilíbrio entre as zonas opacas e vazadas da silhueta” (CASTILLO, 2004, p. 59).

Ao se explorar as silhuetas é preciso considerar o seu movimento por meio da animação que gera a ilusão de “vida” no teatro de animação. No teatro de sombras é preciso habilidade e prática para se dominar a sombra dos objetos e as silhuetas (sejam elas articuladas ou não).

A sombra pode ser a projeção figurativa da imagem de uma silhueta-objeto-corpo ou pode revelar “outras formas”, até então desconhecidas. Nesse contexto, como já vimos anteriormente, os focos desempenham um papel importante nessas relações.

A silhueta articulada de personagem figurativo, como uma menina, pode ser animada próximo da tela, de forma que sua sombra se torne mais nítida em relação à silhueta confeccionada. Já objetos ou outros materiais podem ser movimentados livremente, explorando-se outros efeitos e formas abstratas.

A exploração, de formas mais abstratas com as sombras, pode ser entendida como “deformação poética”, frequentemente utilizada por grupos contemporâneos. A deformação criada propositalmente da silhueta ou objeto amplia as possibilidades de significado e leitura das imagens criadas. No teatro de sombras, o jogo da silhueta-objeto-corpo entre a tela e o foco de luz cria esse efeito “mágico” presente na imaterialidade da sombra:

Seguindo o jogo imposto no recorte pela relação com a fonte luminosa, a vida de uma silhueta pode assumir dimensões muito expressivas. Conforme ela se aproxima ou se distancia da tela, pode vibrar, ondular, desaparecer rapidamente, pode ser opaca, translúcida, deformada ou evasiva, ou ao contrário, nítida e contrastante. A natureza da atmosfera flutuante que a ambienta cria uma base de expressão ideal para a linguagem onírica. (LESCOT, 2005, p. 9).

Esses efeitos criados através dos princípios de animação e deformação da sombra criam “imagens poéticas”, provocando sensações e emoções no espectador.

É possível destacar que, na criação do espetáculo de sombras, o uso diversificado de silhuetas é amplamente investigado, de forma que imagens e movimentos são criados para comunicar ideias e sensações nos espectadores.

Para Castillo (2004, p. 62), as silhuetas são um “instrumento funcional destinado a produzir sombras”. O objetivo final do trabalho com silhuetas é criar uma imagem que transmita as características do personagem e potencie sua expressividade na tela.

Assim, a sombra que é ao mesmo tempo estática e móvel, é também figurativa e abstrata. Ela pode transitar entre o riso e a comoção, entre o grotesco e o poético. As silhuetas animadas e as sombras dos objetos-corpos podem transmitir, através do seu movimento, inúmeras ideias e sensações.

1.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ELEMENTOS TÉCNICOS

Observando o trabalho de grupos contemporâneos, é possível perceber que as telas fixas podem ser móveis, variando de tamanho, formato e materiais. É dispensado o tradicional virtuosismo na animação das silhuetas com varas, surgindo novas possibilidades na exploração dos estados poéticos da sombra corporal e dos objetos na cena.

A tecnologia favoreceu o uso de diversos focos, permitindo a duplicação das imagens, diferentes tonalidades de cores na composição e definição das imagens, entre outras possibilidades técnicas advindas dos materiais disponibilizados hoje. No entanto, é preciso se questionar constantemente, assim como aponta Montecchi (2005), os motivos de se explorar essa linguagem com características artesanais, quando vivemos num mundo em que a tecnologia é acessível e difundida.

Diante dessas questões, “Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? (BENJAMIN, 1986, p. 114). Esse questionamento serve também para refletirmos sobre a prática do teatro de sombras na atualidade.

No teatro de sombras ocidental, apesar das tendências serem variadas e distintas, é possível perceber que,

O teatro de sombras sofreu, no ocidente, um violento transplante cultural. Contribuiu quase que unicamente para satisfazer a ambiciosa necessidade de imagem de uma sociedade que, em seguida, inventaria a fotografia, o cinema. Foi considerado como uma das tantas máquinas do maravilhoso, como uma lanterna mágica de infinitas possibilidades dinâmicas. O teatro de sombras na Europa desenvolveu uma falsa

vocação da imagem em detrimento dos significados rituais e filosóficos. Converteu-se em espetáculo. (MONTECCHI, 2005, p. 26).

Mesmo que o teatro de sombra tenha sofrido no ocidente uma espécie de “transplante cultural”, na busca pelo entretenimento, seus principais elementos, mesmo que tenham passado por um processo de adaptação e modernização, ainda permanecem os mesmos na essência: o ator, a tela, as fontes luminosas, as silhuetas-objetos e a relação com o espectador.

É indiscutível a importância das práticas do teatro de sombras oriental como herança que inspirou e ainda inspira o teatro contemporâneo, embora tenham se perdido características próprias dessa arte. Nesse sentido, Eugênio Barba aponta a ideia de “técnica” ou o “conjunto de bons conselhos”. As diversas técnicas teatrais constituem tradições que se repetem e se aperfeiçoam, o que para Barba apresenta como “conjunto de bons conselhos”, ou os princípios de pré-expressividade²², que são técnicas teatrais úteis para o ator e a prática cênica.

Os “conjuntos de bons conselhos” são particulares neste aspecto: podem ser seguidos ou ignorados. Eles não são taxativos como as leis e também podem ser respeitados justamente pelo fato de se poder infringi-los e vencê-los. (BARBA, 1995, p. 8).

O teatro de sombras, que ainda hoje é predominantemente um teatro artesanal, passou a dialogar com a tecnologia e a modernização dos seus meios, porém, as técnicas tradicionais de animação da sombra são, até certo ponto, seguidas e ao mesmo tempo modernizadas – sem perder de vista a relação com o público.

As leituras feitas sobre o ensaio “O narrador” de Walter Benjamin remetem a outras questões, referentes à figura do ator-animador no teatro de sombras, associada à presença dos mestres (ou “narrador”) que articulam materiais e elementos na busca de promover o encontro entre ator e espectador, ou seja, promover, no teatro, uma experiência significativa. De acordo com Benjamin (1986, p. 221),

o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. [...] Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.

²² De acordo com Mariana Monteiro, os princípios da pré-expressividade destacados por Barba em a *Arte Secreta do Ator* são três: a desestabilização do equilíbrio, o jogo das oposições e a potência da omissão. (s/d. p. 1).

Benjamin aponta que o declínio da experiência na modernidade está associada com o fim da “arte de contar”, visto que “esse tipo de experiência é próprio de organizações comunitárias centradas no artesanato, ou seja, de sociedades pré-capitalistas, onde ainda havia espaço para a narrativa.” (MEINERZ, 2008, p. 36). Nesse contexto, a figura dos mestres, no tradicional teatro de sombras oriental, reunia os espectadores ao redor da tela, ou seja, “este artista é a síntese da consciência coletiva” (BELTRAME, s/d, p. 2), promovendo a comunhão entre ator e espectador. Era nessa relação que crenças e conhecimentos eram transmitidos, através da sabedoria dos mestres, por meio dos espetáculos apresentados. Com o advento da modernidade e a instauração da “cultura de consumo” essas práticas se tornaram cada vez mais raras, pois outros meios de comunicação como o rádio, a TV e o cinema passaram a dar outro sentido às encenações na contemporaneidade.

2 AS OFICINAS

[...] as sombras são preciosos instrumentos de conhecimento. Em vez de esconderem, revelam. (CASATI, 2001, p. 9).

As oficinas foram divididas em três momentos. O primeiro momento foi dedicado à (re)descoberta da sombra, com o objetivo de despertar o interesse dos participantes sobre essa linguagem artística. Em seguida, passamos a explorar diversos materiais na criação de cenas, juntamente com o estudo de aspectos técnicos e históricos, aprofundando o conhecimento sobre essa arte. Finalmente realizamos a montagem e apresentação do trabalho final.

Estas divisões do trabalho se interpenetram, destacando a ênfase dada a cada um dos momentos planejados.

As oficinas foram realizadas gratuitamente no período de 04 de maio a 28 de julho de 2010 na Escola Municipal José Vanderlei Mayer, situada no bairro de Vila Nova Alvorada²³. Os encontros aconteceram às terças-feiras (Grupo 1) e às quartas-feiras (Grupo 2), no período noturno (18h às 22h).



Figura 15 – Fachada da escola básica municipal José Vanderlei Mayer em Imbituba – SC.

²³ Av. Marieta Konder Bornhausen, S/N, Imbituba – SC. CEP: 88780-000.

A localização da escola,²⁴ onde foram realizadas as oficinas, por ser afastada do centro da cidade, exigiu que os participantes dispusessem de transporte próprio ou fossem moradores de bairros próximos.

Para conciliar a realização da pesquisa e o trabalho como professor de artes²⁵ na Rede Municipal de Educação de Imbituba, contamos com o apoio da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte²⁶ que viabilizou a execução das oficinas. Em contrapartida, ficou estabelecido que as 30 vagas fossem destinadas para os professores da rede municipal de ensino. Caso não houvesse inscritos suficiente, as vagas remanescentes poderiam ser oferecidas para outros interessados.

No total foram disponibilizadas 30 vagas, formando dois grupos de 15 participantes. As vagas ficaram distribuídas da seguinte forma: 20 professores (educação infantil, ensino fundamental I e II), 3 estudantes (ensino médio), 3 secretárias de escola, 2 diretores de escola e 2 vagas foram ocupadas por outros servidores (bibliotecária e servente), conforme gráfico abaixo.

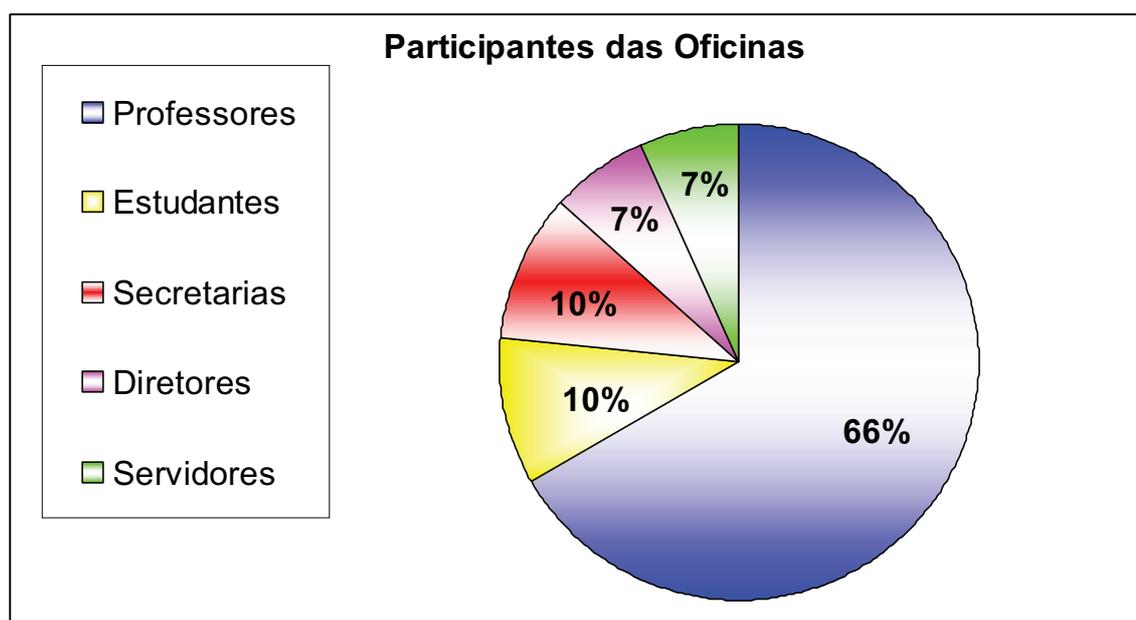


Gráfico 1: Distribuição das Vagas

Fonte: Dados da pesquisa.

²⁴ Dentre as dez Escolas Básicas Municipais e dos treze Centros Municipais de Educação Infantil, visitei pessoalmente quinze e aos demais enviei convite através dos diretores das escolas. Essa iniciativa foi importante para divulgar as oficinas e formar os grupos de trabalho.

²⁵ Professor efetivo de artes admitido em fevereiro de 2008. Em fevereiro de 2011 pedi o desligamento para atuar no Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Araranguá.

²⁶ Durante a realização das oficinas a Secretaria de Educação estava sob a direção de Leda Pamatto de Souza.

Conforme gráfico 1, da amostra total, o maior percentual de inscritos foi de professores, ou seja, 66% – a maioria com pós-graduação²⁷. Observa-se também que 10 vagas ou 34% foram distribuídas para outros interessados em participar das oficinas, já que não foi possível contar com a participação exclusiva dos professores.

É possível destacar além da participação dos professores da Educação Infantil e Fundamental I (1º ao 5º ano), professores de Português/Inglês, História, Geográfica, Educação Física e também participaram professores de Artes Visuais, Dança e Teatro (Fundamental II, do 6º ao 9º ano).

Dentre os inscritos houve uma maioria de mulheres (80%). No geral, a idade dos participantes ficou entre 20 e 49 anos, formando assim dois grupos heterogêneos

A ficha de inscrição continha algumas perguntas, tais como: “O que é a sombra?”, “O que você conhece sobre o teatro de sombras?” e “Quais suas expectativas em relação à oficina?”. Com as respostas foi possível traçar o perfil dos participantes e ao mesmo tempo reconsiderar o planejamento das oficinas.

Ao analisar as respostas nas fichas de inscrição, pode-se constatar que mais da metade dos inscritos nunca tinham visto teatro de sombras, mais precisamente 53%, conforme o Gráfico abaixo.

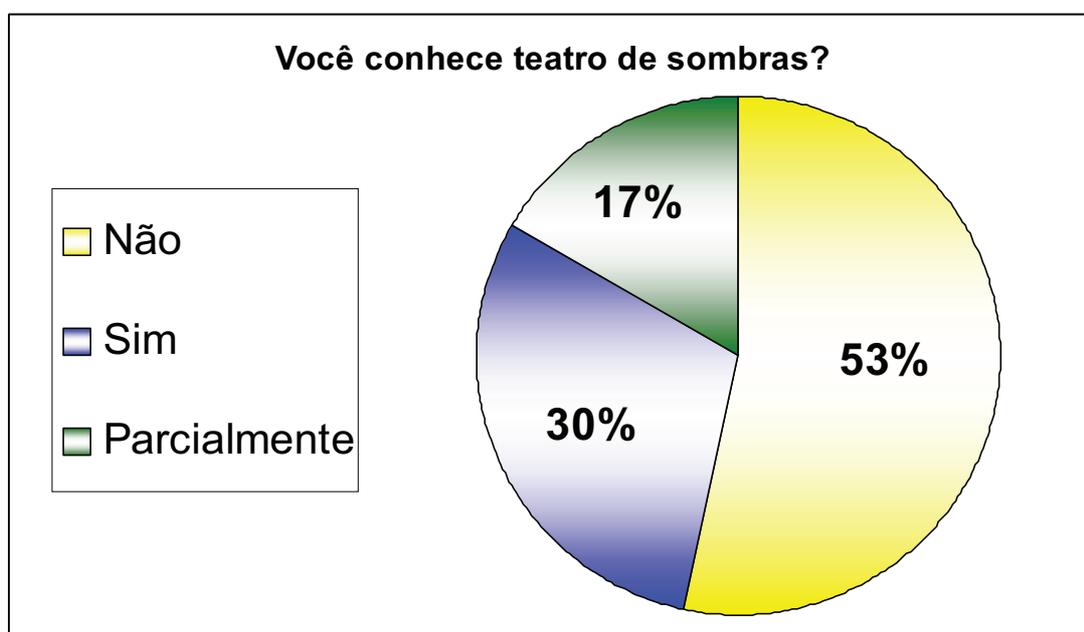


Gráfico 2 – Conhecimento sobre o teatro de sombras.

Fonte: Dados da pesquisa.

²⁷ Cursos de especialização na área de educação.

De acordo com o Gráfico 2, 30% conheciam o teatro de sombras, destacando-se os que participaram do curso profissionalizante de *Lazer e Recreação* oferecido pelo Núcleo de Ensino Profissional²⁸, no qual o teatro de sombras foi apresentado como possibilidade de atividade artística. Outros 17% tiveram apenas um contato parcial, ou seja, leram ou ouviram falar dessa arte em livros didáticos ou na TV, conforme descreveu a participante AS: “Vi alguma coisa sobre teatro de sombras na época das olimpíadas de Pequim na TV e em uma revista pedagógica²⁹ que apresentou o teatro de sombras chinês”.

Dentre os 30% que conheciam o teatro de sombras, é possível destacar também aqueles que o haviam utilizado como recurso didático nos cursos de pedagogia³⁰.

Os que desconheciam o teatro de sombras haviam ingressado nas oficinas pelo interesse no “teatro de atores”, ou seja, na expectativa de praticarem teatro sem o intermédio da sombra ou tela na relação entre ator e espectador.

Os participantes não relacionaram o termo “sombra” à prática teatral, como é possível observar no relato da participante SC: “quando resolvi fazer a oficina pensei que seria com o ator [visível] na cena, pois se tratava de teatro”. Já nos primeiros encontros, na busca da (re)descoberta da sombra, esses entenderam que a especificidade do teatro de sombras estava na sombra da silhueta-objeto-corpo projetada na tela e não na presença visível do ator na cena – o que, de certa forma, frustrou os participantes que desejavam fazer outro tipo teatro.

Já para a participante RV, que tinha uma vaga impressão sobre o teatro de sombras, abriu-se um leque de possibilidades:

Pensei que a palavra teatro queria dizer que existe um tipo de teatro, o teatro com atores na cena. Aqui na oficina de teatro de sombras percebi que existem outras possibilidades de se fazer teatro, como o teatro de bonecos. Tem também outras formas que a gente vê na TV e na Internet, como as máscaras ou até as sombras; como na apresentação na entrega do Oscar³¹ – mas a gente acaba não relacionando com o teatro e sim com outra coisa.

Para os 53% dos participantes que desconheciam o teatro de sombras, a ideia de “teatro” relacionava-se, exclusivamente, à presença do ator visível em cena. Outras

²⁸ Curso que ministrei contratado pela Secretaria Regional de Educação de Laguna – SC, em 2008.

²⁹ REVISTA CIÊNCIA HOJE, Rio de Janeiro, v. 21. Nº 192, julho de 2008.

³⁰ Os participantes se referiram principalmente ao Curso de Pedagogia da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, campus Tubarão, e ao antigo curso de magistério – oferecido no Ensino Médio, na Escola Estadual Annes Gualberto, em Imbituba – SC.

³¹ A apresentação com teatro de sombras no qual se refere a participante, retratando trechos de cenas famosas de filmes, pode ser consultada no site do *Youtube* no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.youtube.com/watch?v=jmrEgVAySzM>>.

linguagens teatrais, de acordo com RV, como o teatro de bonecos ou máscaras, estavam relacionadas às atividades recreativas – e não ao teatro e suas especificidades.

Os participantes que nunca tinham visto teatro de sombras descobriram, já nos primeiros encontros, a possibilidade de se expressarem com as sombras. Nesse sentido, os jogos com sombras projetadas na tela serviram como um incentivo para aqueles que não imaginavam estar diretamente diante do público.

Nas oficinas foi notável o interesse dos participantes em fazer teatro, como destacou a participante AG: “precisamos de mais iniciativas como essa, não queremos apenas cursos para professores, queremos sair, ver teatro, ir ao cinema, ter outras experiências”. As oficinas foram de certa forma ao encontro do desejo dos participantes em ampliar o sentido da experiência.

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis (2007), experiência pode ser definida como “Conhecimento das coisas pela prática ou observação” e “habilidades que se adquirem pela prática”, ou ainda, “Conhecimento adquirido graças aos dados fornecidos pela própria vida”. Ainda de acordo com o Dicionário Michaelis (2007), acontecimento é definido como “coisa ou pessoa que causa viva sensação” ou “o que decorre de causas conhecidas ou imediatas e pode ser previsto”. Logo, ao ser analisado em conjunto com a dimensão da experiência, é possível considerar que, conforme John Dewey (1971, 1978), o “acontecimento da experiência” implica ir além da atividade cotidiana, abrangendo tudo o que nos acontece e nos faz realmente sentir, experimentar, refletir e viver.

De acordo com Jorge Larrosa (2002):

poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”, em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”, em francês a experiência seria “ce que nous arrive”, em italiano, “quello que nos succede” ou “quello che nos accade” em inglês, “That what is happening to us”; em alemão, “Was mir passiert” (2002, p. 21).

“Experiência” e “acontecimento” ao serem analisados juntos influenciam as relações que estabelecemos com aquilo que se apresenta como diferente ou novo em nossas vidas. Assim, as oficinas de teatro de sombras se apresentaram como algo diferente para os participantes, estimulando-os a vivenciarem intensamente a experiência, oportunizando cada um a ser ator das suas próprias escolhas.

De acordo com Larrosa (2002), há outro elemento que aflora na dinâmica de estabelecer diferenciações entre os acontecimentos que “passam” e os que “não passam”. Existem os acontecimentos caracterizados como os que são contínuos e os acontecimentos

que não têm perspectiva de estabelecer relações com o passado ou com situações futuras; e assim pouco nos auxiliam na experiência.

Atualmente, o ritmo da vida cotidiana, subjugados ao tempo virtuoso das máquinas, não permite aprofundarmos nossas experiências, ou seja, fica cada vez mais difícil que algo realmente nos aconteça. De acordo com Larossa:

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

Por meio dessas palavras, é possível perceber que o autor vai ao encontro do pensamento benjaminiano ao afirmar que a experiência requer um “gesto de interrupção”, no sentido de encontrar meios em nossas vidas para perceber as possibilidades que residem nessas lacunas.

Por outro lado, Dewey afirma que “o princípio de continuidade de experiência significa que toda e qualquer experiência toma algo das experiências passadas e modifica de algum modo as experiências subseqüentes” (DEWEY, 1971, p. 26). O valor de uma experiência varia na medida em que esse “*continuum* experiencial” proporcione relações e continuidades para o sujeito, no decorrer de sua vida. Poderíamos definir a experiência como “a relação que se processa entre dois elementos do cosmos, alterando-lhes, até certo ponto, a realidade.” (DEWEY, 1978, p. 14). Ainda segundo o autor,

Qualquer experiência há de trazer esse resultado, inclusive as experiências humanas de reflexão e conhecimento. Com efeito, o fato de conhecer uma coisa, importa em uma alteração simultânea no agente do conhecimento e na coisa conhecida. Essas duas existências se modificam, porque se modificaram as relações que existiam entre elas. (DEWEY, 1978, p. 14).

Para os participantes, as oficinas se mostraram como um espaço destinado à experiência, já que consideraram a prática teatral como uma forma de enriquecer as vivências pessoais e também de compreensão do outro e do mundo – numa relação mútua de transformação. Conforme o trabalho foi realizado, a percepção sobre as oficinas e as relações com os outros e com as coisas foram se modificando, alterando o sentido das práticas futuras.

A ideia de “gesto de interrupção” não significou uma descontinuidade experiencial, já que serviu para suspender o automatismo das ações cotidianas como forma de “abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece”, “escutar aos outros” e, principalmente, “cultivar a arte do encontro” através da prática do teatro de sombras.

Analisar o conceito benjaminiano de experiência, de acordo com Meinerz (2008, p. 17-18), pressupõe fazê-lo em oposição ao “conceito de vivência”. O termo vivência para o autor pressupõe a “presença viva do indivíduo” na fugacidade dos acontecimentos e as suas relações com o “devir que se produz” – conjugando a singularidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite. Vivência é a “existência do indivíduo isolado em sua história pessoal”, apegado unicamente às “exigências de sua existência prática”.

Experiência seria assim, para Benjamin (1986, p. 198), a “que passa de pessoa a pessoa”, de geração em geração, própria de uma organização coletiva. O conhecimento obtido através de experiências que se acumulam e se desdobram; auxiliando o indivíduo a se integrar numa comunidade de forma a dispor de meios que lhe permitam estabelecer relações e sentido para as coisas no decorrer da sua vida. Ou seja, “significa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória.” (MEINERZ, 2008, p. 18). Com essa ideia, Walter Benjamin critica a modernidade, responsável por aniquilar a experiência.

A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que nos acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (1986, p. 203)

O homem contemporâneo vive o presente sem estabelecer ligações mais profundas com o passado, bombardeado pelos excessos da “sociedade de consumo e de informações”. Essas questões induzem ao esquecimento, não havendo espaço para a memória e conseqüentemente empobrecendo as “experiências” – efetivas em uma época onde ainda havia espaço para se contar e ouvir histórias, e que, no entanto, foram substituídas na modernidade pelo individualismo, e ludibriadas pela informação jornalística, “forma narrativa fragmentada e desconexa.” (MEINERZ, 2008, p. 6). De certa forma “nós não ganhamos nada quando situamos o sentido e o interesse da experiência em uma dimensão separada da vida” (COMETTI, 2008, p. 167). A experiência torna-se efetiva na relação direta e significativa com o outro e na coletividade.

As práticas que relacionam o encontro coletivo ao fazer teatral, aonde os sujeitos vão para conhecer histórias e experimentar outras sensações, não são comuns em Imbituba. Compreender essas questões facilitou perceber o teatro enquanto arte coletiva que possibilita a efetivação das experiências, indissociável da ideia de formação do indivíduo integrado à sociedade.

Em Imbituba não é comum encontrar espetáculos ou espaços destinados às apresentações teatrais. Portanto, o teatro não faz parte do cotidiano da maioria dos imbitubenses. De certa forma, há uma lacuna na formação desses indivíduos, enquanto espectadores ou “fazedores” de teatro. Flávio Desgranges refletindo sobre as práticas teatrais no contexto da formação de espectadores, afirma:

Ir ao teatro ou gostar de teatro, também se aprende. E ninguém gosta de algo sem conhecê-lo. De que maneira se pode considerar relevante, e até mesmo imprescindível, aquilo que não conhecemos em todas as suas possibilidades? O apreço está diretamente ligado ao grau de intimidade e, apenas entrando em contato com o teatro, seus meandros, técnicas e história, o espectador pode reconhecer nele importante espaço de debate das nossas questões e, principalmente, perceber o quão prazerosa e gratificante pode ser essa ação. (2003, p.33).

O hábito de ir ao teatro, praticar, discutir ou até ler peças são atividades que podem ser incentivadas, contribuindo assim para que o interesse pelas atividades artísticas se construa, o que é relevante para ampliar o olhar do indivíduo sobre si mesmo e sobre o outro, no sentido de possibilitar outras leituras de mundo.

O que se observa nas ideias de Walter Benjamin (1986), John Dewey (1971, 1978) e Jorge Larrosa (2002) é a ideia de experiência carente de sensibilidade e significação na modernidade, onde o excesso de informação ao qual somos submetidos não nos deixa espaço para que esta aconteça, pois “Quanto mais informados somos, menos coisas nos acontecem” (BESSA, 2006, p. 1).

Benjamin escreveu como as atrocidades da primeira guerra mundial e as suas consequências, como a fome, a falta de tempo e o medo, evidenciam o empobrecimento da experiência: “Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1986, p. 114-115). Assim como as guerras, o mundo contemporâneo do trabalho e da informação acarreta uma nova forma de miséria. Os indivíduos, ávidos de consumo, retornam incomunicáveis para suas casas após um dia exaustivo de trabalho, mais pobres em experiências e nem sempre mais ricos.

Portanto, é importante criar condições onde essas práticas e questões possam ser refletidas e reconsideradas, ou seja, é preciso dar espaço para que os indivíduos possam vivenciar uma relação pessoal e única e também experienciar a relação com o outro, com as coisas e com o mundo. Sob esse prisma, seria possível vislumbrar um futuro menos trágico do que o presente, “desde que haja um resgate do passado” (MEINERZ, 2008, p. 18).

Compreender essas questões foi fundamental para contextualizar o papel dos mestres no teatro de sombras oriental e a figura dos atores-animadores no teatro contemporâneo.

A realização das oficinas com professores gerou a expectativa de disseminação dessa arte, contribuindo para a sua compreensão e formação dos participantes.

Considerar esses aspectos ajudou a contextualizar a realização das oficinas como um espaço de encontro coletivo para a prática e a reflexão sobre o teatro de sombras e troca de experiências.

2.1 OS PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

A pesquisadora e diretora Ana Maria Amaral ao falar sobre os procedimentos de trabalho do grupo italiano *Gioco Vita*, diz que “o teatro de sombras não é uma técnica, mas é uma forma de teatro, um gênero. O importante, portanto, é investigar os conteúdos dessa linguagem” (1997, p. 115). Considerando essa afirmação, procuramos, nas oficinas, incentivar a investigação prática e teórica dos conteúdos do teatro de sombras – propondo a (re)descoberta da sombra, de uma forma que possibilitasse a criação, a reflexão e a apresentação de cenas.

Foi preciso considerar uma metodologia para investigar as possibilidades expressivas do teatro de sombras – que não se limitasse as experimentações com sombras. Valorizar o processo e considerar a montagem das cenas foi fundamental para a consolidação do trabalho.

De acordo com Spolin (2003), é justamente no envolvimento dos participantes no processo coletivo de criação cênica que o indivíduo se depara com a prática teatral. Nesse sentido não consideramos ou avaliamos somente o resultado final (a apresentação), mas todos os pormenores do processo.

As sessões de trabalho, nas oficinas, foram divididas em etapas, como forma de organizar os procedimentos de trabalho:

- Jogos com sombras para estimular o interesse dos participantes pelo teatro de sombras – ou a (re)descoberta;
- Jogos com sombras envolvendo a experimentação de focos, telas, objetos, silhuetas e o corpo, como forma de aprofundar o conhecimento sobre essa arte;
- Criação de cenas utilizando diversos materiais e elementos (explorando histórias e roteiros);
- Montagem e apresentação do trabalho final.

Os procedimentos de trabalho adotados nas oficinas de teatro de sombras foram inspirados na metodologia de improvisação teatral apresentadas no livro *Improvisação Teatral*, de Viola Spolin (2003). De acordo com a professora Ingrid Koudela (1996, p. 40), as leituras das obras de Viola Spolin se traduzem por “vários encaminhamentos possíveis para a prática teatral.” Procuramos subsídios para fundamentar a prática do teatro de sombras através de jogos³², reforçando a ideia da professora Ingrid Koudela de que a metodologia de Spolin pode ser aplicada ou adaptada a qualquer prática teatral.

Muitos dos jogos realizados foram adaptado para teatro de sombras – e não os jogos apresentados originalmente na obra de Spolin. A metodologia da autora serviu principalmente como um suporte organizacional para as oficinas realizadas.

Ao compreender a metodologia de improvisação para o teatro de Spolin, encontramos um leque de possibilidades para a prática do teatro de sombras, pois, como sugere a autora: “As técnicas teatrais estão longe de ser sagradas” (2003, p. 12). Ou seja, a possibilidade de se aplicar, adaptar ou modificar as suas técnicas, fundamentada em jogos, orientou a realização dos trabalhos nas oficinas.

Outros elementos como: “Ponto de concentração”, “Foco”, “Instrução” e “avaliação”, utilizados na metodologia de Spolin, também serviram para orientar a realização dos trabalhos.

O “foco” pode ser definido como: “Atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco” (SPOLIN, 2003, p. 340). O Ponto de Concentração ou “POC” pode ser entendido como o esforço do ator em “colocar o foco no objeto (ou acontecimento) que foi estabelecido”; ou “o objeto em torno do qual os atores se reúnem” (2003, p. 345). Assim, o envolvimento com o “Ponto de Concentração” resulta em “relacionamento na criação da cena”. Nas oficinas, esses procedimentos foram utilizados para orientar os jogos com sombra, apresentados com um problema a ser resolvido,

no qual os atores-animadores precisaram direcionar a atenção para a sua resolução – o que resultou na criação de cenas e desenvolvimento dos demais trabalhos.

O jogo “a tela que captura”³³, realizado nas oficinas, ajudou a esclarecer essa adaptação da metodologia de Spolin para o teatro de sombras, à medida em que os atores tinham um objetivo claro, ou melhor, um problema a ser resolvido: projetarem as sombras dos seus corpos sem se sobreporem na tela, formando uma única imagem.

Nesse caso, outro elemento fundamental utilizado para orientar os participantes, de forma que se envolvessem em torno do “ponto de concentração”, foi a “Instrução”, compreendida como: “um auxílio dado pelo professor-diretor ao aluno-ator durante a solução do problema, para ajudá-lo a manter o foco” (SPOLIN, 2003, p. 341). Nos jogos com sombras propostos, há também um “problema” a ser resolvido e para isso demanda o “envolvimento” do participante.

Para Spolin (2003), a “solução de problema” é “um sistema para ensinar técnicas de atuação por meio da solução de problemas”, e assim, coloca o participante em ação, “de forma que qualquer pessoa, com qualquer idade ou formação, pode jogar” (SPOLIN, 2003, p. 348). O entendimento da “instrução”, “ponto de concentração” e “solução de problemas”, relacionados originalmente à improvisação no “teatro de atores”, foram fundamentais para orientar a prática como professor-diretor nas oficinas de teatro de sombras.

Ainda com base na metodologia de Viola Spolin (2003, p. 336), a “avaliação” é um “método de crítica através do envolvimento do aluno-ator com o problema, e não de um envolvimento interpessoal”, e normalmente ocorre após a realização de um jogo. Nas oficinas foi possível constatar através das avaliações em grupo após a realização dos jogos que um “grupo pequeno ajuda na concentração e no desenvolvimento do trabalho, pois o professor fica mais próximo da gente” (MC). Essa questão levantada nas avaliações, realizadas após um dos jogos, nos ajudou a perceber a importância de se trabalhar em pequenos grupos, formados aleatoriamente por 2 ou 3 participantes. Passamos então, a respeitar essa indicação nos jogos propostos posteriormente como forma de envolver todos nos trabalhos.

As instruções de Spolin, sobre teatro em geral, ajudaram a orientar individualmente os participantes e também auxiliaram a dirigir os grupos. Trabalhar em pequenos grupos facilitou o diálogo entre os participantes, possibilitando a troca de impressões sobre as descobertas

³² Jogo adaptado para teatro de sombras e não os jogos apresentados originalmente na obra de Spolin.

³³ Jogo no qual um grupo de atores se posiciona entre o foco de luz e a tela com o objetivo de que as sombras sejam projetadas na tela sem se sobreporem, formando assim uma única imagem.

realizadas: “Trabalhar em dupla na tela maior é bom, pois dessa vez uma pode completar a ideia da outra e assim o trabalho fica mais rico” (AI). Já para a participante ES,

Trabalhar em pequenos grupos também é um desafio, já que cada um quando vai montar uma cena com sombras já tem uma ideia completa do trabalho a ser apresentado; é preciso ouvir os outros e trocar ideias para que o trabalho possa acontecer.

Os desafios, que surgiram nos trabalhos realizados individualmente, revelaram que o teatro de sombras é uma arte que se constrói coletivamente. Para isso foi preciso propiciar momentos em que os participantes pudessem experimentar os jogos com sombras, individualmente e em grupos – oportunizando que, do interesse particular, emergisse o envolvimento coletivo. Para Spolin,

Um relacionamento de grupo saudável exige um número de indivíduos trabalhando interdependentemente para completar um projeto, com total participação individual e contribuição pessoal. Se uma pessoa domina, os outros membros têm pouco crescimento ou prazer na atividade, não existe um verdadeiro relacionamento de grupo. (2003, p. 8).

Na medida em que os participantes envolveram-se nos trabalhos, na busca por solucionar os problemas e desafios propostos, os grupos se uniram: os integrantes dos grupos se ouviram, experimentaram ações nas telas e avaliaram conjuntamente. Conforme a participante ES, “O diálogo e a paciência entre os participantes são importantes para o desenvolvimento do trabalho e, principalmente, para a criação da cena. É preciso dar espaço para que todos possam se expressar”. Esse depoimento foi exatamente ao encontro das ideias de Spolin sobre os procedimentos de trabalho, na prática teatral. Priorizar o envolvimento individual e coletivo auxiliou os grupos a superar os desafios e também estimulou a circulação dos participantes por diversas funções, como na confecção das silhuetas, atuando como atores-animadores, iluminadores, diretores, contra-regras e também atores na cena. As necessidades de expressão e criação foram diferentes para cada um. Dewey (1971, p. 39) destaca que é preciso “compreender as necessidades e capacidades dos indivíduos que estão aprendendo em dado tempo.” Nesse sentido, a interação entre ator-animador e professor-diretor foi fundamental para que “necessidades e capacidades” individuais e coletivas fossem descobertas e respeitadas.

Para Spolin, o professor-diretor tem seus modos de criar e produzir resultados; todos têm uma metodologia: “Em muitos professores-diretores altamente habilitados, isto é tão intuitivo que eles não têm fórmula” (2003, p. 19). Esses procedimentos de trabalho orientaram

a prática teatral no sentido de estimular a relação entre os participantes, e promover a encenação – demonstrando assim que não há métodos que garantem resultados totalmente positivos.

2.2 A PREPARAÇÃO DO AMBIENTE

A preparação e adequação do ambiente (uma sala escura) e a disponibilidade de materiais (focos luminosos, telas, silhuetas, objetos) facilitaram a prática do teatro de sombras, mas não garantiram o êxito dos trabalhos. O ambiente ou meio externo “provê apenas as condições, os estímulos. As respostas ou reações têm que nascer de tendências existentes no indivíduo, o qual participa, deste modo, profundamente, da direção que tiverem seus atos. (DEWEY, 1971, p. 26). O meio ou o ambiente, em outras palavras, é formado “pelas condições, quaisquer que sejam, em interação com as necessidades, desejos, propósitos e aptidões pessoais de criar a experiência em curso.” (1971, p. 37). Mesmo com os materiais e elementos disponíveis para a prática foi preciso que estes estimulassem o interesse dos participantes para uma interação.



Figura 16 – A preparação do espaço para a realização das oficinas

Foi fundamental recepcionar os participantes com a sala previamente preparada, ou seja, com os materiais necessários, a luz mais tênue e música de fundo. Isso colaborou para o envolvimento de todos. De acordo com a participante FS, “Quando entrei na sala com essa

penumbra e esse perfume de incenso, eu me esqueci de tudo lá fora. Eu nunca tinha imaginado fazer teatro no escuro. Isso me ajudou a entender melhor esse tipo de arte.” No decorrer do processo, os participantes foram incentivados a trabalhar em silêncio, em um clima introspectivo, para que, em estado de concentração, explorassem e percebessem mais detalhadamente o trabalho desenvolvido.

Essa foi uma prática que proporcionou reflexão. Para Dewey (1971), os momentos capazes de envolver o sujeito em um processo de “reconstrução de experiências” podem ser geradores de oportunidades de aprendizagem e crescimento pessoal. Por isso, a preparação do ambiente pode ser entendida como um dos mecanismos para estimular e envolver o sujeito na experiência. De acordo com o autor, as “condições internas” do indivíduo, relacionadas ao ambiente, aos materiais e situações “participam da experiência.” (1971, p. 33). Assim, as “condições externas”³⁴ influenciam e mudam as experiências subseqüentes, pois “Há fontes fora do individuo que a fazem surgir.” (1971, p. 31).

As “condições objetivas” são as que estão dentro do poder do educador de ordenar e regular o ambiente que, entrando em interação com as necessidades e capacidades dos indivíduos, irá criar as condições favoráveis à “experiência educativa válida.” (1971, p. 39).

Sob essa perspectiva foi importante disponibilizar os materiais indispensáveis às práticas propostas, como: telas, focos luminosos e materiais para a confecção das silhuetas – já que não foi possível contar com o comprometimento de todos em trazerem os materiais previamente solicitados (tesouras, estilete, fita adesiva, papelão, retalhos de tecidos, barbante, cola, papel celofane e arame).

As oficinas foram realizadas em uma sala de aula com dimensões de 9m x 7m (56 metros quadrados), conforme imagem apresentada abaixo.

³⁴ As “condições objetivas” incluem “equipamentos, livros, aparelhos, brinquedos e jogos. Incluem os materiais com que o indivíduo entra em interação e, mais importante que tudo, o arranjo social e global em que a pessoa está envolvida.” (DEWEY, 1971, p. 38).



Figura 17 – Sala de aula onde foram realizadas as oficinas.

Como observou a participante CR: “é preciso organização para se fazer esse teatro, pois tudo precisa estar muito bem organizado para a segurança de todos, já que a maior parte do trabalho é realizado na escuridão”.

Dividir os inscitos em dois grupos de 15 participantes foi uma forma encontrada de acomodar todos adequadamente no espaço. Isso permitiu um contato mais direto entre os participantes nas oficinas

Foi fundamental organizar os materiais na sala, já que as oficinas foram realizadas na maior parte do tempo no escuro. Primeiramente, essa foi uma iniciativa do professor-diretor, já nas etapas posteriores, tal função passou para a responsabilidade de cada participante – conforme a necessidade de cada um em organizar seus materiais e também para facilitar o trabalho no grupo. Durante os encontros, os materiais foram organizados no espaço, de forma a não atrapalhar a movimentação dos atores-animadores no escuro, evitando também risco de choque ou tropeços. Ao término dos trabalhos, os equipamentos e materiais foram guardados na própria sala, evitando assim que se perdessem.

Durante o desenvolvimento do trabalho foi preciso tomar algumas precauções, principalmente quanto aos equipamentos elétricos e também sobre os materiais translúcidos acoplados às fontes luminosas, já que podem derreter ou incendiar em contato com o calor das lâmpadas. Foi necessário, a todo o momento, estar atento quanto à segurança do grupo.

Inicialmente, os participantes estranharam a organização precisa dos materiais de trabalho pelo espaço, como os focos, as telas e os fios, além do completo escurecimento da sala. Mesmo com os encontros realizados à noite, foi preciso tapar as janelas com papel para evitar e incidência da luz dos postes externos. As atividades com as sombras ganharam mais

valor com a sala totalmente escura, porque, dessa forma, foi possível direcionar toda a luminosidade para a tela.

A organização minuciosa do espaço, dos materiais e elementos revelou que o teatro de sombras é uma arte que trabalha com precisão. Por isso, o cuidado e a organização dos materiais de cena foram imprescindíveis para o pleno desenvolvimento das oficinas. Essa prática levou a compreensão da importância da disciplina na atividade teatral.

Além da organização e adequação do ambiente, “A sala escura me ajudou a me desinibir, se tivesse tudo claro eu não faria o que fiz” (IP). Esse depoimento evidenciou, mais uma vez, que o escuro é elemento fundamental do teatro de sombras. Para isso, foi preciso cobrir frestas e janelas com papel e cortinas.

A percepção do escuro e das sombras projetadas inicialmente, no chão e nas paredes, propiciou um ambiente de trabalho mais tranquilo, introspectivo, já que a percepção das sombras requer um tempo de contemplação/fruição diferenciado do ritmo acelerado do dia a dia. De acordo com a participante YL: “O tempo da imagem na tela é mais lento, é diferente do tempo do ator na cena. O tempo que o corpo leva para atravessar a cena é diferente do tempo que a sombra de um mesmo corpo leva para atravessar a tela”. Essa reflexão sobre a necessidade de um “outro tempo”, diferente do tempo do teatro de atores, do tempo televisivo ou cinematográfico, pode ser entendida como um tempo “mais lento”, necessário para se comunicar e captar as variações e significados das sombras na tela. O tempo acelerado do cotidiano ou a pressa, pouco colaboram para a sombra nessa arte.

Elementos como o escuro, a luz e o tempo das imagens na tela foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho, porém, para a participante MC: “trabalhar com pouca luz me dá sono e me incomoda, sou muito curiosa e gosto de ambientes iluminados e dinâmicos; mas isso não me impediu de ver tudo com muito interesse”. Segundo Vigotski, “Ensinar o ato criador da arte é impossível; entretanto, isto não significa, em absoluto, que o educador não pode contribuir para a sua formação e manifestação” (2001, p. 325). Por isso, foi fundamental preparar um ambiente que despertasse os sentidos e o envolvimento dos participantes.

No decorrer das oficinas, constatamos que o ambiente de trabalho pode estimular ou inibir o processo de aprendizagem. A música e a iluminação foram recursos utilizados para organizar um ambiente mais aconchegante, envolvendo os participantes nos trabalhos. Para o participante CR, “O clima tranquilo me ajudou a me concentrar. O escuro e o silêncio me causam medo também, porque me lembram a solidão. Foi a música que me ajudou a explorar o espaço e a esquecer o medo”. A música e as instruções dadas durante os trabalhos ajudaram

a direcionar o foco da atenção dos participantes para os problemas a serem resolvidos, e os objetivos a serem alcançados. Dessa forma, até os que demonstraram certo receio do escuro se sentiram mais confiantes a realizarem as atividades.

2.3 JOGOS COM SOMBRAS

O “jogo”, na definição de Viola Spolin (2003), articula elementos fundamentais para o entendimento e a prática do teatro, como: envolvimento, liberdade criadora e, principalmente, a oportunidade do aluno-ator experienciar, já que:

O jogo é uma forma natural de grupos que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta. (SPOLIN, 2003, p. 4.).

A experiência é, para Spolin, resultado do jogo – considerando que qualquer pessoa é capaz de jogar – sugerindo que aprendemos pela “prática e reflexão”.

Para Dewey (1971 p. 16-17) esse é um ponto positivo da “experiência”, já que o sujeito teria oportunidade de atribuir significados a uma “prática contínua”, pois “toda experiência vive e se prolonga em experiências que se sucedem” e devem “influir frutífera e criadoramente nas experiências subseqüentes.” – incorporando assim a vivência como uma forma de conceber a construção do conhecimento para experiências subseqüentes. Assim, “toda experiência deverá contribuir para o preparo da pessoa em experiências posteriores de qualidade mais ampla ou mais profunda. Isto é o próprio sentido de crescimento, continuidade, e reconstrução da experiência” (1971, p. 41). Ou seja, o que o indivíduo “aprendeu como conhecimento ou habilitação em uma situação torna-se instrumento para compreender e lidar efetivamente com a situação que se segue” (1971, p. 37). Todos são capazes de experimentar e através da reflexão podem encontrar sentido para as práticas futuras. Nessas relações se configuram a ideia de aprender através da experiência, pois “é por intermédio de uma experiência” que percebemos “o sentido das coisas pelo seu uso” e assim o conhecimento e a educação se processam. (TEIXEIRA, 1978, p. 23).

Nas oficinas, procuramos estimular a participação de todos, evitando suposições que pretendessem relacionar o “jogo teatral” à ideia de talento:

Aprendemos através da experiência [...]. Isto é válido tanto para a criança que se movimentava inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo que ele tem para ensinar. “Talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso. (SPOLIN, 2003, p. 3).

Num grupo heterogêneo como este, formado para as oficinas, foi importante trabalhar na perspectiva de que todos pudessem experienciar, ou seja, jogar, participando ativamente do trabalho realizado.

Durante o planejamento e a realização dos trabalhos foi importante evitar a disseminação de ideias sobre quem tem ou não tem talento. Spolin considera que todas as pessoas são capazes de atuar no palco – estimuladas pelo jogo. O entendimento de “jogo teatral”, na metodologia de Spolin, auxiliou a propor a prática do teatro de sombras, não somente como uma prática de “exibição de imagens”, mas uma prática teatral na qual o trabalho do ator também é fundamental.

O primeiro encontro foi orientado de acordo com a metodologia de Spolin apresentadas na “primeira sessão de orientação” (2003, p. 46-48), onde não há divisão ou distinção entre atores e espectadores. Dessa forma, todos participaram coletivamente dos jogos (adaptados para teatro de sombras) no grande grupo. Esse procedimento ajudou a envolver os participantes nas oficinas. Nos jogos subsequentes, ou a etapa do “jogo teatral”, que de acordo com Spolin pressupõe uma plateia, o grupo passou a realizá-los com sombras para espectadores (divididos em grupos). O espectador nesse momento não é um mero receptor, já que ele também faz parte do jogo. É na relação com o espectador que o espetáculo acontece e este é entendido como “uma parte orgânica da experiência teatral” (SPOLIN, 2003, p. 11). Dessa forma todos foram incentivados a participar como atores-animadores e espectadores.

De acordo com Spolin, o jogo teatral envolve “a participação e o acordo de grupo” que “eliminam todas as tensões e exaustões da competição e abrem caminho para a harmonia” (2003, p. 9). Reconhecer-se como indivíduo que realiza um trabalho coletivo é facilitado por regras que prezem a autonomia do grupo na relação com os demais elementos e materiais na criação cênica.

As relações entre ator-animador e espectador também evidenciaram que não houve participante desinteressado, o que observamos foram formas distintas de envolvimento. Orientamos para que todos participassem das atividades propostas, respeitando o interesse e envolvimento de cada um. Em certos momentos, alguns participantes preferiram assistir: “ver

as cenas apresentadas pelos outros grupos me ajudou a ter outra noção do que é possível fazer” (IP). A participação como espectador não configurou, efetivamente, um “não querer participar”. Foi importante valorizar os momentos em que os participantes optaram pelo papel de “espectador”, já que o olhar crítico se desenvolveu enquanto assistiam às cenas apresentadas.

Os jogos com sombras propiciaram a (re)descoberta da sombra dos objetos, das silhuetas e do corpo e também serviram para evidenciar os recursos técnicos da linguagem – como o trabalho com as fontes luminosas, as telas e a animação das silhuetas e objetos.

Os jogos com sombras possibilitam realizar improvisações livres e direcionadas, na criação de cenas individuais e coletivas.

2.4 A (RE)DESCOBERTA DA SOMBRA

Os participantes não habituados à prática teatral, inicialmente, demonstraram insegurança ao realizarem os trabalhos no escuro. Foi preciso direcionar o foco da atenção para a solução de cada problema durante os jogos, o que ajudou a concentrar o grupo.

Os participantes foram instruídos verbalmente durante a realização dos jogos a observarem atentamente as sombras, relacionando-as com a vida cotidiana e o teatro de sombras – destacando-se aspectos filosóficos e sensoriais, o que estimulou a criatividade e a imaginação. De acordo com JR, “assim que comecei a me relacionar com as sombras lembrei do meu pai que às vezes me fazia dormir apresentando sombras com as mãos no meu quarto com um abajur. Em alguns momentos tive até a sensação de lembrar do cheiro da lâmpada quente próxima do lençol.” Já para outra participante, “Durante as indicações que o professor dava, vi que não há certo ou errado ao se explorar as sombras, mas modos diferentes de se trabalhar com elas. Não tem coisas prontas: descobrimos enquanto fazemos acontecer” (IG). Após os trabalhos propostos se conseguiu resultados concretos com as experimentações com sombras projetadas nas telas em forma de cenas apresentadas.

Durante as primeiras investigações sobre a sombra foram feitos questionamentos, tais como: “Do que é feita a sombra?”, “Como ela surge?”, “Como percebemos a escuridão e com que órgãos sensoriais?” “Como seria a escuridão ou a luz se pudéssemos tocá-las?”, “Como é a postura do seu corpo no escuro?”, “Se a escuridão tivesse sabor, qual seria?”, “Como podemos descrever a forma da escuridão e da luz?”, “Se a sombra fosse uma pessoa, quem

seria?”, “Qual a diferença entre escuridão e sombra?”, “Quais sensações são provocadas?”, “Compartilhe um segredo com sua sombra!”. Esses questionamentos tiveram como objetivo estimular a percepção e a reflexão dos participantes em relação aos aspectos imateriais e efêmeros da sombra.

Já nas primeiras experimentações voltadas para a (re)descoberta da sombra foi incentivado que todos escrevessem livremente sobre as impressões vivenciadas com o objetivo de criar um texto coletivo. Dos textos escritos, cada um selecionou uma palavra ou frase que compôs um texto coletivo. Transcrevo os textos³⁵ criados nos grupos 1 e grupo 2:

Grupo 1:

Lembranças
Sentir e fazer sentir
Descanso, Sucesso
Proteção, Saudades
A escuridão que cega e nos faz ver dentro nós
Viver e não ter a vergonha de ser feliz, de se descobrir
Escuridão
O que está oculto?
Ser inteligente é saber o que não se sabe
Conhecimento, Luz
A felicidade nasce com a gente, basta encontrar!
Palavras, Sensações
Medo, Escuridão
Dai-me um punhado de terra e eu lhes mostrarei o terror
Convicção e Dúvidas
Palavras, apenas palavras...

Grupo 2:

Brincadeiras, infância
Nem mesmo o sol, nem as estrelas ou a escuridão,
É maior do que o meu amor por vocês
Quero ser feliz para sempre
Brinquedo de ninar
Sombras de assustar
Sombras que querem sufocar
A caixinha de música da bailarina
Que reluz ao sol...
Amizade ou Família
Carinho e Amor
Minha vida é especial por existir
Meus filhos, minha vida
Almas, lembranças
E o fim?
Luz ou Sombras
Só a música a tocar...
Um teatro!

A leitura dos textos criados coletivamente suscitaram algumas reflexões. Para a participante FP:

Cada um é único. Fazer esse trabalho foi uma viagem pra mim. Lembrei com as sombras projetadas de coisas da minha infância e da vida adulta, teve momentos que me emocionei, não de tristeza, mas por algo que senti, não sei se foi por causa da música ou pelo momento.. [...] Eu não entendo muito de arte, mas arte pra mim é isso; é imaginação, e quando acordamos parece que vemos as coisas de um jeito diferente. (FP).

Essa etapa das oficinas direcionadas para a (re)descoberta da sombra revelou elementos indissociáveis do teatro de sombras, como o interesse que as imagens em movimento nos causam.

As sombras fazem parte da história da humanidade, desde quando o homem percebeu o seu corpo, sua existência, através da sua imagem refletida e a sua sombra projetada, servindo também para sinalizar o seu fim, ou o “reino dos mortos”. Segundo Hermílio Borba Filho (1987, p. 10), “É possível que o homem das cavernas, à luz das fogueiras, tenha feito movimentos com as mãos, formando bichos contras as muralhas”, já que os “títeres, como os homens, têm uma história. Sempre viveram juntos.”. É possível “que o passo seguinte tenha sido o recorte em pedras”, “depois em madeira” e logo “em couro” representado [”figuras de gente ou de bichos projetadas contras as paredes.” Analisar a sombra é pensar em imaterialidade, que se conecta de certa forma com a nossa “existência” e “morte”, o duplo, o oculto, os sonhos, como na antiga lenda chinesa – despertando nosso fascínio.

O mundo das “imagens visível”, das imagens em movimento, se completa nos “processos do olhar”. De acordo com Sperling e Martins (1999, p. 17), vemos porque, dentre outros processos cognitivos, as ondas de luz de um objeto entram nos olhos através da pupila e passam através das lentes. “Elas incidem na retina que é a chapa fotográfica do olho ou o verdadeiro receptor visual. O nervo ótico se fixa à retina e serve como um meio de levar os impulsos visuais ao cérebro”. O escritor e pesquisador Roberto Casati (2001) explica que nossa visão é atraída pelo claro-escuro que, e se de repente nos encontrássemos num mundo sem sombras, tudo nos apareceria “sem espessura e sem substância”. Contudo, é a partir do cérebro que se processa toda uma rede de estímulos, significados e sentidos do “ver”. Através do olho, o corpo se liberta e suporta sua materialidade. Se o “O olhar é feito de luz e sombra, do visível e do invisível” (NOVAES, 2004, p. 15), então, precisamos “olhar” mais atentamente para as sombras.

³⁵ Textos criados nas primeiras sessões de trabalho, realizadas nos dias 04 e 05 de maio de 2010.

Por meio dessas questões se configurou a etapa da oficina denominada como “(re)descoberta” da sombra, que serviu para despertar e provocar o interesse dos participantes pelo teatro de sombras.

2.4.1 Explorando as telas

De acordo com Montecchi, “O espectador e o animador encontram-se através da sombra” (2007, p. 74), e é exatamente na tela que seus olhares se cruzam.



Figura 18 – Telas portáteis de papel vegetal (ou “caça-sombras”) e tela de tecido.

Para as oficinas foram disponibilizadas telas de 40cm x 35cm (de papel vegetal) e telas de 1.20m x 90cm (de tecido branco e suporte de madeira), conforme imagem acima. Também foram utilizadas telas de 2m x 2m (de jornal, papel *Kraft* e lençol), porém, houve preferência pelas telas de tecido branco por proporcionar maior definição e qualidade na projeção das imagens e cores. Alguns tecidos e materiais dificultaram a definição das cores e formas na projeção das sombras. Assim, as telas precisaram ser translúcidas para comunicarem o efeito da sombra para o espectador.

Exploramos telas fixas, móveis, de diferentes formatos (circulares, triangulares e retangulares) e com diferentes dimensões (de 30 cm até 4m x 3m). O participante MS, observou que: “Gosto da tela grande, pois descobri o meu corpo de outro jeito. É preciso saber se movimentar, para conseguir se criar o efeito desejado. Fica tudo tão grande que até parece uma tela de cinema”. A sombra corporal foi projetada nas paredes da sala e na tela grande de tecido (3m x 2m), estimulando a criatividade e o envolvimento dos participantes.

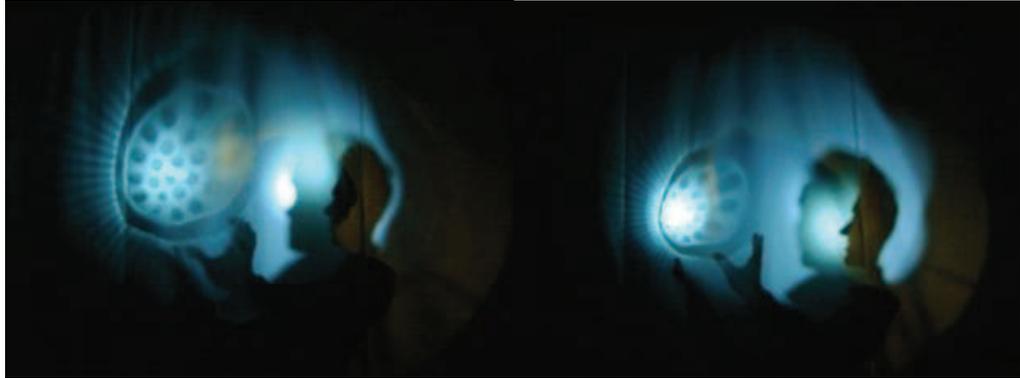


Figura 19 – Atores-animadores explorando a tela grande.

A tela grande e as fontes luminosas (fixas e móveis) criaram diversos efeitos visuais. Realizar os trabalhos na tela de 3m x 2m, conforme imagem apresentada acima, aumentou a curiosidade dos participantes sobre o teatro de sombras porque foi se aprofundando a compreensão sobre essa arte.

A tela grande possibilitou a realização de evoluções com o corpo inteiro, criando o efeito de deformação e sobreposição de imagens, porém, exigiu agilidade no trabalho corporal para a criação das cenas.



Figura 20 – Tela grande e as possibilidades de deformação da sombra corporal.

O recurso de aproximar certas partes do corpo da tela e outras mais próximas do foco de luz foram amplamente explorados, o que possibilitou a criação de diferentes imagens, conforme a imagem apresentada acima. Tais procedimentos colaboraram para produzir a deformação da sombra dos corpos e objetos suscitando diversas leituras e associações.

A sombra de partes do corpo também foi explorada, como a sombra das mãos, que segundo Limbos (1992, p. 24), é uma técnica muito antiga que “consiste em projetar sobre uma tela, sombras produzidas pelas mãos e dedos” (livres ou entrelaçados).



Figura 21 – A sombra de uma mão segurando um grampeador.

A imagem acima apresenta uma mão segurando um grampeador, no entanto, na cena, foi possível associar a imagem à ideia de um jacaré descansando sob a luz do sol. A técnica de criar sombras só com as mãos não interessou muito aos participantes. Foi preciso acrescentar outros acessórios às mãos, como: tecidos, formas recortadas em papelão, objetos e outros elementos – com a função de definir a sombra dos personagens – o que tornou o trabalho mais interessante.

O trabalho com a sombra dos objetos também se revelou na tela como outra forma de expressão. Para a participante YL, trabalhar com os objetos foi importante porque revelou que, “É interessante ver como a caixa de lâmpada vazia, sem o menor valor, se transformou em um túnel, em uma janela e também em um prédio”. Com a experimentação de diversos objetos, observando as transformações das sombras projetadas na tela, foi possível ampliar as possibilidades de criação das cenas.

Os experimentos efetuados com as silhuetas, os objetos, as mãos e o corpo, nas pequenas telas, também foram realizados nas telas maiores. Nas telas pequenas apenas silhuetas, objetos e algumas partes do corpo foram projetadas, como as mãos, os pés e a cabeça. Já na tela grande foi possível ampliar as possibilidades de criação envolvendo todos esses elementos e outros materiais (cadeiras, carteiras, galhos de árvore).

As paredes e o chão também foram explorados como telas e serviram para destacar que o ator está sempre presente. Mesmo que seu corpo e sua presença sejam velados pela tela ou pela escuridão, ele imprescindível nessa arte.

As sombras projetadas na tela fixa provocaram efeitos diferentes das sombras projetadas sobre a tela móvel: “é estranho, mas mover a tela bem rápido, fazendo ondas no tecido, dá à impressão de que a sombra da silhueta parada está se movendo, nadando”. (FP). No teatro de sombras é possível conferir movimento a uma silhueta ou objeto mesmo com ele inerte diante da tela.

Uma tela de papel *kraft* pode remeter, de acordo com os participantes, a um “ambiente árido”, e uma tela confeccionada com jornal pode representar, por exemplo, o “mundo contemporâneo repleto de informações” (IG). A escolha do material requer experimentação para se dominar a sua forma e descobrir os seus possíveis significados. Nesse sentido, no teatro de sombras, a matéria também é dramaturgia. A tela, de jornal, papel ou tecido, porta sentido, é discurso na cena.

Conforme as experimentações com diversos materiais foram sendo realizadas nas telas, outras impressões foram surgindo. Para a participante VP, “sempre quis fazer teatro, mas sou muita tímida e só hoje, depois de tantos anos, vim participar de uma oficina de teatro e acabei me sentido protegida atrás da tela, porque assim posso me expressar sem os outros ficarem olhando diretamente pra mim – não pensei que isso fosse possível no teatro”. Esse depoimento confirma a ideia de Édouard Limbos (1992, p. 2) quando afirma que o teatro de sombras pode estimular uma pessoa mais “tímida” que “não ousaria nunca exprimir-se em público”, a “encontrar todos os seus meios ao abrigo da tela”, ou seja, o ator se “esconde” atrás da tela para se revelar ao público, através das sombras.

Foi possível observar que os participantes mais tímidos expressaram opiniões atrás destas, que talvez não demonstrassem se estivessem diretamente na cena diante do espectador. A princípio, era a silhueta, ou seja, a personagem quem estava “falando”, se expressando, quando na verdade era o ator quem estava “atuando”. Dessa forma, o ator que está aparentemente³⁶ escondido atrás da tela se revela claramente.

No decorrer das oficinas evidenciou-se o interesse dos participantes mais inibidos pela possibilidade de não “aparecerem” diretamente na cena: “nesse teatro vi que tem a possibilidade da gente não aparecer, foi por isso que quis participar” (IP).

O trabalho, nessa etapa, demonstrou que a tela, além de um elemento técnico indispensável para a realização do teatro de sombras, conforme observou a participante AS, também “é o lugar onde se realizam os sonhos”. Essa ideia corresponde a de Luc Amoros (1986,

³⁶ “Aparentemente” porque durante todo o tempo da representação é sabido que atrás da tela há o ator – diferente da tela do cinema ou da televisão. Portanto, a comunicação que se estabelece entre ator e espectador é “ao vivo”.

p. 4), ao se referir à tela não como uma fronteira e sim como uma “ponte” entre espectador e animador, ou seja, o “lugar de confronto de nossas próprias projeções”.

2.4.2 Luz, foco, ação!

Cada foco luminoso utilizado na cena resultou em uma iluminação diferente de acordo com a intensidade e especificidade das lâmpadas. O mesmo princípio pode ser observado com as lanternas de diferentes tamanhos e marcas. As velas também foram utilizadas como fontes luminosas e precisaram de suportes especiais para evitar o risco de queimadura e incêndio. As lanternas, por serem portáteis e mais fáceis de manusear, possibilitaram criar efeitos surpreendentes, no entanto, foi preciso estar atento quanto às pilhas, de forma que estivessem sempre carregadas – para evitar surpresas durante as experimentações ou apresentação das cenas. Celulares e brinquedos luminosos também foram explorados, revelando diferentes efeitos.



Figura 22 – Fontes luminosas (focos), lanterna e mesa de luz.

Foram utilizadas fontes luminosas como: 12 focos luminosos com diferentes lâmpadas e intensidades (7w, 15w, 25w, 60w, 100w e 200w), construídos com madeira reaproveitáveis

(de construção) e também lanternas e velas. A intensidade dos focos pode ser regulada por meio de uma pequena mesa de luz construída com potenciômetros (*dimmer*) encontrados em lojas de materiais para iluminação, conforme imagens destacadas acima.

A simplicidade dos materiais utilizados na oficina surpreendeu os participantes. “Depois da oficina, eu consegui fazer em casa teatro de sombras com minha sobrinha usando um abajur dentro de uma barraca de campo. Passamos horas explorando a sombra dos brinquedos e das mãos” (AS). Em outro depoimento foi possível observar que: “Quando eu era criança colocava uma vela dentro de uma lata e fazia o farol de uma moto. No escuro, por onde passava, eu brincava de projetar as sombras” (CR). O que observamos, nas oficinas, foi que diferentes fontes luminosas podem ser aproveitadas para se projetar sombras, dependendo das necessidades de cada trabalho: um abajur, uma vela acondicionada dentro de uma lata ou até a luz do sol podem servir para o teatro de sombras. “Pensei que eu precisaria comprar vários materiais e equipamentos para fazer com meus alunos, mas vejo que uma vela e um lençol já são o suficiente” (AG). Para Édouard Limbos (1992, p. 3), é possível comprar “aparelhos específicos e caros” para se fazer teatro de sombras, porém, “meios improvisados” também permitem obter resultados satisfatórios e até surpreendentes.

2.4.3 Desenhar, recortar e confeccionar silhuetas

A silhueta é normalmente o contorno geral de uma figura e retrata personagens figurativos, “A silhueta projeta exatamente o que eu quero mostrar, ela representa a sombra em uma forma bem definida” (RG). Segundo Amaral (2002), a silhueta quando animada com precisão, entre um foco de luz e uma tela, faz com que a matéria aparentemente inerte adquira uma forma visualmente animada.



Figura 23 – Silhuetas confeccionadas nas oficinas

Exploramos as silhuetas como uma tentativa de capturar as formas figurativas, projetadas na tela como sombras animadas, na tentativa de materializar o que é da ordem do fugidio e do impalpável.

Uma silhueta também pode representar uma ideia mais abstrata, porém, é mais comum utilizar objetos ou outros materiais para esse propósito. O trabalho com os objetos projetou sombras abstratas e subjetivas, evidenciando a capacidade de imaginação dos participantes.

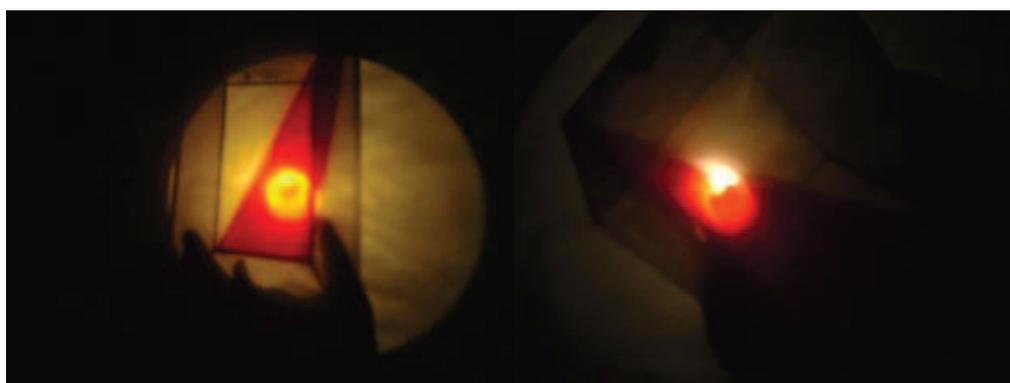


Figura 24 – Um cubo transparente explorado na cena.

Explorar os objetos na tela revelou que “Os objetos projetam sombras diferentes das silhuetas; as sombras dos objetos dançam, se deformam, aparecem e desaparecem e criam um poema, não um poema escrito, mas de imagens” (JR). Explorar as silhuetas e os objetos revelou elementos fundamentais para o entendimento da linguagem do teatro de sombras, como a diferenciação entre silhueta e sombra e as especificidades na animação de cada uma;

Quando eu aponto o nariz da minha silhueta de perfil para algum ponto da tela, parece que ela está olhando pra lá. Mas eu percebi que isso depende da relação com a luz também. Animar uma silhueta é diferente de animar um objeto. Cada um exige um tipo de movimento; de acordo com o que eu quero projetar. O foco de luz pode também guiar o olhar do público. (AS).

Entender a silhueta como elemento tradicional no teatro de sombras oriental, e que o uso de objetos cotidianos e a sombra corporal estão mais presentes nas práticas contemporâneas, auxiliou os participantes a compreenderem melhor essa arte.

Uma silhueta confeccionada com material transparente colorido produz uma sombra colorida. O uso de celofane ou acetato foi amplamente utilizado nas oficinas, principalmente nas partes vazadas para produzir detalhes e efeitos coloridos, conforme imagens apresentadas abaixo.



Figura 25 – Efeitos explorados com papel celofane nas silhuetas e lanternas.

Muitos efeitos foram explorados com o papel celofane, possibilitando mudar as cores na iluminação das cenas, sugerindo clima e outros significados.

A exploração de cenas utilizando a confecção de silhuetas, principalmente com o perfil dos próprios participantes, estimulou a criatividade.



Figura 26 – Sombra corporal e perfil do rosto de uma das participantes.

O trabalho com silhuetas confeccionadas em papelão com o perfil dos participantes, em tamanho natural e reduzido, ajudou os grupos a confeccionarem silhuetas de outros personagens – o que despertou reflexões: “como é possível reconhecer uma pessoa apenas pela sombra do seu perfil?” (CR). Para o participante MS, “Ao contornar e recortar a sombra do meu perfil sobre uma folha, transformando-a em silhueta, percebi como os traços do nariz, da testa ou da boca nos identificam, até parece uma impressão digital, uma foto na tela.” A luz e as sombras revelaram detalhes, ao mesmo tempo que ocultaram outros elementos.



Figura 27 – Silhueta articulada com o perfil de um dos participantes animada por varas na tela.

Na imagem apresentada acima é possível observar uma silhueta articulada, criada com o perfil do rosto de um dos participantes. O posicionamento dos focos luminosos precisou ser estratégico para valorizar as sombras na tela. As varas de sustentação foram presas na cabeça e em uma das mãos, facilitando a animação.

Alguns participantes, durante a criação das cenas, acreditavam que as expressões de riso ou tristeza seriam retratadas com nitidez na silhueta de perfil do rosto, como em uma fotografia, o que é difícil. Criar as silhuetas de perfil e trabalhar com os objetos serviram para levar os participantes a refletirem sobre as sombras.

Para o participante MS, “animar os objetos e silhuetas, explorando os efeitos de deformação em relação aos focos e telas, não é fácil, é preciso agilidade, coordenação e principalmente muito treino”. As silhuetas exigiram movimentos que se aproximassem de ações humanas, já os objetos foram explorados com movimentos mais livres e fluídos.

Nas oficinas foi explorada a definição de sombra, enquanto elemento visual mais abstrato e a confecção de silhuetas buscando-se imagens de personagens figurativos. Os vídeos assistidos e os textos estudados auxiliaram na compreensão desses elementos. Foi necessário apontar que existem diferenciações no modo de animar as silhuetas e os objetos, dessa forma.

2.4.4 Experimentos e descobertas

Os participantes selecionaram diversos objetos (copos, galhos, pratos, tigelas, grampeador, caixas, pentes, etc.) e também confeccionaram várias silhuetas com o objetivo de

criarem e apresentarem cenas. As cenas criadas chamaram atenção pelo caráter poético obtido através da deformação da sombra desses materiais, o que possibilitou diversas interpretações.

Poemas, letras de músicas, cantigas de roda, contos, histórias e também lendas do folclore brasileiro foram exploradas.



Figura 28 – Cenas sobre a lenda do Boitatá criada com objeto (copo) e silhueta.

As cenas criadas sobre a lenda do “Boitatá”, conforme imagens apresentadas acima, chamaram a atenção dos participantes do grupo 2 para as possibilidades visuais do teatro de sombras. As histórias conhecidas facilitaram as primeiras experimentações, estimulando os participantes a pensarem na criação de cenas que despertassem diversas leituras e que fossem apresentadas para outras pessoas.

A cada encontro, outros materiais foram explorados, possibilitando a criação de diversas cenas. Para o participante CR, “a presença do professor como diretor durante o trabalho ajudou na criação de um espetáculo”. Para Spolin (2003, p. 346), o “professor trabalha para os alunos” e o “diretor trabalha para o palco no sentido mais amplo”, assim, o professor-diretor orienta o aluno-ator, tanto “para a experiência individual, quanto para a experiência do palco”.

Nessa etapa foi fundamental orientar os participantes para que percebessem e explorassem as nuances entre claro escuro, tensão entre as formas, deformação poética, mudanças dos ângulos de visão das cenas pela movimentação dos focos, riqueza nos detalhes das silhuetas, variação do ritmo das cenas e precisão na ação dos personagens e na animação. Esses elementos foram explorados gradativamente, na busca de se compreender e enriquecer os trabalhos realizados em cena.

Explorar todos esses elementos e materiais na (re)descoberta da sombra, e posteriormente nas encenações, teve como objetivo aprofundar o conhecimento sobre essa arte.

2.4.5 Enfim, a sombra!

Nas oficinas, houve momentos para avaliações coletivas, após cada trabalho realizado, e também ao término de cada encontro, onde foram anotadas as impressões e o ponto de vista dos participantes. Esse espaço criado contribuiu para suscitar importantes reflexões sobre as oficinas e sobre o teatro de sombras, como: “o que é mais importante lá na tela? A sombra, a luz ou eu, que as projeto? Se não for a luz não tem como eu criar a cena para o público” (YL). Surgiu assim uma definição do teatro de sombras como um “teatro de luz”, já que, “se a luz se apagar na cena, não existe mais espetáculo” (YL). Assim como os atores-animadores, as sombras e a tela, as fontes luminosas também desempenham um papel fundamental nessa arte. Foi preciso ter atenção tanto ao se animar as silhuetas-objetos, quanto um foco luminoso. Foi difícil imaginar o teatro de sombras sem a articulação de todos esses elementos. Os momentos dedicados à avaliação serviram para esclarecer dúvidas e também para estabelecer o diálogo entre os participantes.

Nos trabalhos realizados e nos depoimentos dos participantes surgiram algumas questões sobre a (re)descoberta da sombra, como: sensação de insegurança, tranquilidade, liberdade, asfixia e até medo. Evidenciou-se que trabalhar com as sombras foi um convite à reflexão sobre o incorpóreo e o efêmero, e, portanto, foi um convite à imaginação e à criação artística, como destacou a participante IG: “o que seria de nós se não houvesse a luz ou a escuridão? A luz é tão importante para o teatro de sombras quanto às sombras”. Para se trabalhar com essa arte foi preciso desenvolver um olhar atento, na medida em que as sombras e a luz despertaram nos participantes uma série de sensações e lembranças.

É um desafio estar aqui. Quando criança, eu brincava com as sombras à luz de vela e minha mãe dizia que não era bom, porque elas eram coisa do mal. Minha mãe era muito religiosa. Um dia, acho que de tanto ela falar, eu vi uma mão de sombra vir para cima de mim na cama e até hoje eu tenho muito medo do escuro e das sombras. Hoje, ainda não consigo dormir com o quarto todo escuro, eu preciso deixar uma luz sempre acesa. (SC).

Nas oficinas, as sombras evocaram lembranças e opiniões, muitas relacionadas com princípios que são rejeitados pelos indivíduos porque são incompatíveis com os ideais sociais,

evidenciando que a sombra está relacionada a conceitos negativos, ao contrário da luz, que representa o lado positivo das coisas.

Articular o conhecimento sobre o teatro de sombras e as expectativas e impressões dos participantes nas oficinas foi como afirma Montecchi (2005, p. 25), uma tarefa ainda “estranha” a nossa cultura.

De acordo com Evigen Bavcar (1994, p. 462), “não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa da ordem do visual, mas pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade ou das trevas”. Não há sombras sem luz, assim como não há imagem sem as nuances entre claro e escuro.

Historicamente, as sombras trazem consigo, de acordo com Bavcar (1994, p. 461-462), “significados que nos são alheios e provocam temor”, advindo de uma construção cultural pautada na “cultura da luz” enquanto “boa” e a escuridão relacionada ao “mal”. Assim, foi preciso buscar a sombra e decifrá-la por meio da prática teatral– numa relação indissociável entre luz e sombra.

Para levar o grupo a praticar o teatro foi preciso considerar essas questões, já que, nessa arte, a luz e sombra são o foco da atenção. Foi importante estar preparado para lidar com essas diferentes situações e percepções sobre a sombra. Para a participante AS:

Imaginei e senti muita coisa! É curioso como as mãos passam a ser nossos olhos junto com os ouvidos. As partes do corpo que mais senti no escuro para mim foram o rosto e abdômen. Os meus pés pareciam que tinham perdido o chão no escuro e até o meu jeito de andar mudou. No escuro outros sentidos aparecem. Tudo passa a fazer muito barulho, a respiração fica mais presente, a pele parece que fica mais sensível e os ouvidos ficam alerta. É uma forma diferente de desenvolver nossa sensibilidade. Ficamos alerta para tudo o que pode acontecer.

É preciso se acostumar a trabalhar no escuro, já que alguns sentidos se sobressaem, como a audição e o tato. O escuro nos traz outra percepção do corpo e das coisas que nos cercam no espaço. Os participantes avaliaram a etapa de (re)descoberta da sombra como “um trabalho que mostra nossa sensibilidade – que parece perdida na correria do dia a dia” (RG). Os jogos com sombras estimularam que cada um, por um momento, percebesse e encontrasse “condições objetivas e subjetivas” que servissem para a criação cênica.

Os trabalhos nos grupos 1 e grupo 2 evidenciaram que a sombra na vida cotidiana passa, muitas vezes, despercebida. De acordo com a participante AP, “a sombra parece estar mais em evidência no verão, quando procuramos uma sombra para nos proteger do sol.

Sempre que vou à praia a primeira coisa que penso é: onde está a sombra?”. Também chegamos à conclusão de que as sombras cotidianas projetadas no chão podem ser interessantes para se estudar suas formas e especificidades, mas não servem para o teatro, já que as deformações e os efeitos, propositalmente criados com as sombras na tela vertical de tecido, são mais interessantes: “uma sombra no chão é comum, já as sombras na tela são propositalmente criadas e é por isso que elas são interessantes. O que mais chamou a minha atenção foi a sombra dos objetos porque, na tela, me fizeram imaginar muitas coisas” (FS).

Nas oficinas, os participantes puderam atribuir sentido as suas próprias experiências, como afirma Dewey:

[...] para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. Não obstante, com o espectador, assim como com o artista, tem de haver uma ordenação dos elementos do todo que é, quanto à forma, ainda que não quanto aos pormenores, a mesma do processo de organização que o criador da obra experimentou conscientemente. Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte. (1974, p. 261)

Cada participante encontrou nas sombras, ou melhor, visualizou na tela, imagens que de certa forma, estavam conectadas com o inconsciente, e que, através da prática e da reflexão sobre o trabalho, foram reorganizadas, ou seja, passaram a fazer sentido não só como meras imagens, mas como arte. Em ambos, no ator-animador e no espectador, existiu um ato de extração do que foi significativo, fazendo assim valer a experiência.

De acordo com Dewey (1959b, p. 152-153), “Aprender da experiência é fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e aquilo que, em consequência, essas coisas nos fazem gozar ou sofrer.” No entanto, para o autor, “a simples atividade não constitui experiência, pois a experiência vai além, é mais complexa. O que caracteriza a “experiência” é a necessidade de uma “reflexão” e as consequências por ela provocadas. Ainda de acordo com o autor, a “experiência” caracteriza-se por uma relação complexa de significação que só acontece quando há uma “continuidade na atividade”, provocando mudança naquele que pratica a ação: “Não existe experiência quando uma criança simplesmente põe a mão no fogo, será experiência quando o movimento se associa com a dor que ela sofre, em consequência daquele ato.” De certa forma, “experimenta-se o mundo para se saber como ele é”. A atividade, “se não for percebida como a consequência de outra ação”, adquirindo significação perante o sujeito que a praticou, não pode ser denominada como “experiência”.

Nas oficinas, a experiência estimulou a criatividade, no sentido de que os trabalhos não se resumiram a execução de uma “simples atividade”, uma vez que refletir sobre as movimentações do corpo no espaço e no escuro, observando as próprias sombras e as dos outros participantes, percebendo suas deformações e transformações, foi mais que “simples atividade”. Tornou-se “experiência” porque o que foi percebido passou a ser recriado e encenado na tela, exigindo assim o envolvimento coletivo e a reflexão – como resultado do ato de vivenciar e (re)descobrir as sombras, (re)significando-as como conhecimento compartilhado na tela.

A realização das oficinas considerou outros aspectos relativos à “experiência”, levando em conta que muitos participantes tinham certo “receio do escuro”: “Quando entrei na sala com aquela pouca luz me senti sufocada; o escuro me assusta e me deprime. Esse foi o motivo que me fez desistir da oficina” (RG); a mesma visão é compartilhada pela participante AC: “No escuro eu me sinto sempre em perigo, é como se algo fosse me pegar ou me atingir. Não consigo ficar calma sem poder ver tudo ao meu redor”. Essa é uma questão que precisou ser considerada ao se propor o trabalho com essa arte, mesmo quando se está lidando com adultos.

Para a participante VP: “a escuridão me traz paz. Depois da oficina chego em casa me sentindo bem e fico pensando em tudo o que fizemos; às vezes chego até a sonhar”, já para JR, “eu senti uma sensação de liberdade porque ninguém estava me vendo”. As impressões dos participantes novamente remetem ao “sentido da experiência” em Dewey.

Para o autor (1971, p. 26), a vida é repleta de diferentes tipos de percepção e de experiências, e essas, sejam positivas ou negativas, necessariamente modificam nossa atitude frente a outras experiências. Porém, “toda experiência modifica quem a faz e por ela passa e a modificação afeta, quer o queiramos ou não, a qualidade das experiências subsequentes, pois é outra, de algum modo, a pessoa que passar por essas novas experiências.” Dessa forma, podemos observar no depoimento da participante RG que, apesar da insegurança que o escuro lhe trouxe, soube ressignificar suas impressões:

Mesmo agoniada, o escuro me fez olhar para dentro de mim, pois trabalhar com as sombras parece primeiramente um encontro consigo mesmo. No dia a dia, não damos importância para ela, mas, na oficina, ela me mostrou um pouco mais quem sou. Não temos tempo para nós, ou para nos ouvir, estou acostumada com uma vida corrida e acho que não consigo ficar mais parada. Acho que agora as sombras não serão mais as mesmas pra mim.

Já no ato de inscrição na oficina, a participante RG demonstrou interesse pelo teatro, porém, sua busca pessoal era por “teatro de atores” pautado na presença do corpo na cena em relação direta com o espectador. Mesmo assim, a participante se desafiou a experimentar o teatro de sombras. Nos primeiros encontros suas posições eram sempre pertinentes aos temas abordados, mas desistiu da oficina, após o quarto encontro, para se dedicar a outra atividade.

Assim como a participante RG, outros participantes também desistiram por motivos diversos, metade permaneceu até o fim das oficinas – ou seja, houve uma evasão equivalente a 50%.

Contudo, é preciso considerar, de acordo com Dewey (1971, p. 14), que nem toda “experiência” pelas quais passamos é “prazerosa” ou “educativa”. “É deseducativa toda experiência que produza o efeito de parar ou destorcer o crescimento para novas experiências posteriores”. Para o autor, esse caráter “deseducativo” está relacionado ao crescimento e desenvolvimento humano: “Uma experiência pode ser tal que produza dureza, insensibilidade, incapacidade de responder os apelos da vida, restringindo, portanto, a possibilidade de futuras experiências mais ricas”. Assim, é possível considerar que a experiência “poderá aumentar a destreza em alguma atividade”, mas “de tal modo que habitue a pessoa a certos tipos de rotina, fechando-lhe o caminho para experiências novas.” Por meio da qualidade destas situações, é possível construir conhecimentos para outras aprendizagens ou até tornar-se alheio as situações que favoreceriam a construção de conhecimentos futuros. Por outro lado, “as experiências podem ser tão desconexas e desligadas umas das outras que, embora agradáveis e mesmo excitantes em si mesmas, não se articulam cumulativamente.”

se uma experiência desperta curiosidade, fortalece a iniciativa e suscita desejos e propósitos suficientemente intensos para conduzir uma pessoa por aonde for preciso no futuro, a continuidade funciona de modo bem diverso. Cada experiência é uma forma em marcha. Seu valor não pode ser julgado se não na base de para que e para onde se move ela. (DEWEY, 1971, p. 14).

A experiência atua sobre as condições das experiências futuras, ou seja, toda experiência tem um lado ativo, que muda, de algum modo, o sujeito.

Na oficina, a etapa do trabalho de (re)descoberta da sombra não se configurou como “simples atividade”, pois experienciar o escuro despertou sensações e reflexões sobre o espaço, o corpo e as coisas.

2.5 A ANIMAÇÃO

O movimento, ou melhor, a animação é imprescindível ao teatro de sombras. De acordo com Amaral (1996), ao se referir a animação no teatro de bonecos, aponta que o movimento tem aspectos “físicos e psíquicos”. “Físicos” porque é uma conjunção de espaço, tempo, matéria, peso e volume; e “psíquico” porque a animação nada mais é do que uma conscientização do movimento, é a sua “não-mecanização”. Portanto, assim como no teatro de bonecos, os movimentos precisam, no teatro de sombras, serem ordenados e precisos na cena.

Sobre o movimento no teatro de sombras, Limbos (1992, p. 43) destaca que “os movimentos precisam ser executados com certa lentidão, sempre de perfil [referindo-se as silhuetas], e bem desenhados no espaço”. Algumas vezes, os gestos precisam ser amplos e precisos para tornar compreensível aos espectadores o que se passa entre as silhuetas.

Ainda segundo Ana Maria Amaral, “animar um objeto é deixar-se refletir nele” (AMARAL, 1997, p. 22), ou seja, dar a impressão de vida ao objeto inerte. Uma das peculiaridades da animação é considerar os materiais dos quais são feitos os bonecos-silhuetas-objetos e transformar isso em discurso, em elemento que integra a dramaturgia da obra.

Além disso, a grande singularidade e, sobretudo, as possibilidades operadoras dos bonecos, assim como das silhuetas-objetos, destacam-se por “sem serem vivas, vivem diante de nós. E sem serem parecidos com os humanos, afirmam magnificamente sua semelhança” (BADIOU, 2005, p. 20). É na animação, no movimento intencional dado pelo ator-animador, que essas características se acentuam: “Por sua duplicidade, por sua excepcional faculdade de “ser ou não ser” a figura animada adquire uma grande superioridade” (BADIOU, 2005, p. 20). Diante da figura animada, o espectador identifica a possibilidade da silhueta-objeto “ser” ao mesmo tempo em que “não é” – enfatizando o caráter metafórico e simbólico da linguagem. A sombra fascina porque não reproduz a “realidade” de modo fotográfico. Ao mesmo tempo em que possibilita refletir sobre a realidade, não nega a capacidade de abstração do real.

No teatro de sombras, ao se trabalhar com a silhueta recortada ou objeto, se buscará animá-los, de forma que a sombra pareça “viva” na tela. Porém, as características do material da silhueta-objeto dos quais são constituídos ou foram confeccionados interferem na forma e na qualidade da imagem projetada.

Em cena, de acordo com Amaral (1997), o objeto (toda e qualquer matéria inerte) pode representar ideias, conceitos ou sentimentos. É pela animação dada através da transferência da

energia do ator-animador para o “objeto inanimado”, que se estabelece a relação com o espectador. Um objeto imóvel, estático, é apenas um objeto. É pela energia transferida do ator, através do movimento, para o boneco/objeto/silhueta que este causará a ilusão de ser animado.

Amaral apresenta algumas características sobre as possibilidades do movimento na animação do objeto:

Os movimentos podem ser aleatórios, mecânicos, ou intencionais. Aleatórios são movimentos acidentais – por exemplo, o movimento dos móveis. Mecanizados são os acionados por sua própria estrutura. Já os movimentos intencionais são os impulsos recebidos pela vontade consciente do ator que, somando à sua carga emocional, dão a impressão de que o objetivo vive e move-se intencionalmente. Esses movimentos criam a ilusão de ser um ente animado, racional. (1997, p. 81).

O teatro de sombras exige o movimento intencional dado às silhuetas; o que a caracteriza a sombra na tela como ser animado.

De acordo com Amaral (2002, p. 119), o movimento implica o deslocamento entre duas imobilidades. Esse deslocamento é relativo ao tempo e ao ritmo. O movimento no teatro de animação passa então a ser vida, pulsação, energia. “Os movimentos podem ser efêmeros, permanentes, contínuos, descontínuos, mecânicos, aleatórios.” No teatro de sombras, diferentes tipos de objetos, corpos ou materiais também apresentam tipos de movimento que são revelados através da imagem que se anima. Existem diferenças nas possibilidades de movimentos dos objetos naturais e dos não naturais, e “essas especificidades exploradas na cena constituem dramaturgia.” O movimento no teatro de sombras também constitui dramaturgia, e varia em relação à animação das silhuetas, dos objetos e principalmente em relação à sombra corporal.

2.5.1 Explorando a animação

Os recursos de animação serviram para mostrar que no teatro de sombras não basta apenas “balançar” uma silhueta entre um foco de luz e a tela, destacando que o ator-animador não é um “mostrador de imagens”. Existem técnicas próprias dessa arte que devem ser estudados e praticados no sentido de se obter resultados satisfatórios de acordo com a proposta de trabalho que se tem.

A participante AS destacou o seguinte: “Às vezes acho que é preciso ficar movimentando a silhueta, quando, na verdade, é a movimentação do foco de luz que faz ela se

movimentar”. Essa constatação levou os participantes a considerar que no teatro de sombras não há “formulas prontas”, não há certo ou errado – cada possibilidade deve estar em função do que se quer criar e realizar na cena. Foi fundamental experimentar, testar, usar diferentes materiais, focos e explorar os recursos de animação.

Sem curiosidade e experimentação sobre as possibilidades expressivas dos materiais, o trabalho fica limitado, restrito. Destaco outra impressão:

A sombra é sutil e precisa de leveza não mãos para animar. O mínimo de movimento pode criar uma sombra completamente diferente do que se deseja. [...] É engraçado porque eu fico com a silhueta parada e quem a anima é quem está movimentando o foco; e ainda tem outro que faz a voz. É muito complexo, se não tiver sintonia dá a maior confusão. (MS).

As entradas e saídas das silhuetas, objetos e corpo na cena foram realizadas lateralmente, de baixo para cima, ou podem ir e vir na direção ao fundo, contra a fonte luminosa, provocando diferentes efeitos e significados (ampliação, redução, sobreposição, esmaecimento da imagem, etc.). Alguns recursos permitiram realizar e simular truques e efeitos ilusionistas, como a fragmentação e deformação do corpo, como, por exemplo, uma cabeça com braços animados – que provocou a curiosidade e a imaginação dos participantes, conforme imagem abaixo.



Figura 29 – A sombra corporal e os focos luminosos como recurso de animação.

As silhuetas de perfil e os objetos (utensílios de cozinha) foram animados procurando-se compreender os recursos de animação, de forma a criar cenas que despertassem o interesse dos participantes.



Figura 30 – Silhueta de perfil de um dos participantes animada na tela (1,20m x 90 cm).

Na imagem acima, é possível observar a silhueta articulada com o perfil de um dos participantes e um copo que foram animados, de forma que várias associações foram feitas, como a de um homem que vivia em um misterioso túnel de luz (no céu e no mar).

O processo de animação evidenciou que o teatro de sombras se fundamenta na projeção de sombras animadas na tela ou superfície. A movimentação do foco luminoso ou da tela também cria o efeito de “animação das sombras”. Esses processos descobertos na prática suscitaram reflexões sobre a importância da animação no teatro de sombras; ou seja, as sombras são “animadas” porque é a silhueta-objeto-corpo que evolui em relação à fonte luminosa e a tela ou vice-versa. Sobre esses elementos fundamentam-se os principais recursos de animação no teatro de sombras. O deslocamento do foco de luminoso ou do corpo do ator em relação à tela (que também pode ser móvel) pode modificar a imagem projetada e o sentido da cena criada.

Há aspectos técnicos a considerar na forma de animar as silhuetas ou objetos de acordo com cada cena proposta. A qualidade dos movimentos, dinâmicas e ritmos, ao se manipular uma silhueta, um objeto ou a sombra corporal, permitirá associá-la à imagem que se deseja.

2.5.1 Alguns procedimentos para animar silhuetas e objetos

Outro procedimento adotado nas oficinas foi apontar os recursos técnicos com os quais se trabalha nessa arte. Foi preciso experimentar diversos recursos que consistiram na prática de afastar ou aproximar a silhueta-objeto-corpo da tela, deformando ou definindo com mais precisão os contornos e as formas da imagem para o espectador.

De acordo com o participante MS,

No início da oficina era até engraçado ver esse monte de silhueta indo de um lado para o outro, era uma bagunça. Eu ficava pensando: ‘o que é isso?’ Depois que fui pegando o jeito, por isso eu fiz a minha com a cabeça articulada. Quando eu quero que a minha silhueta olhe para o sol eu aponto o nariz dela para o alto, quando eu quero que ela fique triste, eu aponto o nariz dela para baixo e faço movimentos lentos como se ela estivesse andando.

Para auxiliar os participantes sobre o controle da sombra na tela, foi necessário listar e explorar alguns recursos de animação usados no teatro de sombras, tais como:

- Movimentar a fonte luminosa ou foco luminoso;
- Movimentar o objeto-silhueta;
- Movimentar a tela;
- Trabalhar com mais de uma fonte luminosa simultaneamente;
- Trabalhar com lâmpadas coloridas;
- Noção de tempo – a rapidez de movimento nem sempre colabora, é preciso explorar a repetição e o movimento lento, que facilitam a leitura e fruição da imagem projetada;
- Partiturização das ações – experimentação, seleção e organização de materiais e elementos (registrados em forma de roteiro escrito, desenhos³⁷, vídeo ou fotografia);
- Busca pela síntese – cenas bem elaboradas e precisas. Na cena só está presente o que é necessário, o que pode ser entendido pelo princípio de que: “menos vale mais”;
- A clareza da ação do movimento – precisão nas ações executadas pelos personagens figurativos (silhuetas ou sombra corporal), dispensando o excesso de movimentação;
- O olhar como indicador de ação – foco no olhar realizado pelas silhuetas de personagens figurativos;

Os recursos de animação, como a movimentação dos focos, dos objetos e das telas possibilitaram o efeito de “deformação da sombra”. Esse efeito pode ser compreendido como a aproximação ou distanciamento da silhueta-objeto da tela e do foco, fazendo com que sua sombra vibre, apareça ou desapareça, provocando a “deformação da imagem”.

³⁷ *Storyboard* é uma técnica que consiste em desenhar quadro a quadro uma série de ilustrações ou imagens em sequência, como uma história em quadrinho, com o propósito de pré-visualizar uma cena, filme, animação ou gráfico animado. Muitos grupos utilizam o *Storyboard* como forma de esquematizar as cenas e organizar a montagem do espetáculo.



Figura 31 – Sombra de um copo explorado na tela.

Os recursos de animação revelaram que estes podem ser aplicados diferentemente para silhuetas, objetos e a sombra corporal. Na imagem acima, é apresentada a deformação da sombra de um copo – que em alguns momentos lembrou uma noite escura e o eclipse. Para a participante IP, “A sombra [deformação] desse objeto [copo] tão simples me fez imaginar muitas coisas. Em alguns momentos me emocionei com imagens tão bonitas junto com a música”. A deformação das imagens no teatro de sombras estimulou a criatividade dos participantes e os levou a refletir sobre como são realizados esses efeitos.

Já a movimentação das silhuetas em relação ao foco fixo, procurando-se a clareza dos movimentos, o olhar como indicador da ação e a busca pela síntese na cena, foi relacionada ao tradicional teatro de sombras chinês, exatamente por buscar ações e movimentos figurativos das silhuetas. Assistir aos vídeos³⁸ sobre o teatro de sombras chinês demonstrou que certas ações, para serem executadas, necessitam do envolvimento de mais de um ator-animador, o que exigiu concentração e sintonia entre os atores.

Foi um desafio para os participantes trabalhar com a sombra corporal em relação às fontes luminosas, posicionados estrategicamente diante da tela. Foi fundamental orientá-los sobre o posicionamento do corpo ou objeto em relação ao foco de luz e os efeitos decorrentes dessas relações. O efeito de aproximar o foco do corpo do ator-animador na cena ampliando a sua sombra na tela, ou então, afastar o foco e aproximar o seu corpo da tela, diminuindo-a, confundiu, em certos momentos, os participantes.

³⁸ Os vídeos “*Chinese Shadow Theatre Puppets Exhibition at Mentougou Museum, China*” e “*Chinese Shadow Play Performance*” estão disponíveis na página do *Youtube* no endereço eletrônico: <<http://www.youtube.com/watch?v=IazfPhHS1dc>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=aJCBlGdT6U&feAt>>

O controle das sombras a serem projetadas exigiu do ator-animador estar atento e com o olhar na tela e não na silhueta-objeto que ele anima. Isso tornou o trabalho complexo porque o movimento da silhueta-objeto-corpo nem sempre condiz com o movimento da sombra na tela.

Exploramos também o movimento do foco luminoso em relação à silhueta estática, revelando diversos efeitos: “Quando se tem um corpo inerte, sob a luz artificial fixa, esse corpo projeta uma sombra também inerte. Mas, se a luz se move, imediatamente, ela cria um movimento que esse corpo não tem. Esse é um dos efeitos mais mágicos que o teatro de sombras pode despertar” (AMARAL, 1997, p.122). As telas, focos, silhuetas e objetos movimentaram-se simultaneamente, criando-se assim diferentes imagens e efeitos. Experimentaram-se também vários focos luminosos, simultaneamente, na projeção da sombra dos objetos (estáticos e em movimento).

Trabalhar com os recursos de animação exigiu experimentação, o que provocou reflexões. Para a participante JR, “As sombras quando ficam deformadas me lembram os meus sonhos. É interessante como essas formas projetadas nos fazem imaginar tantas coisas. Assistir é, pra mim, como se eu estivesse tentando ler essas imagens, imaginando”. Já a participante YL, comparou o trabalho com a silhueta à sombra dos objetos:

O objeto pode ser explorado de várias formas, perto da tela, longe, ele não precisa ter um lado certo, quanto mais se explora mais ele se torna interessante. Já com a minha silhueta é diferente, pois ela tem um perfil definido, dependendo de como eu coloco ela na tela ela pode ou não olhar e isso precisa ser trabalhado corretamente na cena – ela é mais realista [ou figurativa].

É possível trabalhar com a deformação poética da sombra de um objeto, já uma silhueta busca um personagem, sua confecção, tradicionalmente, parte do princípio de capturar as formas e contornos de uma imagem figurativa, como de homens ou animais.

Animar objetos e silhuetas, de acordo com a participante VP,

[...] é muito difícil e causa até dor nas articulações. Eu sinto mais é dor nos dedos e até dormência nas mãos; no outro dia até o meu pulso estava meio inchado. Ensaando eu vi que, às vezes, os movimentos mais bonitos saem da movimentação do foco luminoso e não da silhueta; aí o personagem se anima de um jeito diferente. Só projetar uma sombra e não fazer nada, não tem graça.

Foi desafiador levar os participantes a compreenderem os recursos de animação no teatro de sombras – procurando amenizar os desconfortos causados pelo ato de animar as

silhuetas e objetos na tela. Iniciar as sessões de trabalho, com exercícios de alongamento e respiração, deixou o corpo mais disponível: “saio de casa na correria e alongar o corpo me deixa mais concentrada e disposta para fazer as atividades também” (AP). Por isso foi preciso trabalhar com o alongamento, a respiração, o aquecimento corporal e a concentração como parte indissociável da prática teatral.

2.5.2 A atuação com sombras

No jogo de “Exposição” de Viola Spolin (2003, p. 47-48), o “foco”³⁹ está em levar os atores a entenderem que, na cena, há algo para se fazer, realizar ou executar. “A partir desse algo para fazer (atuação), aparecem as técnicas de ensino, direção, representação e improvisação de cena.” (SPOLIN, 2003, p. 21). Adaptá-lo para as oficinas foi fundamental para estimular os participantes a perceberem o teatro de sombras como teatro, pois de acordo com o participante MM: “Em cena [na tela] sempre tem algo pra fazer, isso me faz lembrar que também tem gente me assistindo.” Esse “algo para se fazer” ou “energia focalizada” em executar uma ação ou realizar um trabalho em cena, é o que Spolin chama de “POC” ou “Ponto de Concentração. “Esta focalização no detalhe dentro da complexidade da forma artística, como num jogo, dá a todos alguma coisa para fazer no palco, cria a verdadeira atuação através da total absorção dos jogadores” (2003, p. 21). Ou seja, é o elemento em torno do qual “os atores se reúnem”, “resultando em relacionamento” e gerando a cena. O “POC” pode ser entendido no teatro de sombras como a forma pela qual o ator-animador “atua”, focalizando sua atenção para realizar uma ação, ou seja, animar da melhor forma a sombra na tela, estabelecendo assim relação com o público.

De acordo com Ferracini (2010, p. 328), “na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, antes, a capacidade de dinamização de uma força que possibilite a criação de uma máquina poética que se autogera enquanto dinâmica relacional de seus elementos constituintes, sejam eles quais forem.” Considerando que o ator-animador anima uma silhueta ou um objeto, ele atua “no espaço-tempo entre elementos cênicos na busca de gerar um possível território poético.” (2010, p. 239). Assim, é possível considerar que o ator-

³⁹ Na metodologia de Spolin é “Atenção dirigida e concentrada num pessoa, objeto ou acontecimento específico de dentro da realidade do palco; enquadrar uma pessoa, objeto ou acontecimento no palco; é a âncora (o estático) que torna o movimento possível.” (2003, p. 340).

animador⁴⁰ também “Não mais interpreta, nem representa, ou ainda, interpreta e representa, mas, ao largo dessas relações atua, age para criar afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado.” (2010, p. 331).

A divisão entre palco e plateia, ou melhor, entre tela e espectador, serviu para projetar as sombras e também para levar os participantes a compreenderem que o ator-animador anima e assim, atua. A atuação é, para Ferracini (2010, p. 331),

sempre instável porque é gerada por aquilo que gera, deixa-se efetuar por aquilo que afeta ou ainda, recria-se através daquilo que cria. Na organicidade não existe relação de causa e efeito, uma vez que o efeito atua sobre a causa e vice-versa. A organicidade, enquanto força, é ativa e passiva ao mesmo tempo. E é justamente nesse paradoxo que a atuação age.

No teatro de sombras o ator-animador age sobre os materiais e elementos (telas, focos, silhuetas, objetos) e deixa-se afetar através do que cria e recria. Essa complexa relação retroativa de “causa e efeito” entre animado e inanimado (ator e materiais) configuram o princípio de animação e atuação nessa arte.

No teatro de animação, o foco da atenção do espectador não está diretamente na presença do corpo do ator-animador na cena, mas no objeto animado por ele. O “atuador” (ator, dançarino ou performer), segundo Ferracini (2010, p. 329), “atua justamente nos espaços ‘entre’ elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *continuum* fluxo espiralado.” Assim, no teatro de sombras os objetos-silhuetas-corpo adquirem sentido através do movimento, da ação, pois é exatamente a “animação” que age nos “espaços entre” o ator-animador e objeto-silhueta, exigindo a sua atuação – diante do espectador. O ator-animador atrás da tela “atua” por meio dos materiais que ele anima na busca pela imagem animada, e assim, a relação com a plateia é justificada e estabelecida.

Nas oficinas, quando o participante estabeleceu a relação com a silhueta-objeto-corpo, desenvolveu suas habilidades como ator, pois estava “atuando”. A silhueta-objeto foi considerada como uma extensão do corpo do ator-animador projetado na tela. No entanto, foi preciso estudo e prática para se compreender e desenvolver essa habilidade.

Foi importante orientar os participantes sobre essa possibilidade do ator-animador atuar no teatro de sombras. Os participantes mais “inibidos” investiram na ideia de atuar

⁴⁰ De acordo com Luís Otávio Burnier (2001, p. 21), sobre o trabalho do ator no teatro, apresenta a ideia de que “interpretar quer dizer *traduzir*, e *representar* significa ‘*estar no lugar de*’ [...], mas também pode significar o encontro de um *equivalente*.” Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*.”

através da silhueta. Outros buscaram atuar através da sombra corporal na tela. Mesmo com a “ausência” do ator-animador visível na cena, foi possível levar os participantes a compreenderem outras formas do ator fazer teatro. A “atuação” do ator-animador, tradicionalmente oculto na cena, revelou por meio das imagens animadas a sua “presença”.

Foi interessante observar no processo de animação das silhuetas, a necessidade de alguns participantes experimentarem com o corpo as características do personagem, para em seguida animar a silhueta. “Atuar no teatro de sombras é bem diferente. Para fazer uma personagem com a sombra corporal é preciso aprender outras técnicas, como trabalhar com o movimento dos focos e da tela. (YL). Para fazer com que a silhueta da vendedora caminhasse de um lado para o outro, representando que estava triste, foi preciso antes experimentar com a sombra corporal na tela como seria tal efeito. Dessa forma foi possível constatar que ombros para frente, um andar mais lento e um olhar cabisbaixo demonstravam através da sombra a tristeza do personagem. O mesmo princípio foi observado com a silhueta articulada, confeccionada de corpo inteiro, pois foi preciso explorar determinadas ações, gestos, posturas e movimentos na sua animação, com base na movimentação da sombra corporal.

A interação entre atores-animadores e silhuetas-objetos na tela se deu através da “atuação”. “Assim, o ator pode funcionar como uma espécie de referência do animado em meio ao inanimado no devaneio do espectador, na poetização operada no espaço mental do espectador.” (SOBRINHO, 2005, p. 93). O ator-animador, como elemento do espetáculo, reforça a ideia de Montecchi (2007) de que este não é um mero “mostrador de imagens” ou ilustrador de um texto teatral. É preciso que este atue e domine uma dramaturgia específica.

Neste teatro, o ator é apenas mais um dos suportes, e como tal, tem uma nobre missão: a de oficiante. É ele o veículo intermediário, o médium entre o universo das imagens e o espectador. Seu corpo, vibrando respostas sensoriais e energéticas, por conta de suas relações com o mundo cênico imagético, comunica-se com o corpo do espectador, fazendo-se de portal à experiência sensorial da platéia.. (SOBRINHO, 2005, p. 101).

Mesmo que Sobrinho (2005) considere diversos materiais e elementos como suporte do espetáculo, não nega a importância da atuação do ator-animador nessa arte – ou seja, é ele quem articula todos os materiais e elementos cênicos. Nesse caso, é indispensável compreender suas práticas,⁴¹ o que não significa centrar o espetáculo na figura do ator na cena, negligenciando o propósito maior que é a sombra. O ator-animador é responsável por

⁴¹ Em *O Ator e Seus Duplos* Ana Maria Amaral apresenta uma série de exercícios relativos à percepção do ator em relação a si próprio, ao espaço, aos outros atores e objetos, que podem ser aplicados na preparação do ator para o teatro em geral.

articular todos os materiais e elementos cênicos – assim, ele atua e anima e faz com que aconteça o espetáculo.

De acordo com Sobrinho (2005, p. 90-91), enquanto no teatro de tradição textocêntrica há um forte nível de representação na função do ator, já que ele tem de “estar no lugar” de uma personagem, no teatro de imagem, o ator não é o intérprete privilegiado do espetáculo e principalmente não “representa” e nem “apresenta” algo ao espectador, mas realiza ações – ou seja, atua. Portanto, “atuar é um fluxo de sentidos-sensações contínuas e dinâmicas que criam dramaturgia corpórea orgânicas. A atuação não interpreta nada, não representa nada, simplesmente age.” (FERRACINI, 2010, p. 331). Atuar, no teatro de sombras, pode ser compreendido na relação do ator inserido num “jogo cênico para cumprir determinadas tarefas.” (SOBRINHO, 2005, p. 87).

Os estudos realizados sobre essas questões ajudaram a compreender e a destacar a importância do papel do ator-animador no trabalho com as sombras. Para a participante ES, “é muito importante conhecer as possibilidades do corpo no teatro de sombras, pois se ele não estiver preparado nada acontece”.

2.6 MATERIAIS DIDÁTICOS

No decorrer das oficinas alguns textos⁴² do livro *Teatro de sombras: técnica e linguagem* foram distribuídos para os participantes realizarem estudos e apresentações em grupos nos encontros predefinidos.

Paralelamente ao estudo dos textos, foram organizados momentos para a exibição de alguns vídeos⁴³ sobre teatro de sombras, com o objetivo de ampliar as referências dos participantes sobre essa arte. Para Ingrid Koudela,

Os materiais de apoio educativo podem apresentar exemplos de diversas possibilidades de leitura do espetáculo; propostas de atividades; textos de referência; análise da dramaturgia; dados biográficos sobre o dramaturgo, o encenador, os atores, o cenógrafo; glossário; sugestões de bibliografia para pesquisa da História do Teatro e outros que visam mapear possibilidades de leitura do espetáculo. (2002, p. 234).

⁴² BELTRAME, Valmor. (Org.). *Teatro de Sombras: técnica e linguagem*. Florianópolis: UDESC, 2005.

⁴³ Pesquisados e acessados no site do *Youtube*, por meio de palavras chaves, como teatro de sombras, *shadow theatre*, *shadow play*, *théâtre d'ombres*, *teatro d'ombre* e *Schattentheater*.

Os textos discutidos em forma de seminários e os vídeos apresentados, com o objetivo de complementar as leituras e práticas, ampliaram o interesse dos participantes sobre o teatro de sombras.

De acordo com Dewey (1971, p. 76), é essencial que

os novos objetos e acontecimentos estejam intelectualmente relacionados com os das experiências anteriores, significando isso que algum avanço tenha ocorrido quanto à articulação consciente de fatos e idéias. Cabe assim ao educador, no exercício de sua função, selecionar as cousas que, dentro da órbita da experiência existente, tenham possibilidade de suscitar novos problemas, os quais, estimulando novos modos de observação e julgamento, ampliarão a área para experiências posteriores.

Os materiais didáticos, selecionados de acordo com o trabalho proposto, possibilitaram que os grupos observassem e compreendessem melhor essa arte, ampliando o conhecimento na área para práticas posteriores. Para Dewey, a experiência será educativa se tender a levar, simultaneamente, “ao conhecimento de mais fatos, a entreter mais idéias e o melhor e mais organizado arranjo desses fatos” (1971, p. 86). A relação com os materiais didáticos organizados de “forma concreta de meios empregados para alcançar fins, de relação entre meios e conseqüências”, auxiliou a reflexão e fez com que os participantes pensassem no trabalho final a ser apresentado.

Os vídeos assistidos sobre a projeção de sombras com as mãos⁴⁴ foram identificado como uma atividade da qual muitos já tinham experimentado. A diferença estava nas técnicas e nos materiais mais elaborados, e na intenção de explorar esses recursos com um propósito teatral.

Outros vídeos selecionados apresentaram desde sombras com as mãos até trechos de espetáculos contemporâneos, revelando ao público, bastidores e demais aparatos técnicos.

Os participantes surpreenderam-se com a precisão dos movimentos das silhuetas animadas pelos atores, principalmente nos vídeos⁴⁵ relacionados ao teatro de sombras chinês. A manipulação das silhuetas com varas na tela, a sombra colorida, os efeitos de luzes e a música, chamou a atenção dos participantes pela beleza que essa arte pode oferecer. Os

⁴⁴ Vídeos no *Youtube*: <<http://www.youtube.com/watch?v=P3xXM6i90HU&feature=fvst>> e <http://www.youtube.com/watch?v=7cPUnON_uX8>.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SVdf_jJB_5Q> e <<http://www.youtube.com/watch?v=dmqNX1Y4j74&feature=related>>.

personagens representando figuras humanas chamaram atenção pela riqueza de detalhes e precisão dos movimentos.

Aspectos históricos do teatro de sombras surgiram nas reflexões sobre a apresentação dos vídeos, principalmente os relacionados ao virtuosismo na animação das silhuetas e a perfeição dos recortes e detalhes das mesmas, bem como a precisão dos movimentos na tela.

Fomos gradativamente conhecendo o tradicional teatro de sombras e também descobrindo os atuais grupos que se dedicam a essa arte.

Diversos grupos⁴⁶ teatrais trabalham com o teatro de sombras sob uma perspectiva contemporânea, destacando-se: “*Le Phospènes*” da França, dirigido por Jean-Pierre Lescot, o “*Teatro Gioco Vita*”⁴⁷ da Itália, dirigido por Fabrizio Montecchi, o grupo “*La Conica Lacónica*”⁴⁸ da Espanha, criado em 1995 por Mercè Gost e Alba Zapater e também o grupo norte-americano *Shadowlight Production*⁴⁹. Esses grupos teatrais experimentam diversos elementos e materiais na criação dos espetáculos, levando cada um a desenvolver uma identidade, no entanto, todos, de certa forma, inspiram-se e procuram, no teatro de sombras Oriental, os significados dessa arte.

O grupo *Gioco Vita*⁵⁰, depois de um encontro com o diretor Jean-Pierre Lescot no festival de teatro de Charleville-Mezières em 1982, passou a se dedicar exclusivamente à pesquisa com as sombras, dando ênfase ao corpo do ator e à luz, explorando também a mobilidade das telas de diferentes tamanhos e formatos, ressaltando as características poéticas do teatro de sombras.

Outro grupo que chamou a atenção dos participantes foi o *La Conica Lacónica*⁵¹ que explora diferentes tipos de materiais e elementos, principalmente sucatas e outros materiais descartados, transformando-os em elementos de cena. As informações sobre o grupo ajudaram a valorizar os materiais descartáveis utilizados na criação das cenas, alertando para questões transversais como consumo e consciência ambiental.

⁴⁶ Cássia Macieira (2001) na sua dissertação de mestrado sobre “Sombras projetadas: as primeiras imagens em movimento”, destaca outros internacionais, como: Amoros e Agustín, da França; Klaus Behrendt e Richard Bradshaw, da Áustria; Rudolph Stössel e Hansueli Strüb, da Suíça; Yasuaki Yamasaki, do Japão; Damiet Van Dalsum, da Holanda; Nikolina Georgieva, da Bulgária; Lily Herzberg, da África do Sul; Larry Reed, dos EUA e Herta Shönewolf, da Alemanha.

⁴⁷ <http://www.teatrogiocovita.it>

⁴⁸ www.laconicalaconica.com

⁴⁹ Informações sobre o grupo podem ser obtidas no site do grupo no endereço: <<http://www.shadowlight.org/>>

⁵⁰ O Teatro *Gioco Vita* foi fundado em 1970 como um grupo de teatro de animação, voltado para escolas, expressando-se através de bonecos com vara, luvas e marionetes.

⁵¹ O grupo *La Cònica Lacònica* foi criado em 1995 por Mercè Gost e Alba Zapater.

Inicialmente, os participantes foram inspirados pelos trabalhos do grupo *La Cònica Lacònica*, já que exploramos e experimentamos, na criação das cenas, fontes luminosas alternativas, como lâmpadas comuns (de geladeira, micro-ondas e decorativas), lanternas, velas e também focos construídos com madeiras reaproveitadas de construção – em consonância com as ideias das artistas catalãs. Os estudos sobre o grupo *La Cònica Lacònica* (formado apenas por mulheres) serviram para despertar o interesse dos participantes quanto ao conhecimento técnico sobre esses elementos e as interferências destes na encenação. Os materiais simples utilizados nas oficinas não desestimularam o interesse dos participantes, muito pelo contrário, serviram como um desafio à criatividade.

Os vídeos assistidos sobre grupo *Shadowlight Production* serviram para mostrar aos participantes algumas técnicas contemporâneas utilizadas no teatro de sombras, como o uso de projetores e sofisticados equipamentos de iluminação e sonorização. O grupo, fundado em 1972 pelo cineasta e mestre em teatro de sombras, Larry Reed, desenvolve uma pesquisa com o objetivo de explorar, através das suas criações, a interação do teatro de sombras com o cinema, a música, o design e a dança – tomando como referência o teatro de sombras em diferentes países, na busca por um trabalho diversificado.

A participante CS questionou: “Por que existem poucos grupos no Brasil, já que é uma arte milenar tão bonita?”. Outros participantes também questionaram a existência de poucos grupos de teatro de sombras no Brasil.

A chegada do teatro de sombras ao Brasil é incerta, sendo que essa linguagem não é muito difundida, se comparada com o teatro de bonecos. São poucos os grupos brasileiros que se dedicam a pesquisar o teatro de sombras. É possível destacar os seguintes grupos que trabalham “exclusivamente” com a linguagem do teatro de sombras: Cia. Quase Cinema⁵² – SP, Cia Luzes e Lendas – SP, Cia. Teatro Lumbra⁵³ – RS e Karagozw K⁵⁴ – PR.

Entre os grupos brasileiros mencionados os participantes da oficina se interessaram pela Cia. Teatro Lumbra sediada em Porto Alegre – RS, criada e dirigida por Alexandre Fávero, que desde o ano de 2000, desenvolve uma pesquisa sobre a linguagem do teatro de sombra – disponibilizando no *site* do grupo textos, imagens e vídeos sobre essa arte.

⁵² Site do grupo: <http://www.ciaquasecinema.com/>

⁵³ No *site* <<http://www.clubedasombra.com.br/>> é possível acessar textos, imagens e vídeos sobre o trabalho do grupo e também sobre teatro de sombras em geral

⁵⁴ No *site* do grupo é possível acessar fotos e outras informações: <<http://www.karagozkw.com.br/>>

O grupo Karagözwk, do Paraná, chamou a atenção dos participantes pelas imagens coloridas e diversificadas, projetadas na tela, em sintonia com a música, o que lembrou, em alguns momentos, um *clip* musical.

Há também os grupos que trabalham “eventualmente” com essa linguagem, como: Cia Caixa do Elefante⁵⁵ – RS, Cia. Gente Falante⁵⁶ – RS, Grupo Teatro Sim... Por que Não?!⁵⁷ – SC, Cia. Articularte⁵⁸ – SP, Cia. Manoel Kobachuk⁵⁹ – PR, Cia. Odelê⁶⁰ – SP, Grupo Caldeirão⁶¹ – SP, Cia. de Teatro Artesanal⁶² – RJ, e Cia. Etc e Tal⁶³ – SP, Grupo Giramundo⁶⁴ – MG, entre outros.

A iniciativa de relacionar a prática com a história do teatro e os vídeos apresentados ajudou os participantes a refletirem sobre as oficinas realizadas e os desafios encontrados em explorar e manter essa arte em meio à modernização tecnológica.

De acordo com a professora Ingrid Koudela, “A apreciação e o estudo da arte devem contribuir tanto para o processo de criação dos alunos, como para a experiência estética e conhecimento da arte como cultura” (2002, p. 233). Assim, essa etapa do trabalho serviu para estimular os grupos a refletirem sobre a importância do estudo teórico do teatro e o conhecimento do percurso de grupos e suas trajetórias; o propósito não foi estimulá-los a copiar, mas para conhecer outras possibilidades, provocar a criação e a encenação.

Os momentos destinados aos estudos teóricos sobre o teatro de sombras, por meio da leitura de textos e análise de vídeos, contribuiriam imensamente para fundamentar a prática. Muitas cenas exploradas nas oficinas surgiram com base nesses estudos realizados, que ampliaram o conhecimento teórico e estimularam a prática. Isso evidenciou que o teatro é uma arte na qual teoria e prática se funde de tal forma que hoje é um desafio fazer teatro sem teoria, bem como é difícil teorizar sem a prática.

⁵⁵ Com o espetáculo “O cavaleiro da mão-de-fogo”, com sombras e bonecos de fios.

⁵⁶ Destaque para “O teatro de sombras de Ofélia”, com bonecos, sombras e atores.

⁵⁷ Com o espetáculo “Livres e Iguais”.

⁵⁸ Espetáculo “O valente filho da burra”, utilizando apenas a linguagem do teatro de sombras.

⁵⁹ Em alguns espetáculos são apresentadas cenas utilizando a linguagem do teatro de sombras.

⁶⁰ “Uma noite em claro”, utilizando boneco de balcão e teatro sombras.

⁶¹ “O teatro de sombras de Ofélia” com atores e teatro de sombras.

⁶² Com o espetáculo “Viagem ao Centro da Terra” de 2005 até 2008, com algumas cenas utilizando sombras.

⁶³ Espetáculo ¿Branca de Neve?, de 2006, onde utilizaram sombras pela primeira vez nos seus trabalhos.

3 O TRABALHO FINAL

Queremos hablar, con nuestras sombras, de proteger nuestra luz interior. (GOST, ZAPATER, ALEMANY, 2004, p. 93).

Para orientar o processo de criação das cenas e montagem das cenas foi imprescindível, ampliar a compreensão sobre o teatro de animação e dramaturgia.

Primeiramente foi necessário refletir sobre a tradicional dramaturgia clássica do século XIX, já que, “a dramaturgia moderna se afasta do próprio drama” (LEHMANN, 2007, p. 45) e passa a considerar outros elementos importantes na composição do espetáculo.

De acordo com Patrice Pavis (1999, p. 113), no sentido original e clássico do termo, a dramaturgia pode ser entendida como “a arte da composição de peças de teatro”. Assim, a dramaturgia no seu sentido mais genérico é a técnica, ou melhor, a “poética da arte dramática”, que procura estabelecer os princípios de construção da obra.

A dramaturgia clássica tem por meta “descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição.” (PAVIS, 1999, p. 113). Esta noção, tradicionalmente, considerava um “conjunto de regras especificamente teatrais” cujo conhecimento era indispensável para “escrever uma peça e analisá-la corretamente”. Porém, os movimentos de vanguarda no início do século XX, em oposição ao textocentrismo, passam a considerar os inúmeros elementos e materiais da cena como ferramentas importantes da criação do espetáculo.

A dramaturgia que outrora estava relacionada exclusivamente ao texto dramático criado exclusivamente pelo dramaturgo, passou, com as interferências dos encenadores e de outros envolvidos na montagem do espetáculo, a englobar todos os processos de criação teatral, conforme observa Pavis:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator... [...]. Em resumo, a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido amplo mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto para englobar texto e realização cênica. (PAVIS 1999, p. 113-114).

⁶⁴ Destaca-se o espetáculo “Pinocchio” com boneco de balcão e sombras.

Segundo Pavis (1999, p. 113), a reutilização do termo dramaturgia pode ser aplicado no sentido do trabalho do encenador ou da equipe responsável pela montagem do espetáculo, que “consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto” e até escolher uma interpretação particular ou orientar o espetáculo no sentido escolhido”. A atual compreensão do termo dramaturgia passa a associar texto e encenação, em todos os seus meandros técnicos, materiais e estéticos, indissociáveis da prática teatral.

Essa ideia faz parte das inúmeras possibilidades da aplicação do termo “dramaturgia” nas diferentes práticas teatrais – como no teatro de sombras.

A seleção de elementos na montagem do trabalho final, como técnicas e até mesmo materiais, foi orientada através de uma concepção dramática visual realizada pelos grupos nas oficinas. Essa compreensão evidenciou que qualquer elemento trabalhado na cena tem um sentido, um significado.

Ainda de acordo com Pavis (1999, p. 114), a dramaturgia pode ser entendida no teatro como a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética informadas em texto, outros elementos e materiais em cena, já que “A significação, no teatro, é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cênicos, formas e estruturas”. Portanto, a dramaturgia tendeu a “ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica”. Assim, a dramaturgia também nos fez decidir se o trabalho a ser apresentado deveria “entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar”.

Acredito que essa compreensão se faz necessária em qualquer prática cênica e precisa de maior compreensão no teatro de animação, mais especificamente no teatro de sombras, justamente pelas intrínsecas articulações entre atores-animadores, materiais, sombras-imagens e texto (falado ou não), que vão compor a encenação e a relação com o espectador.

Nas oficinas, a criação e montagem das cenas foram construídas simultaneamente, considerando-se os experimentos realizados com objetos, silhuetas, corpo, movimentos, as relações com a luz e também com o texto. Esses elementos utilizados na encenação revelaram outras formas e características através das sombras projetadas na tela, criadas de acordo com a concepção do espetáculo. Portanto, passamos a considerar uma “dramaturgia visual”, que de acordo com Lehmann (2007, p. 154):

“Dramaturgia visual” não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria. [...] Seqüência e correspondências, nós e pontos de concentração da percepção e a constituição de sentido por ela comunicada, ainda que fragmentária, são definidas na dramaturgia visual a partir de dados ópticos.

Na criação das cenas finais, a sombra representou uma visualidade complexa que se põe ante o olhar do observador como uma imagem, um texto ou um poema cênico, no qual a sombra é uma metáfora. Seu fluxo de movimento e significação pode ser sempre renovado – fugindo assim da tradicional concepção dramatúrgica (narrativa textual linear, ou seja, com começo, meio e fim definidos).

Para entender as particularidades dessa concepção dramatúrgica específica, com seus aspectos metodológicos de construção e seus pressupostos poéticos, seja através dos materiais escolhidos ou das imagens criadas, foi necessário aliar o estudo teórico sobre a linguagem do teatro de sombras à experimentação prática.

Para ampliar a reflexão sobre as possibilidades expressivas do teatro de sombras foi importante, além do estudo da sua história, conhecer as experiências de processos de investigação de materiais, técnicas e montagem de espetáculos de outros grupos contemporâneos.

3.1 O ROTEIRO

Diante dos desafios de se registrar os resultados obtidos com as sombras projetadas na tela, passou-se a trabalhar com roteiro.



Figura 32 – Parte do roteiro (desenhado) criado pelo Grupo 2.

O roteiro, conforme imagem acima, pode ser entendido como um registro escrito, onde são esquematizadas as cenas através de indicações e desenhos, ou também um roteiro de imagens, elaborado através de fotos ou vídeos como forma de registrar as cenas criadas.

Os materiais utilizados em cada cena precisaram ser separados e anotados, de forma que pudessem ser retomados sempre que necessário. Esse processo também compreendeu o que chamamos de partituração das ações, o que envolveu organizar os materiais e o uso a ser feito com cada um.

Por meio de pequenos textos indicativos e imagens registradas pelos participantes com as máquinas fotográficas digitais e celulares, várias cenas foram registradas em forma de roteiro, sugerindo ideias para o trabalho final. Esse procedimento evitou que se perdessem os trabalhos realizados.



Figura 33 – Cenas fotografadas e organizadas em forma de roteiro (de imagens).

As diversas imagens registradas, como as apresentadas acima, foram agrupadas de acordo com os materiais e elementos explorados, com o objetivo de compor a encenação – antes mesmo da escolha de uma história ou texto a ser encenado.

A ausência de um ou outro participante não impediu a retomada de cenas realizadas em encontros anteriores, já que o processo de registrá-las possibilitou que outros dessem continuidade ao trabalho.

Durante a etapa de elaboração do roteiro, os participantes foram incentivados a registrarem e agruparem as cenas de acordo com os materiais e o tema de cada cena, conforme imagens apresentadas abaixo.



Figura 34 – Cenas agrupadas no grupo 2 de acordo com os materiais.

No grupo 2, as cenas e materiais foram organizados em torno de um mesmo tema, ou seja, priorizaram elementos relacionados à vida no campo. Foram separadas silhuetas de casas, cavalo, árvores, gato, pássaros e também silhuetas de outros personagens como uma velhinha, uma menina e um homem de chapéu. As cenas realizadas apresentavam a venda de um cavalo para um homem misterioso, dono de um gato preto.

Já no grupo 1, os materiais e elementos organizados foram reunidos em torno do tema “a vida nas grandes cidades”, conforme imagens destacadas abaixo:

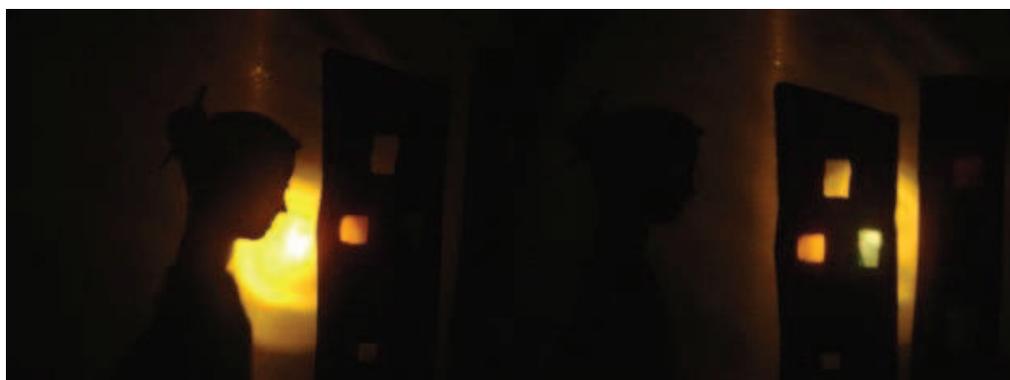


Figura 35 - Cenas e materiais agrupados no grupo 1.



Figura 36 – Cenas e materiais agrupados no grupo 1.

Analisando as cenas apresentadas, percebemos que, em ambos os grupos, havia elementos que poderiam ser relacionados ao conto *A pequena vendedora de fósforos* de Hans Christian Andersen, explorado na etapa de (re)descoberta da sombra (com os jogos⁶⁵ de exploração de histórias e criação de cenas). Foi sugerido que os grupos adaptassem as cenas já apresentadas e criassem outras inspiradas no conto.

O conto foi retomado e explorado em pequenos grupos com os materiais e elementos já explorados. Os resultados foram apresentados e assim foi possível compreender melhor o trabalho final a ser criado. Os participantes criaram várias cenas tendo o conto como referência, reforçando a ideia de Pimpaneau (1995, p. 81), de que no “teatro de sombras as criações têm por limite apenas a imaginação.”

Observamos durante o processo de adaptação do conto, que os grupos se preocuparam inicialmente em montar a *A pequena vendedora de fósforos* exatamente como se apresentava na história original, sem se aprofundarem nas diversas possibilidades da linguagem do teatro de sombras. Foi importante deixar os grupos se familiarizarem mais com o conto, pois dessa forma passaram a conhecer melhor a história. Os próprios participantes perceberam que era difícil montar um espetáculo de teatro de sombras exatamente como no conto original. Por isso, foi importante discutir que tal dificuldade também é encontrada no teatro de atores e, que é preciso procurar e experimentar meios de superar esses desafios. Sendo assim, optou-se por construir coletivamente o roteiro para facilitar o processo de criação das cenas e, refinamento das já criadas.

⁶⁵ Conto explorado nos jogos N. 29, 4 e 5.



Figura 37 – Processo de estudo do conto e criação coletiva do roteiro.

Segundo Ana Maria Amaral, “Todo texto, literário ou dramático, é em si a condensação de uma idéia. É só ter clara essa idéia e partir, então, na busca dos seus equivalentes cênicos para expressá-la por meio de símbolos e metáforas” (AMARAL, 2002, p. 142). Com base nessa premissa, foi possível elaborar o roteiro, reunindo sugestões de todos os participantes. Este foi o esboço do primeiro roteiro inspirado no conto de Hans Christian Andersen, utilizado pelos grupos para a organização dos materiais, criação das cenas e montagem do trabalho final:

- Abertura: apresentar os personagens livremente na tela – uma dança de luz, cores, sombra e sons.
- A Pequena Vendedora (a atriz com a silhueta da Pequena Vendedora) entra em cena e logo se transforma em sombra;
- A Pequena Vendedora chega à sua casa e a mãe a manda sair para vender fósforos;
- A Pequena Vendedora com frio na cidade;
- A pequena Vendedora oferece fósforos para as pessoas que passam na rua;
- Aparecem algumas pessoas que se recusam a comprar os fósforos;
- Pessoas passam na rua de um lado para outro com bolsas e malas no meio da rua – dança frenética na cidade grande;
- A Vendedora observa as pessoas pelas ruas;
- A vendedora se encolhe de frio no meio da cidade (não volta para casa);
- Para se aquecer ela ascende os fósforos que projetam imagens (lembranças);
- 1ª imagem (aperto de mão que logo se apaga);
- 2ª imagem (abraço que logo se apaga também);
- 3ª imagem (vê a avó em forma de anjo no céu);
- Acende todos os fósforos para que a avó não desapareça;
- Finalmente ela vai ao encontro da avó no céu;

- Repete a cena inicial – uma dança de luz, cores, sombras e sons com todos os personagens e também anjos.

O roteiro foi dividido em pequenas cenas, isso facilitou a divisão do trabalho e indicou caminhos para a organização e criação das cenas. Foi interessante observar que uma cena apresentada por um grupo pode ser complementada por outros participantes. A prática de apresentar as cenas criadas estimulou os participantes a montarem o trabalho e facilitou o desenvolvimento das oficinas. Em três encontros, com a definição do roteiro, foi possível estruturar o trabalho final.

Com o roteiro definido foram retomadas e ensaiadas cenas já criadas, relacionando-as mais precisamente ao conto selecionado. Outras cenas também foram criadas aproveitando as já estruturadas anteriormente. Esse processo demonstrou que o trabalho não surgiu somente do texto de Andersen, seu conto foi mais um elemento que serviu para reunir e articular as ideias da encenação.

O roteiro ajudou a estabelecer uma sequência narrativa com o uso das imagens, servindo também como estímulo para a criação das cenas. Isso levou os participantes a superar outro desafio – o que montar no teatro de sombras? De acordo com o participante CR, “É mais fácil explorar esses objetos agora que se tem um roteiro mais claro, se não eu ficaria horas aqui experimentando”. O roteiro contribuiu para não deixar o trabalho limitado apenas ao processo de experimentação, já que encaminhou os esforços para as cenas a serem apresentadas ao público no final das oficinas.

Analisamos os trabalhos nos grupos 1 e grupo 2 percebemos que as cenas criadas sobre o conto se complementavam. Sugeri que os grupos trabalhassem em conjunto, ou seja, que formassem um único grupo de trabalho e espetáculo a ser apresentado. Essa iniciativa ajudou a resolver o problema da falta constante de alguns participantes. Os grupos concordaram com a ideia motivados pelo desejo de realizar e apresentar publicamente o trabalho final.

A cada encontro, os participantes retomaram os elementos já explorados e também descobriram outras possibilidades com a sombra. O roteiro apresentou desafios, que exigiu o envolvimento dos participantes na sua superação.

Durante a etapa de elaboração do roteiro foi possível discutir que mesmo que se construa um roteiro com sequências claras e objetivas, as cenas resultantes não possibilitariam um só entendimento para o espectador. Conforme Sobrinho (2005, p. 83), “Este, tendo acesso apenas ao resultado cênico, presencia um jogo de imagens que compactam e sintetizam

poeticamente as questões levantadas no processo, tendo delas somente sensações e ideias genéricas, porém intrigantes e contundentes.” Mesmo que as cenas no “teatro de imagens” ou no teatro de sombras sigam metodicamente uma sequência narrativa apontada por um roteiro linear, no qual as ideias contidas sejam objetivas, nada garante que as mesmas sejam entendidas de um só modo pelo público. Ou seja, a montagem possibilita diversas leituras por parte do espectador, porque no teatro de sombras a apresentação de cenas em uma sequência mesmo que aparentemente linear possibilitam diferentes leituras, principalmente quando se usa imagens figurativas e abstratas, como se deu nessa montagem.

Durante a criação do roteiro e das cenas foi possível perceber que é “Difícil descrever roteiros de um teatro baseado em imagens, sons, movimento, luz, cujo desfecho não chega a conclusões racionais, despertando apenas emoções estéticas” (AMARAL, 2002, p. 147). Para se criar um roteiro ou montar um espetáculo de teatro de sombras é necessário compreender as possibilidades e significados decorrentes de cada material, ações e movimentos. Conseqüentemente, os diversos recursos tecnológicos atualmente disponíveis, como máquinas fotográficas digitais, celulares com dispositivo de captura de imagens, gravadores de voz, filmadoras, computadores portáteis e os tradicionais “papel e caneta”, facilitaram a elaboração do roteiro escrito e visual.

Essa etapa do processo ajudou na compreensão da ampla e complexa ideia de dramaturgia no teatro, ou seja, dos diversos caminhos e escolhas que devem ser feitos em um processo de encenação. Portanto, o trabalho rompeu o princípio de dramaturgia textual para dar espaço a uma dramaturgia da cena ou de materiais, envolvendo os diversos elementos materiais e visuais contidos na criação e apresentação das cenas finais.

3.2 A CRIAÇÃO DAS CENAS

Jacques Pimpaneau (1995, p. 86) afirma que “tudo é possível no teatro de sombras: os personagens podem voar sobre as nuvens, se transformar como quiserem; desaparecerem ou aparecerem sem problemas; a criação de monstros ou de criaturas sobrenaturais têm por limite apenas a imaginação”. Com base nessa ideia do autor foi possível provocar os participantes a explorarem tais possibilidades na criação do trabalho a ser levado a público. No entanto, foi preciso optar por uma história ou um roteiro para que os grupos não se perdessem nas intermináveis experimentações com as sombras. Passamos então a considerar que fazer teatro

de sombras não consiste apenas em projetar sombras aleatoriamente em uma tela, sem propósito.

Observamos que as sombras projetadas nas cenas, com diferentes materiais, por mais belas que fossem, tinham um tempo de vida super curto. As imagens criadas logo aborreciam os participantes que assistiam as apresentações. A imagem pela imagem provocou, em certos momentos, o desinteresse. Foi preciso articulá-las ao roteiro criado e ao objetivo do trabalho.

O ator, a tela, a luz e a sombra enquanto elementos desse gênero teatral foram articulados na busca da imagem na cena para comunicar e estabelecer a relação com o espectador. Foi importante destacar, como enfatiza Amaral (2002, p. 146), sobre o teatro de imagens, que “a imagem não tem faixa etária” e, portanto, é “um teatro que atinge qualquer público.”. O teatro de sombras enquanto um conjunto de elementos materiais e visuais, busca a realização do espetáculo que pode atingir todos os públicos. Porém, de acordo com a participante AS, “o teatro de sombras pode agradar muito as crianças, mas não é preciso simplificá-lo para que elas possam entender” (SA). As imagens criadas nas cenas transitaram entre formas figurativas e abstratas e levaram os participantes, atores-animadores e espectadores, ao “sonho e à introspecção” (AMARAL, 2002, p. 146).

Entender essas relações ajudou a orientar os participantes a pensarem na criação das cenas como uma etapa do trabalho que precisa considerar, além da escolha de materiais e elementos, o lugar do espectador na encenação.

Retomar, mais uma vez, os registros dos grupos de teatro que trabalham com essa arte foi outra etapa importante para estimular a criação das cenas, pois, através dos vídeos assistidos discutimos várias possibilidades sobre a prática do teatro de sombras.

O vídeo-documentário⁶⁶ sobre o grupo *La Cònica Lacònica*, que investiga as possibilidades poéticas das sombras em conjunto com a música, no intuito de compor cenas em constante transformação, contribuiu para despertar o interesse dos participantes sobre os materiais descartáveis que o grupo denomina de “objetos abandonados”, que podem se transformar em recurso expressivo no teatro de sombras. De acordo com as integrantes do grupo *La Cònica Lacònica*,

Nos gustaba la historia de proyectar las sombras de objetos abandonados, olvidados, las sombras de lo inútil. Eran objetos que habían demostrado su utilidad, objetos de nuestro entorno más corriente y que habían sido desechados por inservibles. Nos gusta

⁶⁶ O vídeo pode ser assistido na íntegra no *Youtube* no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=rWaLnKdWsl>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

recuperar objetos despreciados y conservarlos tal cual son, sin modificarlos. Exponerlos de nuevo a la luz, proyectar su sombra sobre la pantalla y crear cinisucubos, ángulos insospechados. Cuadros de sombras que nacen de la sombra de los inútiles. (GOST, ZAPATER, ALEMANY, 2004, p. 81-82).

Os estudos sobre o grupo *La Cónica Lacónica* serviram também para demonstrar que qualquer material ou fonte luminosa podem ser utilizados na criação das cenas. Isso evidenciou ainda que assumir um trabalho com as sombras, como diz Mercè Gost (2004, p. 77), é uma busca pelo que não se pode saber, é uma viagem através do efêmero, do irreal, no qual é preciso deixar-se levar.

Retomar os estudos sobre os grupos que se dedicam sobre o teatro de sombras, revelaram que é possível criar cenas com simples materiais ou até a utilização da mais alta tecnologia, como lâmpadas especiais, programas de computadores que criam efeitos e variam a intensidade da iluminação. Esses recursos serviram para desafiar e inspirar a criação das cenas e a montagem do trabalho final.

A sombra corporal, as silhuetas criadas e os objetos, apresentados na imagem abaixo, foram indispensáveis para a criação das cenas.



Figura 38 – Alguns objetos usados na criação das cenas.

Os objetos explorados, considerados sucatas, ressurgiram através da projeção da sua sombra na tela com outras formas, sugerindo outros significados.

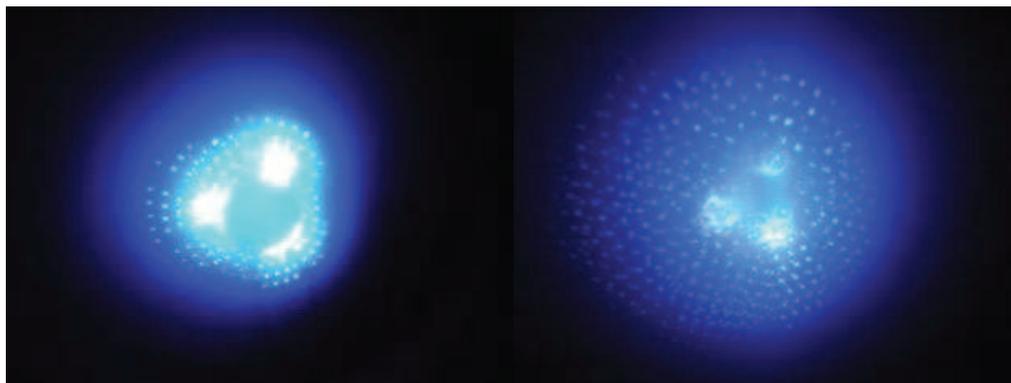


Figura 39 – Efeitos criados na cena com um escorredor de macarrão.

Foram criadas cenas com imagens mais abstratas para o início do trabalho, conforme imagens destacadas acima, com o objetivo de revelar, aos poucos, os personagens figurativos (silhuetas) para o público. Para a participante JR, “É muito interessante o efeito que as sombras proporcionam às coisas. Um escorredor de macarrão deixa de ser escorredor e passa a ser o céu”. A ideia de “céu e estrelas” pode ser entendida como a deformação poética do objeto. As cores contribuíram para compor as cenas, a cor azul, por exemplo, foi explorada para representar o frio, já o alaranjado dias quentes. É interessante observar as transformações que sofreram os objetos, e o clima que as cores sugeriram. Os objetos se tornaram, muitas vezes, irreconhecíveis, indecifráveis e adquiriram formas visuais às vezes indescritíveis. Foram inúmeras as interpretações possíveis sobre a sombra de um objeto – considerando o modo como foi animado na tela.

Outra etapa importante na criação das cenas foi, a confecção de novas silhuetas retratando os personagens presentes no conto, como o perfil dos compradores de fósforos. Experimentamos a técnica da silhueta articulada com vara, utilizamos o perfil reduzido do próprio participante e o corpo desproporcional criado intencionalmente, conforme as imagens destacadas abaixo:



Figura 40 – Silhueta articulada com vara e o perfil reduzido de uma das participantes.

Foi preciso recortar separadamente as partes do corpo (tronco, braços, pernas, cabeça) e costurar as partes formando uma silhueta articulada, que foi animada por varas presas em partes específicas do corpo (cabeça e braços). Durante a confecção das silhuetas articuladas com vara, surgiram dúvidas sobre a construção e animação das mesmas, que foram esclarecidas na prática. Por isso a importância das oficinas criarem oportunidades para desenhar, recortar e confeccionar silhuetas simples e complexas na sua animação.

Durante os trabalhos, alguns participantes tiveram dificuldades em desenhar e recortar as silhuetas. Para a participante IP, “eu queria desenhar um perfil de um jeito e não consegui fazer, isso me frustrou, pois eu queria criar silhuetas mais detalhadas”. Os jogos⁶⁷ de criar formas e desenhos utilizando primeiramente barbante ou arame sobre uma folha, para depois contornar e recortar a silhueta, facilitou a criação das mesmas. Auxiliar os participantes na solução das dificuldades encontradas, incentivando para que ajudassem uns aos outros, contribuiu para envolver todos no trabalho.

⁶⁷ Jogos Nº 12 e 13 envolvendo técnicas de confecção de silhuetas.

A silhueta de um rosto visto de frente, por exemplo, se tornou menos expressiva no processo de animação nas cenas, pois detalhes como o nariz e o queixo não aparecem: “as silhuetas de rosto visto de frente olham sempre para o mesmo lugar. É difícil fazê-las olharem para outras coisas na cena” (MM). Porém, lembrar as técnicas de confecção de silhuetas já trabalhadas, como recortar as silhuetas deixando espaços vazados, semelhante ao tradicional teatro de sombras javanês, possibilitou embelezamento e melhor leitura da imagem na tela – e isto é possível observar nas imagens abaixo:



Figura 41 – A Vendedora, os Compradores e cenários com detalhes vazados.

Foi possível também usar tecido anexado às silhuetas recortadas para se conseguir outros efeitos, como um corpo ou base para a animação das mesmas. O mesmo recurso auxiliou a criação das “silhuetas de dedo”, conforme as imagens apresentadas:



Figura 42 – Silhuetas de dedo confeccionadas com papelão comum e retalhos de tecido.

Na “silhueta de dedo” o ator-animador encaixa a figura recortada no seu dedo indicador como um boneco de luva. Outras silhuetas foram confeccionadas como as de perfis,

contornando-se em uma folha de papel a silhueta do rosto do participante, e assim criou-se o seu duplo na cena, conforme imagem abaixo:

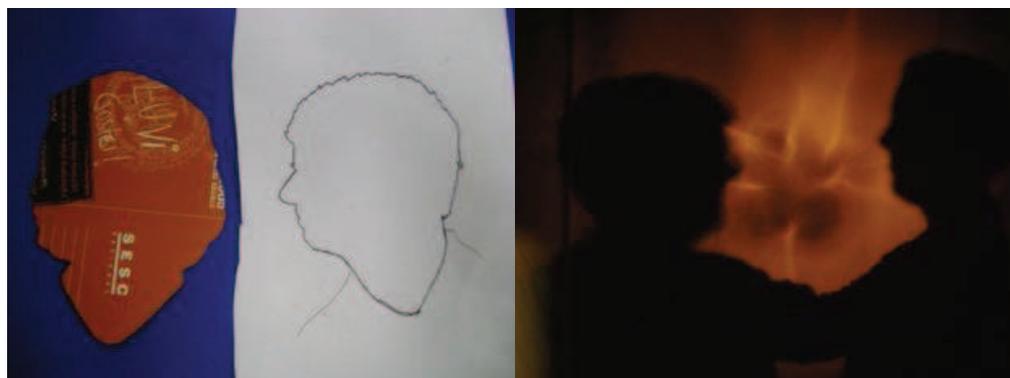


Figura 43 – Silhueta do rosto de um dos participantes e o efeito criado na cena.

A confecção das silhuetas de “dedo”, articuladas e a utilização da “silhueta de perfil” (do rosto dos participantes) figurando os personagens (Mãe, Vendedora, Avó, Compradores, Anjos) foram muito úteis para a criação das cenas. Essa prática também estimulou a reflexão sobre as possibilidades e a importância das silhuetas e dos objetos para a montagem do espetáculo de sombras – revelando as especificidades técnicas de animação de cada um.

Com a vara de sustentação presa na cabeça ou no centro do corpo e nos membros da silhueta, foi possível explorar diversos movimentos e selecioná-los para o trabalho final.



Figura 44 – Animação de uma silhueta articulada com vara.

O posicionamento das varas de sustentação foi estratégico, permitindo que os movimentos desejados fossem realizados mais facilmente. As imagens apresentadas acima fizeram parte da cena intitulada: “O sonho da pequena Vendedora”. As silhuetas foram animadas por um ou dois atores. Isso também ajudou os grupos a compreenderem as características das silhuetas do teatro de sombras indiano e chinês.

Foram diversas as possibilidades de criação das silhuetas e as experimentações para a criação das cenas. Cada uma exigiu o estudo dos recursos de animação estudados e praticados anteriormente, nas etapas iniciais das oficinas.



Figura 45 – Silhueta articulada com vara e “silhueta de dedo”.

Entre as silhuetas articuladas com varas e as “silhuetas de dedo”, os grupos decidiram trabalhar com a segunda opção, por possibilitar maior mobilidade e possibilidades de animação em relação às cenas idealizadas. Essa escolha obedeceu ao planejamento elaborado em conjunto para a criação do trabalho final. É importante observar que a técnica está em função da criação das cenas, da proposta do espetáculo, e não ao contrário.

Destaco que as dúvidas que surgiram durante a confecção das silhuetas foram esclarecidas principalmente através de experimentações; o que ajudou na descoberta de outras possibilidades de projeção das sombras – como as relações entre as projetadas na tela sobrepostas a sombra de partes do corpo do ator-animador, conforme as imagens que seguem.

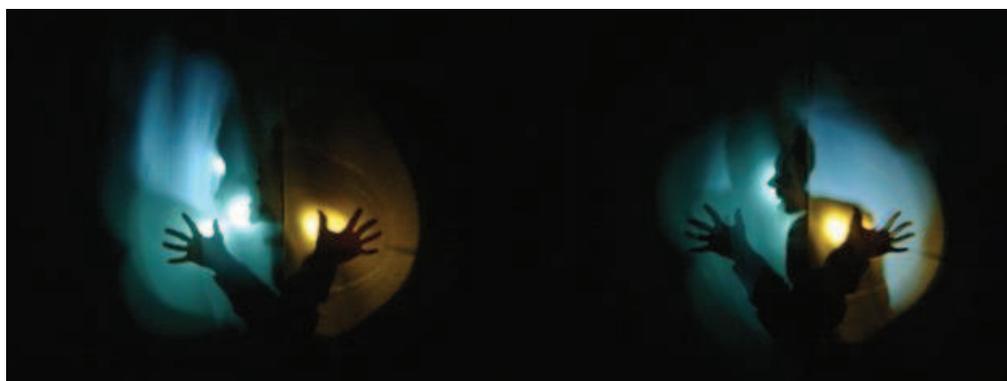


Figura 46 – Silhueta de perfil sobreposta ao corpo do ator.

As silhuetas, as sombras dos objetos e do corpo, foram projetadas de forma sobreposta, e resultaram em imagens curiosas. As destacadas acima representaram “os medos e angústias da pequena Vendedora” e representaram tanto um personagem figurativo quanto uma ideia abstrata.

Na criação das cenas, a apresentação da figura humana foi apresentada de forma fragmentada ou parcialmente apresentada: um pé, a cabeça, uma mão, dependendo do que se pretendia ressaltar. De acordo com Amaral, mesmo no teatro de imagens, o que se busca não é um resultado pictórico, plástico ou musical; “o que mais importa é a emoção do gesto no momento mesmo em que está sendo realizado” (2002, p. 146). Mesmo com o roteiro norteando a criação das cenas, buscamos uma narrativa com “ênfase nas sombras” e nos “movimentos realizados”. Assim, as sombras, silhuetas e formas projetadas transitaram entre imagens figurativas e abstratas. A proposta do trabalho final se pautou no argumento de que o espectador deveria ser provocado, convidado a imaginar, configurando o que Sobrinho chama de “espaço mental” (2005, p. 90), ou seja, onde transitam livremente “imagens mentais” e “objetos concretos da cena”. O espectador, nesse contexto, participa como “imaginador” inserido na encenação.

Além dos objetos e da exploração da sombra corpórea, várias silhuetas confeccionadas anteriormente foram utilizadas ou adaptadas na criação das cenas.



Figura 47 – Silhuetas confeccionadas nas oficinas.

No entanto, as silhuetas de alguns personagens, como a Avó, a Mãe e os Anjos, foram confeccionados nesta etapa da encenação, porque estão inseridos em um contexto, com um papel definido. Uma silhueta não pode desempenhar vários papéis como os atores no teatro, que podem interpretar muitos personagens. A silhueta existe para o espetáculo, foi criada para isso, ela só desempenha a função para a qual foi criada.

Um objeto, como um copo, pode deformar-se e sugerir vários significados. A opção dentre vários objetos ocorreu em função da forma e da sombra, de acordo com o que o ator-animador desejava realizar na cena.

Os cenários foram construídos com silhuetas (figurando casas e cidades) e outros materiais, como galhos de árvores e papel celofane verde, azul e alaranjado.

Algumas cenas foram criadas de modo a revelar propositalmente os bastidores, com os materiais e elementos de cena utilizados pelos atores-animadores. Isso colaborou para o espectador “transitar” entre o contexto da narrativa, a história e os procedimentos cênicos para contá-la.



Figura 48 – Cena revelando o processo de criação e projeção das sombras.

A silhueta representando a pequena Vendedora de Fósforos também foi animada diante dos espectadores, revelando os materiais utilizados na sua confecção, como papelão comum, retalhos de tecido. A atuação da atriz-animadora diante da tela, também foi outro recurso utilizado.



Figura 49 – Revelando a animação das silhuetas.

Com o auxílio dos efeitos de iluminação, entre claro e escuro, foi possível revelar a atriz-animadora. Conforme a cena foi escurecida, surgiu na tela a sombra da pequena Vendedora, ocultando a presença da atriz, conforme imagens apresentadas acima.

Os elementos utilizados na criação das cenas foram selecionados de acordo com as possibilidades que cada material oferecia, retomados com base nas experimentações realizadas no início das oficinas. Com isso, economizou-se tempo na criação das cenas, já que os materiais foram logo associados ao roteiro. Assim, para se criar a casa da Vendedora e a cidade foi preciso apenas retomar as silhuetas confeccionadas nas primeiras sessões de trabalho, conforme imagens apresentadas abaixo.

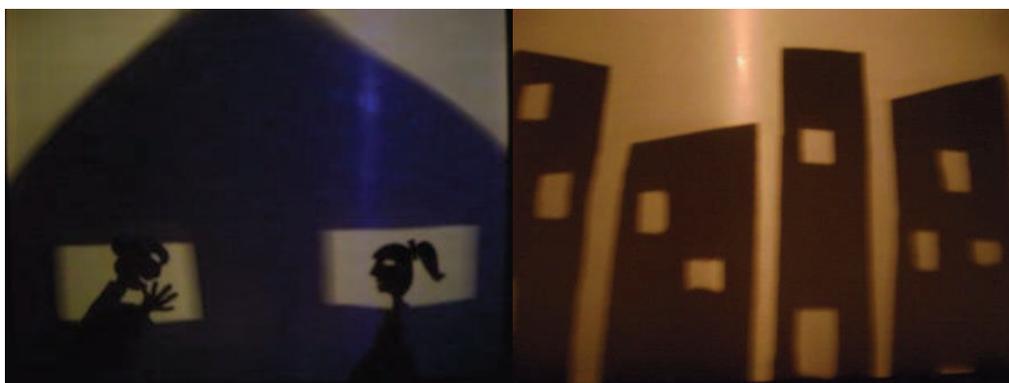


Figura 50 – A casa da pequena Vendedora e a cidade.

As silhuetas precisaram ser separadas e guardadas ao final das experimentações e apresentações, pois se desgastaram com o uso em função da fragilidade dos materiais. Foi indispensável que os participantes revisassem as silhuetas no início de cada encontro e mantivessem a sala organizada para evitar a perda dos materiais utilizados nas cenas. Cada ator-animador foi responsável pela organização do seu material de trabalho e do espaço coletivo. Disciplina e organização foram fundamentais para se trabalhar com o teatro de sombras. Isso foi se tornando claro e incorporado por cada um dos participantes.

3.2.1 Os elementos sonoros

O estudo sobre os grupos de teatro de sombras, nacionais e internacionais, tornou possível perceber a importância da música na montagem dos espetáculos de sombras. A partir de então, passou-se a dar mais atenção aos sons, a voz e à música, o que auxiliou na criação do clima das cenas e indicou em muitos momentos a ação dos personagens.

Tanto na etapa de (re)descoberta da sombra como na criação das cenas utilizou-se a música (reproduzida por um aparelho de som) como estímulo à criação. Nas cenas também foram explorados os sons, como de vento, do mar, de pássaros e trovão. A música serviu para indicar momentos como de alegria ou tensão, sempre complementando as cenas criadas.

O uso da voz (ação vocal) nas oficinas serviu para explorar diálogos, produzir sons e onomatopeias. De acordo com Burnier (2001, p. 58), “ação física” e “ação vocal” são indissociáveis, já que

as ações físicas são as bases concretas sobre as quais o ator poderá construir sua arte; tudo deve passar por elas, ou estar embasado nelas. Elas são as expressões concretas de algo, ou as provocadoras de uma *in-pressão*. Toda técnica de ator deve trabalhar com esta dialética: de um lado a vida e, de outro, a forma; como operacionalizar, no âmbito da arte, o necessário contato entre elas.

A ideia de “ações físicas” compreende também a “ação vocal”. “A ação vocal é o texto da voz e não [só] das palavras.” Além de “o que dizer” é preciso considerar “o como dizer, criando uma poesia em que o texto desse *como*” passa “a ser mais relevante” do que as próprias palavras.” (BURNIER, 2001, p. 56). Essa compreensão serviu para auxiliar a direção dos participantes e enriquecer o trabalho de atuação do ator.

Já a inserção da música nas várias cenas e os significados múltiplos que decorrem dessa prática, constituiu importante plano de análise da criação cênica. “Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 223). Diferentes músicas foram exploradas: música instrumental, clássica, eletrônica e MPB. Para o participante DP, “é melhor fazer as cenas com a música, ela dá todo um clima na cena. Quando fazemos a cena sem música fica um vazio.” Mesmo não sendo compostas para o espetáculo, as músicas serviram como importante estímulo à criação, sugerindo diversas sensações.

A música no teatro de sombras pode suscitar sensações e a imaginação juntamente com as imagens em movimento. Para os participantes, ela teve um papel fundamental na composição das cenas, principalmente na forma como ela pode realçar uma imagem ou estabelecer um clima na cena.

Ana Maria Amaral (1996, p. 271), ao analisar o trabalho do grupo francês *Amoros & Agustín*, aponta que: “Assim como a luz age sobre a imagem, a imagem atua ou age sobre o texto e há essa outra ligação, feita pela música.” No teatro de sombras, imagem, luz, texto e

música devem dialogar em perfeita harmonia, evitando-se assim que um elemento predomine sobre outro. Nesse sentido, os elementos sonoros estão em função do espetáculo de sombras e não ao contrário.

Durante o trabalho foi preciso atentar para os detalhes de cada elemento na cena. Do trabalho do ator-animador, passando pelos diferentes materiais e elementos, até a utilização da música e da voz, que deviam estar em consonância com a proposta do trabalho final.

Num dado momento percebemos que a voz inicialmente usada era “estridente”. Uma forma de contornar essa situação foi sugerida pelo participante CR: “É preciso partir da respiração e da intenção para se fazer a voz das silhuetas na cena”. Percebeu-se que o uso da voz no teatro de sombras, assim como no teatro em geral, faz sentido quando está em consonância com os outros elementos do espetáculo.

O diálogo ou o texto falado também precisa de certos cuidados, já que, “Não é um trabalho apenas ao nível *do que* se diz, mas *como* se diz. (AMARAL, 1996, p. 270). E assim como o corpo do ator tem no palco uma tensão diferente da vida cotidiana, o mesmo ocorre com a voz e as palavras no teatro. Foi preciso destacar que “Podemos falar um mesmo texto dizendo coisas diferentes.” (BURNIER, 2001, p. 55). Uma cena bem elaborada pode ser prejudicada por um texto falado inadequadamente. É preciso estar atento para que os elementos estejam em harmonia, de forma a valorizar e enriquecer o espetáculo, já que “Vários componentes da ação física [...] encontram um correlato na ação vocal.” (BURNIER, 2001, p. 55). A “intensidade e a espacialidade da ação vocal” são exemplos claros, pois “correspondem ao *movimento* da ação física. A intensidade nos dá a força e o volume da ação vocal, e a espacialidade, a maneira como a voz ocupa o espaço.” (2001, p. 57). A “ação da voz” pode também ter “diferentes altura e musicalidades”.

A musicalidade da ação vocal é resultante de um conjunto de elementos, como pontuação, pausas, efeitos de causalidade vocal, que determinam o *dinamismo* da ação. Outro elemento a ser considerado é a *articulação*, o fato de emitir, mais ou menos articuladamente, os sons das palavras. A articulação, no entanto, faz parte da musicalidade da ação vocal. (BURNIER, 2001, p. 57).

Para Burnier (2001, p. 57), uma ação vocal é “a ação que a voz faz no espaço e no tempo”. São essas relações que fazem com que voz passe a fazer sentido na cena e no espetáculo por meio da atuação do ator.

Contudo, as cenas criadas dispensaram os diálogos, pois conforme observou a participante JR: “A imagem no teatro de sombras é tão expressiva que até pode dispensar um narrador”. A opção em não utilizar o “texto falado” foi uma escolha do grupo, seguros de que

as imagens, os sons, a música e a animação eram suficientes para estabelecer a comunicação com o público.

3.3 MONTAGEM E APRESENTAÇÕES

Nessa etapa do trabalho, os participantes foram incentivados a selecionarem as cenas que consideravam difíceis de serem executadas, sob o ponto de vista da animação.

Um dos momentos mais desafiadores foi apresentar a Vendedora acendendo os fósforos para se aquecer. A solução encontrada pelos participantes se deu conforme imagens abaixo:



Figura 51 – A Pequena Vendedora de fósforos.

A opção foi, ao invés de mostrar a silhueta recordada em papelão da Vendedora, apresentar a sombra corporal da atriz-animadora. Isso facilitou a ação de acender os fósforos na cena. A cada fósforo acendido, a luz resplandecente projetava a sombra da Vendedora na tela.

Os participantes exploraram detalhadamente outros recursos fundamentais para a realização adequada da animação, como: a importância do ritmo, das pausas, a precisão das

ações e movimentos, as entradas e saídas dos personagens em relação à luz e também a música pontuando a ação. Para o participante CR, esses elementos no teatro de sombras,

[...] exigem conhecimento e prática. É importante estar atento sobre o trabalho com as imagens projetadas, pois cada uma delas precisa de uma forma e ritmo; e para isso é preciso prestar atenção na música, no espaço e até no espectador do outro lado.

Esses elementos foram compreendidos graças aos estudos e a prática realizada. Destacar o que deveria ser observado e aperfeiçoado foi fundamental para consolidar o resultado final do trabalho.

Tendo o roteiro como base, os materiais selecionados e as cenas já criadas, chegamos ao trabalho final a ser apresentando, com cerca de 20 minutos de duração.

As cenas apresentaram, na sequência, o dia amanhecendo, a pequena Vendedora saindo de casa, a cidade, os compradores e a Vendedora exausta e com frio, que passa a acender os fósforos que projetam suas lembranças. Ao amanhecer ela aparece morta e sua alma vai ao encontro da Avó no paraíso. Surgem diversas imagens que evoluem até a luz se apagar completamente.

Os ensaios serviram para superar as dificuldades encontradas na animação das silhuetas e aperfeiçoar as cenas criadas.

O roteiro e a música definiram o início e o fim de cada cena, o ritmo e a ordem das ações e acontecimentos.

Ao mesmo tempo em que o teatro de sombras pode provocar a imaginação, revelando o lado poético dos objetos e das silhuetas, também pode perturbar e provocar o estranhamento – equivalendo-se assim de uma “dramaturgia visual”.

Em vez de representação de conteúdos lingüísticos orientados pelo texto, prevalece uma “disposição” de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzidas pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo “sentido”. A ruptura entre o ser e o significado tem um efeito de choque: com toda a insistência de uma significação sugerida, algo é exposto, mas em seguida não se permite reconhecer o significado esperado. (LEHMANN, 2007, p. 249)

A composição cênica no teatro de sombras está sujeita a uma “dramaturgia visual” que também pode se pautar na falta de “sentido”, no qual a ideia de uma interpretação objetiva e clara pode ser paradoxal. No entanto, é preciso se ter claro o que se quer comunicar com o espetáculo, seja uma história, uma sensação ou até mesmo uma “falta de sentido”. Assim,

sempre há o risco de se deixar levar pela falta de “sentido”, na busca desenfreada por “imagens espetaculares” que logo entendiam o espectador.

Para Lehmann (2007, p. 161), o teatro é o “lugar do olhar”, e aí se instaura um campo fértil para a “dramaturgia visual”, que pode ser a realização de “estruturas e formas visíveis da cena.” Assim, é possível visualizar um teatro onde as imagens são “assimiladas em uma atividade associativa” – questionando as formas e concepções tradicionais.

No teatro de sombras, as imagens projetadas buscam uma narrativa linear ou não. As sombras projetadas intencionalmente podem buscar um sentido ou então partirem para um trabalho desprovido de intenção e significados mais formais. Assim, se submete a uma relação que se encontra relegada exclusivamente ao olhar e a percepção do espectador. Para Lehmann (2007, p. 161-162),

O olhar não encontra nenhuma ocasião para deduzir uma profundidade de significação simbólica para além do que é dado, aferrando-se à atividade de ver as próprias “superfícies” com prazer ou com tédio, conforme o caso. Uma formalização estética descomprometida torna-se aqui o espelho no qual o formalismo vazio da percepção cotidiana se reconhece – ou pelo menos poderia reconhecer. Não é o conteúdo, mas a própria formalização que constitui a provocação: a repetição fatigante, o vazio, a pura matemática dos procedimentos cênicos nos obrigam a experimentar aquela simetria diante da qual nos angustiamos porque ela traz consigo nada menos do que a ameaça do nada. (LEHMANN, 2007, p. 161-162).

No teatro de sombras, existe o risco de se cair apenas nos procedimentos técnicos, na busca por imagens carregadas de virtuosismo e desprovidas de sentido. Porém, o espectador é colocado diante de uma situação na qual pode, aparentemente, não encontrar ou deduzir significações para além do que é mostrado.

Há hoje no teatro a tendência de se apresentar espetáculos para um número reduzido de espectadores. Os espetáculos são propositalmente concebidos para esse fim. De acordo com Amaral (1996, p. 303), essa prática cria uma “atmosfera de intimidade”, possibilitando assim uma relação mais próxima entre ator e espectador.

No teatro de animação, ainda de acordo com Amaral (1996, p. 303), também é possível observar essa tendência, revelando que os espectadores “reagem muito individualmente”, pois o que se mostra na cena, às vezes, não é algo objetivo, racional, mas algo relativo. É uma “emoção sensorial e psíquica” que cada um absorve a sua maneira. Da mesma forma que vemos diferentemente um mesmo objeto, assim também um espetáculo é diferentemente visto e interpretado pelo espectador.

De certa forma o trabalho apresentado coincidiu com essas características apresentadas pela diretora Ana Maria Amaral.

O trabalho final foi apresentado duas vezes para cerca de 50 convidados. A concentração foi fundamental para a apresentação das cenas, exigindo sintonia entre os participantes. A presença do público deu sentido ao trabalho realizado nas oficinas.

No término das apresentações os espectadores foram convidados a conhecer e manusear os objetos e materiais de cena, e, se mostraram surpresos pela simplicidade dos materiais utilizados. Os atores-animadores aproveitaram a oportunidade para compartilhar o conhecimento adquirido e apresentaram os materiais e alguns procedimentos para os interessados.

Segundo os participantes foi muito interessante apresentar o trabalho em uma cidade onde existem poucas oportunidades nessa área. Foi nas apresentações que os atores-animadores puderam interagir e perceber mais claramente a importância dos espectadores no teatro.

Os participantes comentaram, após as apresentações, que perceberam uma transformação no trabalho apresentado, graças à presença dos espectadores. “Quando a platéia é entendida como sendo parte orgânica da experiência teatral, o participante-ator ganha um sentido de responsabilidade para com ela” (SPOLIN, 2003, p.120). Esse foi outro momento importante: a relação dos participantes com os espectadores, durante e depois das apresentações. O processo pode ser a etapa mais importante de uma experiência artística, porém, no teatro, concordo com Spolin, que nada substitui a presença do espectador.

Com as apresentações surgiram alguns questionamentos, como: Por que um animador que fala atrás de uma tela faz teatro de sombras, enquanto um animador que fala diante da tela faz teatro de ator? Para Hans Thies-Lehmann “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”. (LEHMANN, 2007, p. 18). O ator pode estar visível na cena ou não, mas desde que ele esteja presente no mesmo espaço e tempo, haverá o encontro no teatro.

Essa ideia afirma o que Peter Brook apresenta em *A porta aberta* sobre a essência do teatro. “O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público” (Brook, 2002, p. 26). Com isso evidenciou-se o caráter coletivo dessa arte, onde todos precisam estar unidos para que aconteça o encontro entre atores e espectadores, chamado de teatro.

Apresentar o trabalho final e observar a reação dos participantes foi importante para levar o grupo a refletir sobre questões pertinentes sobre o teatro de sombras e o teatro em geral. Se as oficinas terminassem sem essa etapa haveria, de certa forma, uma lacuna no trabalho realizado – tornando-o limitado. Na avaliação do participante CR,

[...] no início eu não gostei muito desse tipo de teatro porque eu não aparecia na cena, então não era teatro pra mim. Em alguns momentos parecia uma forma de fazer cinema, projetando imagens. Com o passar do tempo eu entendi que é teatro sim, pois a gente atua e tem o espectador. Isso ficou claro na apresentação, pois mesmo sem ver o público eu o percebia através das risadas ou do silêncio que acontecia nas partes mais sérias. Na segunda apresentação foi diferente, pois eu mudei algumas coisas que não tinha dado certo.

Foi com o espectador que o trabalho se completou. O reconhecimento do trabalho como teatro, pelos participantes, compensou os esforços despendidos nas oficinas. De acordo com Peter Brook (2002), o teatro existe no momento em que o mundo dos atores e dos espectadores se encontram, de forma que esse instante seja capaz de integrar e transformar as relações.

A montagem e apresentação do trabalho final possibilitaram estabelecer uma reflexão mais profunda sobre os aspectos daquilo que “nos acontece” e passou a configurar o sentido da experiência.

Nesse sentido, observamos que o trabalho oportunizou aos participantes uma prática teatral como algo que “nos toca” e não apenas um momento de receber informações passivamente, revelando que o teatro é “por excelência, a arte do homem exigindo a sua presença e forma completa: seu corpo, sua fala, seu gesto, manifestando a necessidade de expressão e comunicação.” (PCN: ARTE, 2001, p. 83), proporcionando assim uma experiência no seu sentido mais amplo e significativo.

As oficinas de teatro de sombras propiciaram o desenvolvimento da capacidade da atuação mais ativa e autônoma do sujeito sobre a sua própria realidade, na medida em que esta arte oferece a oportunidade do indivíduo vivenciar em seu ato criativo, situações até então não experimentadas. Assim, os participantes se abriram para outras possibilidades de relacionamento com o outro e o ambiente, passando a atuar em função de suas próprias experiências, portanto, para além daquelas que lhe foram estabelecidas como “verdade” absoluta. Conforme a professora Ingrid Koudela:

O teatro, enquanto proposta de educação, trabalha com o potencial que todas as pessoas possuem, transformando esse recurso natural em um processo consciente de expressão e

comunicação. A representação ativa e integra processos individuais, possibilitando a ampliação do conhecimento da realidade. (KOUDELA, 1998, p. 78).

Assim, a prática do teatro de sombras nas oficinas revelou que as necessidades e interesses de cada participante são singulares, ou seja, cada um possui uma forma de se expressar e de interpretar os acontecimentos, de acordo com as suas experiências e desejos. No entanto, a forma como cada um se apresenta não está cristalizada e nem é imutável, mas está sempre aberta a novas práticas e descobertas.

Com a finalização das oficinas percebemos que o trabalho apresentado foi o melhor que poderíamos fazer, num espaço de tempo relativamente curto e com o que foi disponibilizado para a encenação. Nesse caso, o processo e os resultados não podem ser vistos separadamente, já que consistiram na indissociação de cada uma das etapas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As atividades desenvolvidas nas oficinas, na cidade de Imbituba, estimularam a experimentação do uso de focos, de telas, de silhuetas, de objetos e a sombra corporal como forma de praticar o teatro de sombras. No entanto, é possível afirmar que a experiência construída coletivamente, além de compreender melhor a arte do teatro de sombras, possibilitou percorrer um caminho de descoberta e produção de conhecimentos para a formação pessoal e artística de seus participantes.

O percurso trilhado fundamentou-se na perspectiva de que fazer teatro é uma atividade coletiva, essencial para o desenvolvimento do indivíduo, na medida em que valorizou as vivências pessoais e ampliou o sentido das relações.

Com contribuições de John Dewey (1971), foi possível constatar que experiência é a relação que se processa entre os elementos, e, após o contato inicial, ocorrem alterações nos envolvidos. Tornou-se evidente que a experiência proporcionou alterações simultâneas entre os participantes e o que foi produzido. As duas partes se modificam, pois as relações entre elas se alteraram.

Na trajetória dos dois grupos, cada etapa do trabalho foi compreendida como caminho e prática do Teatro de Sombras e não como um conjunto de técnicas criadoras de exibição de imagens espetaculares. A sombra, a tela, as fontes luminosas e os recursos de animação foram um meio para despertar a imaginação e os sentidos.

Analisar o sentido dessa experiência, considerando o contexto local, suscitou reflexões sobre a prática teatral como processo no qual o indivíduo deve ser incentivado a interagir com essa arte, na perspectiva de que isso possa contribuir para enriquecer suas próprias experiências presentes e futuras. O trabalho ampliou nosso olhar e apreço sobre as práticas intrínsecas à teoria (seja em oficinas, cursos ou idas ao teatro), como oportunidades ímpares que colaboram para dar intensidade e qualidade às relações entre educadores e pessoas interessadas em estranhar o cotidiano em que vivem, revelando por meio da arte um lugar para repensar o seu dia a dia.

Walter Benjamin alerta que a grande dificuldade de trocar experiências em nossos dias resulta do isolamento do indivíduo, pois “onde há experiência no sentido estrito do termo entram em conjunção a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (1989, p. 107). Deparar-se com questões como essa foi um desafio que

enriqueceu a (con)vivência durante os meses de trabalho e serviu de estímulo para diminuir as nossas “distâncias” e diferenças. É verdade que boa parte dos educadores que iniciaram as oficinas abandonou o grupo, mas esse foi outro desafio compreendido e superado.

Certamente a experiência aqui descrita não se revela como ela verdadeiramente aconteceu, e sim como ela foi lembrada por quem a vivenciou, sentiu, e assim sua relevância está contida no tecido da lembrança. A organização dessa memória foi importante como registro capaz de estimular outras iniciativas.

Importante é a experiência individual também ter sentido no contexto coletivo. Nessa perspectiva, a montagem da peça e as trilhas permeadas por desafios e dificuldades para se chegar a ela, também contribuíram para o amadurecimento e crescimento pessoal, uma vez que, os participantes atribuíam sentido às práticas realizadas.

Com as apresentações do trabalho final também percebemos, de acordo com Freire, que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (2002, p. 52). Por isso, além do conhecimento histórico e dos princípios técnicos da linguagem do teatro de sombras, também foi priorizado espaço para expressão individual e coletiva dos integrantes dos grupos e a sistematização dos saberes produzidos.

Nesse contexto, a prática teatral torna-se efetiva pela multiplicidade de ideias e lembranças que surgem, (re)significando as experiências. O teatro pode promover mudanças quando ocorre a familiarização com os códigos teatrais e a sua história, aliados à reflexão sobre a prática, porque a experiência pressupõe o contato com a realidade vivida pelo sujeito.

O trabalho realizado despertou outras questões, que nos instigam a aprofundar o universo que envolve o teatro de animação, e que nos estimula a pensar em pesquisas futuras, onde possa voltar a estudar aspectos que aqui apenas foram mencionados. Acreditamos que o teatro é encontro, portanto, como podemos compreender e considerar a presença digital do ator na cena (seja por projeção em tela ou holograma)? Isso substitui, de certa forma, a sua presença física no teatro? A imagem “eletrônica” no teatro pode ser compreendida como “teatro digital”, “cinema ao vivo”, “realidade expandida” ou seria uma modernização do teatro de sombras?

É inadiável que outras pesquisas acerca do teatro de sombras sejam realizadas, já que por se tratar de um “teatro de imagens” inserido em uma sociedade visual, precisa-se de estudos que reflitam sobre as produções contemporâneas que, e ao mesmo tempo, considerem propostas para outros pesquisadores, artistas e educadores.

A experiência compartilhada com este grupo de educadores, além de promover a compreensão dessa manifestação artística, aponta a necessidade de nos tornarmos mais humanos através do sentido da experiência no mundo fragmentado em que vivemos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Amaral, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Teatro de Animação**. São Paulo: Ateliê, 1997.

_____. **O ator e seus duplos**. São Paulo: EDUSP, 2002.

AMOROS, Luc. De la tradition à la modernité. In: **DAMIANAKOS, Stathis**. Théâtre d'ombres – tradition et modernité. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986. Tradução inédita de Valmor Beltrame.

AND, Metin. Aspectos e funções do teatro de sombras Turco. Tradução de Valmor Betrame e Janete Milis. In: **BELTRAME, Valmor**. (Org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

ANDERSEN, Hans Christian. A pequena vendedora de fósforos. Tradução de Kátia Canton. In: *Era uma vez Andersen*. São Paulo: DCL, 2005.

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

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros de. **Paisagens Visuais: vamos atravessar os espelhos?** Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (Mestrado), 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Rummenigge%20Medeiros%20-Paisagens%20Visuais%20Vamos%20atravessar%20os%20Espelhos.pdf>> Acesso em: 17/05/2010, 10:29.

BADIOU, Maryse. As Marionetes: A duplicidade do ser e não ser. Tradução inédita de Valmor Beltrame. In: **BELTRAME, Valmor**. (Org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. Las Sombras entre los Continentes y Culturas: una Visión de Mundo. In: AYUSO, Adolfo. **La Sombra Desvelada: un viaje por el teatro de sombras**. Zaragoza: Diputación & Zaragoza, 2004.

BALBIR, Nicole. Les Marionnettes en Inde. In: Fournel, Paul (org.). **Les Marionnettes**. Paris, Bordas: 1982. Tradução inédita de Maria de Fátima de Souza Moretti.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Hucitec, 1995.

BARBIER, René. A pesquisa-ação. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Líber Livro Editora, 2002.

BARBOSA JUNIOR, Alberto Lucena. **A arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2005.

BAVCAR, Eugen. A luz e o cego. In: NOVAES, Aduino (org). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BELTRAME, Valmor. **O teatro de sombras na escola**. Florianópolis: UDESC, fotocopiado, 1992.

_____. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de Bonecos**. Doutorado. ECA/USP. 2001.

_____. O ator no teatro de sombras. In: **Teatro de sombras: material para estudo**. Florianópolis: UDESC, fotocopiado, 2003.

_____. *Teatro de formas animadas e espetáculo para o público jovem*. In: **Revista FENATIB**. N. 6. Blumenau: 2003.

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

_____. Transformações na linguagem do teatro de animação. In: **Vida de Boneco**. Curitiba: ImagemSul, 2007.

_____. Teatro de sombras: técnica e linguagem. In: **Projeto de Pesquisa do CEART/UDESC**. Florianópolis: UDESC, s/d. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Cenicas/Valmor%20B%20-%20AC.pdf>> Acesso em: 28/11/2010, 22:53.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BERNARD, Annie. Les Marionnettes Indonésiennes. In: **Les Marionnettes**. Paris, Bordas: 1982. Tradução: Maria inédita de Fátima de Souza Moretti.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BESSA, Beatriz de Souza. As experiências de Walter Benjamin. In: **Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas**. Ano 05, número 09, 2006. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero09-2006/bessa.htm>> Acesso em: 23/02/2010, 18:33.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CARREIRA, André... [et al]. O teatro como conhecimento. In: **Metodologias de pesquisa em artes cênicas.** Rio de Janeiro: 7 Letra, 2006. (Memória ABRACE; 9).

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTILLO, Domingo. ¡Hágase la sombra! In: AYUSO, Adolfo. **La sombra desvelada: un viaje por el teatro de sombras.** Zaragoza: Diputación & Zaragoza, 2004.

CONTRACTOR, Meher. O teatro de sombras na Índia. Tradução de Luciana Cesconetto. In: BELTRAME, Valmor (Org.). **Teatro de sombras: material para estudo.** Florianópolis: UDESC, fotocopiado, 2003.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin.** São Paulo: Edições Loyola, 2006.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. In: **Revista Sala Preta**, n. 2, 2002.

DEWEY, John. **Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo.** Tradução de Haydée de Camargo Campos. São Paulo: Nacional, 1959a.

_____. **Democracia e Educação.** Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1959b.

_____. **Experiência e educação.** Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1971.

_____. **Vida e educação.** Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

_____. **Arte como experiência.** Tradução de Vera Rivbeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico.** Tradução de Marina Appenzeller. Lisboa: Labor, 1993.

FÀBREGAS, Xavier. Ilusão e Realismo no Teatro de Sombras. Tradução inédita de Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira. In: DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtre d'ombres – Tradition**

et **Modernité**. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986. P. 285-290.

FERRACINI, Renato. Nem interpretar, nem representar. Atuar. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Pedagogia da esperança**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GOST, Mercê; ZAPATER, Alba; ALEMANY, Marta. Cônicos telegramas sobre la sombra. In: AYUSO, Adolfo. **La Sombra Desvelada: Un Viaje por el Teatro de Sombras**. Zaragoza: Diputación de Zaragoza: 2004.

HEWITT, Paul G. **Física Conceitual**. Tradução Benjamin Cummings. Porto Alegre: Editora Artmed, 2002.

HUMPHREY, Jô.¹ The challenge of preserving a performing art in today's world. Tradução de Anna Menk. In: DAMIANAKOS, Stathis. **Théâtre D'ombres – Tradition et Modernité**. Paris: L'Harmattan et Institut International de La Marionnette, 1986.

IPOJUCAN, Pereira. Corpo/Objeto: o “mascaramento” na cena contemporânea brasileira. In: In: Móin-Mói: **Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 6, v. 7, 2010.

JURKOWSKI, Henryk. **Métamorphoses – La marionnette au XX Siècle**. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000. Tradução inédita de Eliane Lisboa.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. A nova proposta de ensino do teatro. In: **Revista Sala Preta**, n. 2, 2002. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF02/SP02_031_koudela.pdf> Acesso em: 22/04/2010, 18:13,00.

KUSAHARA, Machico. Pensar diferente: uma visão sobre a arte contemporânea japonesa com mídias digitais. Tradução de Flávia Gisele Saretta. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. In: **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, N° 19.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LESCOT, Jean-Pierre. Poesia e amor no teatro de sombras. Tradução de Valmor Beltrame. In: BELTRAME, Valmor (Org.). **Teatro de sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombras. Tradução de Valmor Beltrame. In: BELTRAME, Valmor (Org.). **Teatro de sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

LIMBOS, Édouard. **Théâtre d'ombres**. Paris: Fleurus Idées, 1992. Tradução de Eliane Lisboa.

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

LOPES, Denílson. Da experiência comunicacional ao sublime banal. In: ADAMI, Antônio; HELLER, Barbara; CARDOSO, Haydée. (Org). **Mídia, Cultura, Comunicação 2**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2008.

MACIEIRA, Cássia. **Sombras Projetadas: As primeiras imagens em movimento**. 2001. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais – Departamento de Fotografia e Cinema. Belo Horizonte – MG, 2001.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: SENAC - UNESP, 2003.

MARTINS, Marcos Bulhões. O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. In: **Revista Sala Preta**. Nº. 2, 2002. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF02/SP02_032_martins.pdf > Acesso em: 3/11/2010, 14:33,00.

MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade. In: **Móin - Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007.

_____. Viagem pelo reino da sombra. Tradução de Valmor Beltrame. In: BELTRAME, Valmor. (Org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

_____. MONTECCHI, Fabrizio. PIAZZA, Pucci. **Teatro de sombras**. Espanha: C.D.T.B, 1987.

MORAES, Amaury Cezar. **Filosofia: exercícios de leitura**. São Paulo: Aquariana, 1998.

NACIONAIS, Parâmetros Curriculares. **Introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. 3ª ed. Brasília: Secretaria da Educação Fundamental, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, v. 39, n 1, p. 13-37, 1996.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. Vol. 44 N.1 São Paulo, 2001.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMPANEAU, Jacques. A marionete na china. Tradução inédita de Maria de Fátima de Souza Moretti. In: BELTRAME, Valmor (Org.). **Teatro de sombras: material para estudo**. Florianópolis: UDESC, fotocopiado, 2003.

PUPO, Maria Lucia Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SCHMITZ, Egídio Francisco. **O pragmatismo de Dewey na educação: esboço de uma filosofia da educação**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1980.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

VARGAS, Sandra. O Teatro de Objetos: história, ideias e reflexões. In: **Móin-Mói: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 6, v. 7, 2010.

VIGOTSKI, Lev Semyonovitch. **Psicologia da Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABREU, Cíntia Regina. COSTA, Felisberto Sabino da. A presença do teatro de animação nas instituições de ensino superior. In: **Revista Móin-Móin: formação profissional no teatro de formas animadas – Revista de estudo sobre teatro de formas animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, n.º. 6, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Editora da USP, 1973.
- AUMONT, Jacques. De um quadro a outro: a borda e a distância. In: **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.
- BARBOSA, Ana Mãe (org.). **História da Arte-Educação**. São Paulo: Max Limonad, 1986. (série Arte 2).
- BARBOSA, Ana Mãe (org.). **A imagem no ensino de arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAVCAR, Eugen. A luz e o cego. In: NOVAES, Aduino (org). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BAXANDALL, Michael. **Sombras e luzes**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.
- BERTOLT, Brecht. Pequeno Organon para o Teatro. In: **Teatro dialético**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1989.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BRYANT, Christopher. **Jung e o Cristianismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- CABRAL, Biange. **A Estética do Dissenso em Processos Coletivos**. In: V Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas – ABRACE. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pedagogia/Biange%20Cabral%20-%20A%20Est%20tica%20do%20Dissenso%20em%20Processos%20Coletivos.pdf>> Acesso em: 3/11/2010, 14:33,00

CRUZ, Antonio Donizete. **Mito e duplicidade na lírica de Lila Ripoll**. Paraná: UNIOESTE 2003. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=35433&cat=Artigos&vinda=S>> Acesso em: 2/04/2010, 22:50,00

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. Volume 1. 2 ed. São Paulo: Companhia da letras, 2002.

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **Porque Arte-Educação?** Campinas: Papyrus, 1986.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

HEWITT, Paul G. **Física Conceitual**. Ed. 11. São Paulo: ARTMED, 2002.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Papyrus, 2001.

MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma**. Ed. 2. São Paulo: Summus, 1998.

OLIVEIRA JUNIOR, Francisco Guilherme. **A materialidade no teatro de animação**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação da Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2009.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia**. São Paulo: Annablume; Fepesp, 2005.

RAMALHO, Cybele M. R. **Aproximações entre Jung e Moreno**. São Paulo: Ed. Agora, 2002.

REVISTA CIÊNCIA HOJE, Rio de Janeiro, v. 21. N° 192, julho de 2008.

ROBERTSON, Robin. **Guia prático da psicologia junguiana**. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Sua sombra**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1999.

SCHAFFER, Margareth. A negação: um problema mal colocado. In: **Aventuras do sentido: psicanálise e lingüística**. Margareth Schäffer, Valdir do Nascimento, Leci Borges Barbisan (orgs). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SILVA, Ignácio Assis. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

SILVEIRA, Sonia Maria. **O Teatro de Bonecos na Educação**. Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2001.

SPERLING, A. MARTINS, K. **Introdução à psicologia**. São Paulo: Pioneira Psicologia, 1999.)

SPINELLI, Miguel. **Questões fundamentais da filosofia grega**. São Paulo: Loyola, 2006.

PRIORE, Mary del. **Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma**. São Paulo: Cutrix, 2006.

VERGER, Pierre. Egún. In: **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil e na Antiga Costa dos Escravos na África**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2ª ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

ZWEIG, Connie. ABRAMS, Jeremiah (Org). **Ao encontro da sombra**. São Paulo: Cultrix, 1999.

ANEXOS

ALGUNS JOGOS PARA TEATRO DE SOMBRAS REALIZADOS NAS OFICINAS

A sistematização dos jogos foi baseada na perspectiva de trabalho de Viola Spolin (2003), no entanto, os elementos aqui abordados são contextualizados para a prática do teatro de sombras, obedecendo aos seguintes componentes: 1. Introdução do exercício; 2. Ponto de concentração; 3. Instrução; 4. Exemplo quando necessário; 5. Avaliação e 6. Ponto de Observação. Os exercícios descritos podem ser usados numa sequência progressiva.

01# Exposição¹

No primeiro momento os participantes são divididos em dois grupos. Um grupo vai para o palco enquanto o outro permanece na plateia. Cada grupo deve observar o outro.

Ponto de concentração: discutir que em cena, no teatro, sempre há algo para fazer e que isso é chamado de “Ponto de Concentração do ator”; independente de ser no teatro de atores ou de animação.

Instrução: “você olham para nós e nós olhamos para você” – exatamente como no exercício de “exposição” da primeira sessão de trabalho da metodologia de Viola Spolin (2003, p. 47-48). Os que estiverem no palco logo se sentirão desconfortáveis. Troca-se o grupo. O mesmo exercício é repetido com o outro grupo.

Segundo momento: o mesmo exercício é realizado, porém, cada grupo recebe uma tarefa para realizar, como se posicionar de forma que a sombra do seu corpo seja projetada inteiramente na tela sem ser sobreposta por nenhuma outra sombra. É preciso trabalhar com os dois grupos da mesma maneira – dessa vez ao realizarem a tarefa em cena não se sentirão tão desconfortáveis. Avaliação: comparem como se sentiram na realização dos dois momentos do exercício. Faça uma analogia entre o “teatro de atores” e o “teatro de sombras”. Levar o grupo a refletir sobre especificidades da linguagem do teatro de sombras.

Ponto de observação: O exercício de “exposição” aqui adaptado pode ser o ponto de partida para o início das atividades com o teatro de sombras. Discutir que a tela é uma ponte e não uma barreira entre o ator e o espectador e também refletir que mesmo que seja teatro “de sombras”, é o ator o elemento mais importante nessa manifestação artística. A partir desse exercício é importante destacar que o “teatro de sombras” é primeiramente “teatro”.

02# Observando as sombras na rua²

Levar o grupo a caminhar pela rua em um dia de sol observando a sombra do próprio corpo, das outras pessoas, dos objetos, das construções, das árvores, etc.

Ponto de concentração: identificar a sombra como elemento impalpável e dinâmico na natureza; e também discutir sobre como as sombras “modificam” uma paisagem ou ambiente³.

Instrução: É importante traçar um percurso e retornar comparando e analisando as sombras nos diferentes horários. Discutir sobre a passagem do tempo, a invenção do “relógio de sol” e outras questões sobre a relação da sombra com o “conhecimento científico⁴”.

¹ Adaptado do jogo de “Exposição” da primeira sessão de orientação para improvisação teatral de Viola Spolin (2003).

² Jogo realizado no curso de Artes Cênicas, na disciplina de “Teatro de Sombras” ministrada por Prof. Dr. Valmor Beltrame, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC em 2003/2.

³ Ver Rudolf Arnheim (1974, p. 304-305) e (CASATI, 2001, p. 25-26).

⁴ No livro de Cassati (2001, p. 292-295) é possível encontrar uma lista das principais descobertas e medidas científicas relativas às sombras ou de que elas foram instrumento de conhecimento.

Varição: o mesmo exercício, porém, as sombras encontradas pelo caminho são contornadas com um giz ou carvão e após um tempo retornar ao local para observar o que mudou.

Avaliação: como as sombras surgem e do que são feitas? Como é a sombra na natureza e na arte?

Ponto de observação: é importante orientar os jogadores ao saírem a procura das sombras a assumirem uma postura de “caçadores de sombras”, para que o exercício não se resuma a um simples passeio. Levar máquina fotográfica e diários para anotações ajuda a enriquecer o trabalho, sendo que todo o material produzido nessa pesquisa pode ser utilizado posteriormente na criação de cenas e textos.

03# Caçadores de sombras⁵

Em um dia de sol, cada participante ou dupla recebe uma pequena tela⁶ e saem à caça de sombras de objetos, galhos, folhas, plantas e outros elementos encontrados – e projetam na tela aproveitando a luz solar.

Ponto de concentração: entender os princípios básicos da técnica do teatro de sombras e recolher material para a improvisação e criação de cenas.

Instrução: o ideal é que recolham materiais que possam ser explorados e apresentados em diferentes telas em uma sala escura para os outros participantes. É interessante apontar que “materiais simples” que aparentemente poderiam ser descartados, podem ter outra dimensão através da deformação poética da sua sombra na tela.

Avaliação: analisar as sombras dos materiais relacionadas ao cotidiano e exploradas artisticamente na tela.

Pontos de observação: Por ser uma atividade mais livre e na rua, é preciso orientar os jogadores, tanto crianças quanto adultos, a seguirem certos princípios previamente estabelecidos, como, por exemplo: recolher materiais, anotar onde foi encontrado, o que representava no local e o que passou a representar quando explorado na tela. Essas medidas ajudam a evitar que o exercício se transforme em um mero passeio pela rua.

04# Contar histórias à luz de velas⁷

Os participantes, sentados ao redor de uma vela, são instigados a relembrar histórias e fatos relacionados com as sombras.

Ponto de concentração: perceber como as sombras são capazes de instigar o imaginário e utilizar as histórias contadas para serem encenadas.

Instrução: orientar para que relembrem as relações estabelecidas com as sombras na infância ou com acontecimentos mais recentes. O exercício pode começar com a leitura da lenda chinesa sobre o surgimento do teatro de sombras. O ideal é que os jogadores possam se sentir a vontade no escuro e consigam se expressar espontaneamente. É preciso evitar a instauração de um clima de terror, impedindo o desenvolvimento do exercício e das atividades consequentes. O bom é criar um clima de confiança e concentração.

Avaliação: quais os significados que as sombras trazem consigo? O que a sombra representou em cada uma das histórias contadas? Quais histórias podem ser encenadas através do teatro de sombras?

Ponto de observação: É importante focar as histórias sobre a perspectiva da sombra e não realizar um encontro dedicado à contação de “histórias de terror” – o que está diretamente ligado ao exercício, como apresentado no capítulo “A descoberta da sombra”.

⁵ Jogo praticado no curso de Artes Cênicas da UDESC, na disciplina de “Teatro de Sombras”, ministrada pelo Prof. Dr. Valmor Beltrame.

⁶ Uma tela leve e pequena com cerca de 30cm ou 40cm, feita de papel vegetal em uma estrutura de madeira ou papelão.

⁷ Exercício inspirado na arte dos contadores de histórias e nos jogos recreativos de escoteiros realizado no curso de Lazer e Recreação em Laguna em agosto de 2007.

05# Contadores de história com lanternas⁸

Os jogadores em roda, cada um com uma lanterna, contam histórias relacionadas à sombra. Exercício semelhante ao anterior, porém, a opção por velas ou lanternas remete a contextos e histórias diferentes.

Ponto de concentração: explorar as lanternas e as sombras no contar histórias, estimular a imaginação e recolher histórias a serem encenadas.

Varição: Apenas uma lanterna. Um jogador com a lanterna começa a contar uma história que deve ser continuada por outro assim que este receber a lanterna.

Exemplo: Jogador 1 – Maria era uma mulher misteriosa, no lugar onde morava, diziam que ela não tinha espelhos dentro de casa, então, em uma noite muito escura... Jogador 2 – Maria foi obrigada sair de casa, era a primeira vez que ela saía na rua. A cidade inteira dormia e Maria... – E a história continua até que o professor-diretor peça para finalizar.

Outra variação: Uma pessoa no centro da roda com uma lanterna aponta, ou melhor, ilumina um jogador, que começa a contar uma história que deve ser continuada pelo próximo a ser iluminado. O exercício pode ser realizado de forma dinâmica e divertida.

Varição: o mesmo exercício de apontar, iluminar com a lanterna e desenvolver uma história, porém, todos devem estar sentados e assim que um jogador for iluminado deve levantar-se imediatamente para continuar a história – e assim aleatoriamente.

Avaliação: as lanternas serviram só para iluminar ou foram exploradas de forma a criar e deformar imagens. O que mais chamou a atenção no exercício? As histórias podem ser encenadas através do teatro de sombras?

Ponto de observação: o ideal é que o jogador com a lanterna explore os efeitos de iluminação sobre o corpo e as relações com a sombra e o espaço. Esse exercício também pode servir como aquecimento corporal.

06# Cabra-cega⁹

Tradicional jogo da “cabra-cega”, onde o jogador de olhos vendados tenta pegar os que estão a sua volta.

Ponto de concentração: explorar os sentidos da visão e experimentar a sensação de não enxergar.

Instrução: quem está com a venda nos olhos tenta capturar os outros jogadores, o que for pego toma o lugar da cabra-cega no jogo.

Varição: cada jogador que a cabra-cega captura passa a ser outra cabra-cega também, até que todos os jogadores passam a ser “cabras-cegas”.

Varição: o mesmo jogo pode ser realizado no escuro, usando-se, mesmo assim, as vendas nos olhos das cabras-cegas, no entanto, a visão dos outros jogadores que tentam fugir também passa a ser limitada pela escuridão.

Avaliação: como foi o exercício? O que sentiram? Compare as diversas formas que o jogo foi executado! O que cada uma delas despertou?

Pontos de observação: garantir a segurança dos jogadores durante a brincadeira. Após o exercício discutir sobre as impressões e sensações que o exercício despertou ou causou. É interessante discutir sobre o nosso “medo do escuro”, herdado de certa forma dos nossos antepassados, que se sentiam mais vulneráveis, à noite, pela falta de visão¹⁰.

⁸ Inspirado nos jogos de construção de histórias de Spolin (2003, p. 162).

⁹ Jogo tradicional vivenciado na oficina “Vivência no teatro de sombras” realizada pela Cia. Lumbra no Festival Internacional de Teatro de Animação – FITA, no primeiro semestre de 2010.

¹⁰ O tema pode ser aprofundado a partir da leitura do primeiro capítulo sobre a discussão da relação da sombra com a visão.

07# O caminhar¹¹

Primeiro momento: caminhar pela sala iluminada observando os detalhes do espaço, diminuindo a intensidade da iluminação (penumbra). Segundo momento: com as luzes apagadas, na completa escuridão, caminhar pelo espaço e observar o que mudou.

Ponto de concentração: observar e explorar as variações da sombra e também as alterações sensoriais causadas pela presença e ausência da luz no espaço.

Instrução: durante a realização do exercício, é possível alterar a intensidade da luz, no espaço, através de uma mesa de iluminação, no entanto é preciso garantir a segurança dos participantes. No desenvolvimento do exercício é possível direcionar o foco da atenção dos jogadores para estimular a percepção e a relação com as sombras.

Exemplo: pergunte: onde está a sombra? Aproxime e se afaste dela! Contorne sua sombra com as mãos! Do que ela é feita? Perceba como é caminhar no claro! E no escuro, o que é que muda? Quais partes do corpo estão em evidência no escuro, e sob a luz?

Variação: caminhada com lanternas. Cada jogador com sua lanterna ilumina as partes do próprio corpo e dos outros participantes, explorando as sombras.

Ponto de concentração: observar a relação da sombra entre o foco de luz, o corpo e o espaço.

Avaliação: Quais as sensações provocadas pelo escuro e a claridade? As sombras foram realmente exploradas?

Pontos de observação: nesta etapa de sensibilização é importante estimular a percepção dos participantes em relação às sombras, orientando-os, também, a entenderem os princípios básicos da linguagem do teatro de sombras.

08# Mar de sombras – sentindo o eu¹²

Após o exercício de explorar as sombras através dos exercícios de caminhar, orientar os jogadores a deitarem confortavelmente no chão, previamente forrado com papel.

Ponto de concentração: sentir o “eu” em contato com o escuro.

Instrução: sinta todo o seu corpo em contato com o chão. Deixe a escuridão envolver o seu corpo. Sinta as suas mãos, os seus pés! Perceba os seus olhos, que imagens surgem no escuro? Segundo momento: um grande tecido-tela é esticado para cobrir todos os participantes deitados no chão; e depois é retirado suavemente - e assim sucessivamente. Logo, o tecido é erguido pra cima e para baixo várias vezes, outras vezes são feitas pequenas e grandes ondulações como o mar ao som de uma música apropriada.

Instrução: penetre na escuridão, deixe-a envolver todo o seu corpo. Respire, ouça os sons, sinta a escuridão.

Ponto de observação: é preciso, no mínimo, quatro ajudantes e um tecido muito grande para realizar a atividade. É preciso conduzir o exercício de forma que estimule os participantes a sentirem e refletirem sobre as sombras e o escuro.

Terceiro momento: Após recolher o tecido, contornar com uma caneta ou pincel atômico o corpo de cada jogador deitado sobre o papel, delimitando assim a sua silhueta que deverá ser recortada. Instrua os jogadores a realizarem essa tarefa ainda em silêncio e concentrados. Em seguida, peça que escrevam, por toda ela, as impressões sobre o exercício realizado. Finalmente, é possível mostrar as silhuetas recortadas e compartilhar o que foi escrito.

Pontos de observação: é importante deixar livre a escolha em revelar o que foi escrito. O próprio jogador pode selecionar um trecho para ler ou então as silhuetas podem ser trocadas entre eles, revelando-se assim tudo o que foi escrito.

¹¹ Normalmente esse exercício é praticado nas aulas de teatro de atores com o objetivo de se desenvolver a percepção espacial e lateralidade.

¹² Exercício vivenciado na disciplina de Teatro de Sombras da UDESC, ministrada pro Valmor Beltrame, e aqui adaptado através do exercício “Sentindo o eu como o eu” de consciência sensorial proposto por Spolin (2003, p. 51).

Quarto momento: Podem ser selecionadas frases ou trechos do que foi escrito, que deverá ser anotado em quadro ou papel, formando assim um texto-poema coletivo (que poderá ser encenado). Variação: Todas as silhuetas são colocadas sobre o tecido esticado que é agitado pelos jogadores – fazendo as mesmas tremularem e voarem de um lado para o outro. Pede-se que um por um pesque uma, leia em voz alta o que está escrito e assim a devolva ao mar de sombras. É possível substituir a leitura pelo dizer de uma palavra, revelando uma sensação ou sentimento. Todas as impressões também são anotadas em uma folha, compondo um texto coletivo.

Avaliação: a atenção esteve voltada para a percepção da sombra?

Ponto de observação: é importante direcionar a atenção dos jogadores para a sombra, já que de acordo com Spolin (2003, p. 50), “as lembranças devem ser evitadas, pois são mais úteis clinicamente do que para a forma artística”. Mesmo que as lembranças surjam, é importante destacar que a experiência presente é o objetivo do trabalho.

09# Partes do corpo¹³

Após as primeiras sessões de sensibilização em relação à descoberta e percepção das sombras (os exercícios de caça as sombras, caminhar com as lanternas, escrita), orientar os jogadores a formarem duplas com uma folha de papel e uma caneta.

Ponto de concentração: explorar as relações da sombra com o foco, o corpo e a tela, e a criação de silhuetas.

Instrução: primeiramente, na sala escura, ao som de uma música, os jogadores com a lanterna e a folha, individualmente ou em dupla, exploram a projeção da sombra das partes do corpo na folha-tela.

Segundo momento: pedir para recortarem uma silhueta a partir da projeção da sombra na folha. É possível também instruir para que escrevam sobre as impressões e compartilhem com o grupo, compondo um texto-poema coletivo (como no exercício “mar de sombras”).

Terceiro momento: explorar a projeção das silhuetas na tela com o poema coletivo.

Avaliação: as sombras foram realmente exploradas?

Pontos de observação: pedir para que as duplas trabalhem em silêncio, direcionar a atenção dos jogadores para projeção da sombra e a sua deformação – princípios básicos da linguagem do teatro de sombras.

10# Dançando com a tela¹⁴

Semelhante as exercício anterior, porém, as telas são maiores e de tecido. Com uma música, o jogador dança, enquanto um o ilumina e outro posiciona a tela de forma a captar a sombra do corpo de quem dança.

Ponto de concentração: explorar as relações das sombras com os focos, os corpos e as telas.

Instrução: na sala escura, ao som de uma música, os jogadores com a lanterna e a tela buscam explorar a projeção da sombra das partes do corpo na tela. É importante que sejam movimentos mais lentos, independente da música executada.

Variação: o mesmo exercício pode ser realizado com diversos jogadores com lanternas e telas enquanto um ou mais jogadores dançam, no entanto, o grau de dificuldade é bem maior – é preciso prática e jogadores experientes.

Segundo momento: explorar durante o exercício textos ou poemas.

Avaliação: as sombras foram realmente exploradas ou outros elementos se sobressaíram?

¹³ Exercícios inspirados em algumas técnicas de contato-improvisação realizadas na disciplina de Técnica de dança, ministrada pela professora Zilá Muniz, no curso de Artes Cênicas da UDESC em 2004.

¹⁴ Idem nota 44.

Pontos de observação: pedir para que os jogadores concentrem-se na projeção da sombra e na sua deformação. É importante apontar que o foco do exercício não está na exposição do corpo na cena ou na execução da dança, mas na sombra na tela.

11# Explorando objetos¹⁵

Os jogadores exploram na tela os objetos trazidos de casa ou disponibilizados no espaço. Do outro lado da tela, os demais jogadores tentam descobrir qual é objeto através da sua sombra.

Ponto de concentração: explorar os objetos na tela, procurando descobrir a deformação poética da sombra.

Instrução: estipular um tempo para cada jogador realizar a atividade e direcionar o foco da atenção para o que deve ser explorado. Para o exercício de tentar descobrir a sombra, é preciso, primeiramente, explorar a deformação do objeto e só depois, revelar a sua verdadeira forma.

Exemplo: ao se colocar a lanterna dentro de um copo colorido translúcido e encostar o fundo na tela, será projetada, talvez, uma espécie de estrela ou círculo, e só depois revelar a sombra do copo como conhecemos.

Avaliação: os objetos foram realmente explorados? O que a deformação da sombra do objeto revela? De que forma a deformação da sombra pode ser utilizada na criação de um espetáculo? O que foi interessante nesse exercício e o que deve ser evitado? Como é animar um objeto?

Pontos de observação: o tempo para quem está na tela explorando o objeto é diferente para quem está assistindo, é preciso orientar os jogadores de maneira que todos possam participar ativamente, para que a atividade não se torne cansativa. Esse é um momento onde os princípios técnicos da linguagem do teatro de sombras podem ser amplamente explorados, já que é possível utilizar diversas fontes luminosas e telas, além dos objetos. É possível também ir apontando as questões que dificultam a criação de um trabalho com as sombras.

12# Desenhando Silhuetas¹⁶

Com um barbante, criar uma forma figurativa ou abstrata sobre uma folha, cartolina ou outro material especial, depois traçar a forma, recortar e explorar na tela.

Ponto de concentração: criar silhuetas para as sombras serem exploradas na tela.

Variação: A mesma atividade pode ser realizada com um arame, moldando-se uma forma bidimensional. Em seguida, a forma representando uma ideia figurativa ou abstrata, é colocada sobre um papelão no qual é contornada e recortada, criando-se uma silhueta.

Instrução: para a realização desse exercício é preciso disponibilizar papelão, tesoura, lápis, fita adesiva, varetas, barbante, cola, estilete, arame, etc. É importante deixar os jogadores livres para explorarem as formas e desenhos na criação das silhuetas e descobrirem os resultados na tela.

Avaliação: foi explorado o desenho ou o princípio de uma silhueta? Qual a diferença entre desenho, silhueta e sombra? Como é trabalhar com as silhuetas? O que elas possibilitam? Como é animar uma silhueta?

Pontos de observação: essa é uma atividade que pode auxiliar aqueles que não têm habilidade para desenhar. Para se moldar o arame é preciso certa prática, pois talvez seja necessário utilizar um alicate de corte – que pode apresentar certos riscos aos jogadores, assim como as pontas dos arames.

¹⁵ Exercício vivenciado na disciplina de Teatro de Sombras ministrada por Valmor Beltrame na UDESC em 2003/2.

¹⁶ Trabalho desenvolvido nas aulas de artes da Escola José Vanderlei Mayer. A variação com arame foi vivenciada na oficina realizada pela Cia. Lumbra no Festival Internacional de Teatro de Animação em Florianópolis, 2010.

13# Silhueta de Perfil do Ator¹⁷

Fixar uma folha de cartolina ou papelão, grande o suficiente, na parede onde será projetada a sombra do perfil do rosto do jogador que deve estar sentado o mais próximo possível da folha – como na tradicional técnica dos retratistas de perfil. A sombra do mesmo é projetada e contornada na folha e depois recortada, fixando-se assim o seu perfil no papelão. A partir desse é possível realizar várias atividades.

Ponto de concentração: criar silhueta de perfil e animar.

Instrução: Na silhueta de perfil em tamanho real é fixada uma vareta na base do pescoço e também um lençol representando o corpo. Durante a animação, o jogador segura com uma das mãos a vareta com a cabeça e com a outra, sobre o lençol, simula a mão do personagem – é preciso se posicionar corretamente entre a fonte de luz e a tela, para se criar o efeito de que o personagem tem um corpo e mão. No desenho (do perfil) do ator é possível exagerar ou omitir alguns detalhes, possibilitando assim a caracterização de um personagem. Para realçar alguns detalhes, como os olhos ou a boca, é preciso criar recortes de modo a deixar espaços vazados no qual passará a luz. Para colorir esses detalhes é preciso anexar papel celofane ou acetato colorido

Avaliação: quais as possibilidades que as silhuetas de perfil oferecem? Como é a sua animação?

Ponto de observação: Com essa técnica são inúmeras as possibilidades de se criar personagens através do perfil e o corpo do ator em cena. Os “perfis” criados podem ser reduzidos ou ampliados e anexados às silhuetas – ou até anexados na cabeça do ator. O contorno da sombra do perfil sobre a folha deve ser feito em uma sala escura com apenas um foco direcionado sobre a cabeça da pessoa. Para animar esse tipo de silhueta é preciso uma tela grande, já que elas são proporcionais ao tamanho do corpo do ator. É interessante explorá-las em relação ao que serviu como “molde” para o perfil, pois ele será multiplicado em cena, como um duplo. Uma multidão inteira pode ser construída através da réplica do perfil de um mesmo ator.

14# Silhueta de dedo¹⁸

A silhueta de dedo é confeccionada com o perfil de uma pequena cabeça, deixando-se uma base para ser anexada no dedo indicador junto com retalhos de tecido para representar o corpo (ver imagem na página xx). Ao ser projetado na tela, consegue-se o efeito da silhueta de um personagem com corpo (tecido), cabeça (perfil em papelão no dedo indicador) e mãos (polegar e dedo médio). Este tipo de confecção e manipulação é muito próximo ao boneco de luva, o qual o animador veste-o na sua mão.

Ponto de concentração: criar silhuetas de dedo e animar.

Variação: o desenho do perfil do rosto do ator pode ser reduzido e recortado em papelão, para ser usado como uma silhueta de dedo. A redução pode ser realizada em uma máquina de fotocópia ou no computador.

Instrução: A silhueta precisa ficar bem presa ao dedo indicador para que não caia durante a animação. É fundamental durante a confecção ir experimentando a projeção dela na tela. Recortes e formas vazadas deixam-nas mais expressivas.

Avaliação: quais as possibilidades que as silhuetas de dedo oferecem? Como é animar uma silhueta de dedo?

Pontos de observação: Ao contrário da silhueta de perfil do ator, esta permite confeccionar silhuetas de personagens fictícios, como por exemplo, perfis de monstros ou criaturas imaginárias. São inúmeras as possibilidades de criação de personagens com essa técnica, porém, é preciso muita habilidade para se manipular as silhuetas. É recomendado praticar exercícios de alongamento corporal e aquecimento com as mãos, antes de se começar o trabalho de animação, para se evitar as tensões e os desconfortos musculares.

¹⁷ Trabalho inspirado nas técnicas de confecção de silhuetas de perfil do grupo *ShadowLight*.

¹⁸ Atividades baseadas nas tradicionais técnicas de construção de silhueta e outras práticas do teatro de bonecos.

15# Silhueta de mão¹⁹

A silhueta de mão é confeccionada com o perfil de uma pequena cabeça com pescoço e ombros, deixando-se uma base para ser anexada sobre os três dedos centrais da mão (anelar, médio e indicador), junto com retalhos de tecido sobre a mão para representar o corpo. Nos dedos, mindinho e polegar, são colocadas as mãos também recortadas em papelão. Ao ser projetado na tela, consegue-se o efeito da silhueta de um personagem com corpo (mão e tecido), cabeça (perfil em papelão sobre os demais dedos) e mãozinhas (polegar e dedo mindinho). Este tipo de confecção e manipulação também é muito próximo ao boneco de luva, o qual o animador veste-o na sua mão.

Ponto de concentração: criar silhuetas de mão e animar.

Variação: o desenho do perfil do rosto do ator pode ser reduzido e recortado em papelão, para ser usado na silhueta de mão.

Instrução: A silhueta precisa ficar bem presa aos dedos para que não caia durante a animação. É fundamental durante a confecção ir experimentando a projeção da silhueta na tela.

Avaliação: quais as possibilidades que as silhuetas de mão oferecem? Como é animar uma silhueta de mão? Qual a diferença entre animar uma silhueta de mão e um boneco de luva?

Pontos de observação: Além de ser utilizado o recorte de perfil dos atores nas silhuetas de mão, também é possível confeccionar perfis de outros personagens.

16# Silhuetas recortadas²⁰

As silhuetas também podem ser obtidas através do recorte de figuras ou outras formas encontradas em revistas, jornais ou livros. As silhuetas podem ser anexadas em varas ou barbantes e animadas entre uma fonte de luz e a tela.

Ponto de concentração: criar silhuetas a partir de recorte em livros, revistas, jornais, etc.

Instrução: as imagens escolhidas para recorte também podem ser fotocopiadas ou então ampliadas - alguns sites oferecem vários modelos de silhuetas estilizadas e símbolos. Experimentá-las na tela, à medida que forem sendo confeccionadas, ajuda a aperfeiçoar o trabalho realizado.

Avaliação: quais as possibilidades que as silhuetas recortadas oferecem? Como é animar uma silhueta de uma imagem recortada?

Pontos de observação: as figuras escolhidas precisam estar retratadas de perfil para que a sombra seja a mais nítida possível. Esta técnica pode ser um recurso para quem tem dificuldade no desenhar. Esse exercício possibilita criar diversas silhuetas – das mais simples às mais complexas.

17# Sombras das mãos²¹

Nessa tradicional técnica, as sombras podem ser criadas através da exploração das mãos, porém, outros elementos como objetos e tecidos podem ser anexados para a composição dos personagens.

Ponto de concentração: criar personagens e formas através das mãos e animar.

Instrução: Alguns livros trazem algumas imagens de como se criar determinados personagens com as mãos, como um cão ou um coelho, por exemplo. No entanto, outras formas podem ser exploradas, assim com é possível anexar objetos e

¹⁹ Atividade baseada na técnica de criação de bonecos apresentada no livro de Carlos Angoloti (1990, p. 142-143).

²⁰ Atividade realizada com alunos na escola José Vanderlei Mayer em 2006 e em outras oficinas ministradas.

²¹ Tradicional arte das sombras com as mãos, Angoloti (1990, p. 60).

outros materiais sobre as mãos para se criar outros efeitos. É importante se posicionar corretamente entre o foco e a tela de modo que o corpo do jogador não interfira na imagem.

Avaliação: quais as possibilidades que as silhuetas das mãos oferecem? Como é animar uma sombra através das mãos?

Ponto de observação: além de prática, é preciso realizar aquecimento corporal e das mãos, para se evitar desconforto muscular. A princípio, o exercício com as mãos pode parecer um tanto simples e conhecido, porém, é preciso propor desafios - por exemplo, fazer um cachorro com as mãos que canta ópera (dublagem com música) – isso pode tornar o trabalho mais estimulante.

18# Sombras do Corpo

Os efeitos de ampliação, redução e deformação da sombra do corpo podem ser produzidos através das relações entre o corpo, a tela e a fonte de luz.

Ponto de concentração: explorar a sombra do corpo na tela.

Instrução: para a realização desse exercício é preciso uma grande tela e um lugar espaçoso para a movimentação dos atores. É preciso propor alguns desafios aos atores para que o exercício não se limite apenas na simples projeção do corpo na tela. Alguns desafios, como por exemplo, criar formas com os corpos de todos os jogadores na tela, podem ser interessantes. Os efeitos criados através da sobreposição de imagens devem ser apontados e as possibilidades de criação a partir dessa prática.

Variação: disponibilizar vários materiais para serem experimentados juntamente com a sombra do corpo.

Avaliação: as sombras foram exploradas? Como é trabalhar com a sombra do corpo através da tela? Analise o trabalho do ator no “teatro de atores” e no teatro de sombras. O que o corpo significa para o teatro de sombras?

Pontos de observação: tanto a tela quanto os focos podem ser manipulados durante a exploração da sombra do corpo na tela – isso revelará movimentos e formas que o corpo, na realidade, não tem. Outros exercícios descritos anteriormente podem aqui ser usados para complementar o trabalho do ator na cena, como os objetos e as silhuetas. As telas maiores podem ser confeccionadas de tecido (trama fechada e não transparente), de forma que a sombra projetada não seja prejudicada pela movimentação dos materiais e dos atores atrás da tela. Normalmente os tecidos precisam ser emendados para se obter uma tela maior, porém, é preciso cuidar para que as costuras não marquem a tela. É preciso também providenciar uma base de sustentação, já que quanto maior for a tela mais pesada será. Algumas vezes é preciso anexar pesos na parte de baixo, para que o tecido não balance durante a apresentação, deformando, assim, a imagem projetada.

19# Dublando com sombras²²

Um jogador e uma música para ser dublada. O exercício pode ser realizado com as sombra do corpo do jogador inteiramente na cena ou em composição com silhuetas e objetos.

Ponto de concentração: dublar uma música através das sombras na tela.

Instrução: uma música é colocada e o jogador deverá dublar – ele pode escolher previamente uma música e ensaiar ou, então, pode ser sorteada na hora – improvisação. Também é possível usar objetos e figurinos especiais de acordo com a proposta escolhida.

Variação: o mesmo exercício, porém o jogador deverá utilizar um instrumento musical para tocar uma música instrumental – como um violino ou sax, por exemplo.

²² Extraído a partir dos jogos propostos por Édouard Limbos (1982, p. 42).

Avaliação: foi explorada a sombra ou a dublagem se pautou apenas no trabalho de corpo em relação a música? O que demonstra que o jogador realmente está cantando ou tocando? Quais os momentos mais interessantes do exercício e por quê?

Pontos de observação: para a sombra corporal é preciso uma tela grande de forma que mostre todo o corpo do jogador – o mesmo exercício pode ser realizado com silhuetas ou com as mãos. Normalmente, as músicas mais interessantes para esses exercícios são as óperas e outras músicas que exploram a extensão vocal. No caso da música instrumental, o ator poderá explorar o instrumento para tocar a música ou então confundir-se com ele. Esse é um exercício simples, mas que possibilita efeitos surpreendentes.

20# Objetos e silhuetas como próteses²³

Objetos e silhuetas são anexados ao corpo do ator para caracterizar um personagem ou criar outros efeitos.

Ponto de concentração: explorar a sombra do corpo e outros elementos na criação de personagens.

Orientação: distribuir papelão, tesoura, barbante, fita adesiva, tecidos, objetos, etc. para que os jogadores possam criar, através desses materiais, outras formas para os seus corpos. Durante a experimentação é preciso ir conferindo os resultados desejados na tela, pois é a sombra, o foco da investigação.

Exemplo: recortar uma barriga e anexar ao corpo do ator ou então um longo braço com uma mão gigantesca na extremidade – animada pelo próprio ator.

Avaliação: como as silhuetas e objetos podem ampliar a expressividade do corpo do ator através das sombras? Como essa técnica pode auxiliar na caracterização de um personagem?

Pontos de avaliação: os exercícios com sombra corporais exigem uma grande tela, no entanto é preciso direcionar o foco de atenção para as sombras na tela e não para o ator. Esse exercício pode ser experimentado a partir da leitura de um conto, por exemplo, do qual serão extraídos os personagens. É preciso criar um personagem que seja útil no decorrer do processo.

21# Explorando telas²⁴

Criar cenas e apresentar em telas de diferentes tamanhos e materiais, como por exemplo, de tecido, jornal, papel, etc.

Ponto de concentração: explorar diferentes telas na criação e apresentação de cenas.

Orientação: Após a criação de uma cena, orientar o grupo para apresentar a mesma cena em uma tela diferente e assim, analisarem as possibilidades expressivas de cada uma.

Variação: o mesmo exercício, porém, os grupos são orientados a criarem uma cena a partir das características da tela.

Exemplo: uma tela feita de papel *kraft* pode sugerir um ambiente mais árido, já uma de jornal pode representar, de certa forma, o mundo contemporâneo. Uma tela de papel azul com lanternas próximas a sua gramatura, pode representar o céu e as estrelas. Podem ser usados plásticos coloridos, papel vegetal e até lençóis.

Avaliação: como as telas podem contribuir para a construção artística de um espetáculo? Qual a importância da tela para o teatro de sombras? O que significa a tela para o teatro de sombras?

Pontos de observação: as cenas criadas podem ser apresentadas em diversas telas, de forma que os atores possam analisar e comparar os diferentes efeitos e significados dados pela tela.

²³ Atividade inspirada nos vídeos divulgados por *Shdowlight Production* no canal do grupo no *youtube*: <http://www.youtube.com/user/shadowlightproductns>

²⁴ Para entender mais sobre a construção e as possibilidades de criação de telas, ver Angoloti (1990, p. 101-105).

22# Explorando vídeos – *data show*²⁵

Projeta-se através do *data show* um vídeo previamente selecionado (ou gravado pelos próprios atores) em uma superfície, sobre a qual são feitas interferências com objetos, silhuetas ou corpo inseridos entre a lente do projetor e a tela. Dessa forma, é possível ver as sombras sobre as imagens do vídeo.

Ponto de concentração: projetar sombras sobre um vídeo

Instrução: o *data show* pode ser posicionado atrás da tela (não são vistos os atores) ou frontalmente (revelando os bastidores); ambas as formas possibilitam diversas possibilidades expressivas. O exercício é semelhante ao ato de passar entre uma tela e um projetor em uma sala cinematográfica.

Exemplo: sobre a projeção de vídeo mostrando o fundo do mar, é possível introduzir silhuetas de peixes ou um submarino na frente da lente do *data show* – que aparecerá no “fundo do mar” em forma de sombra. Outro exemplo: é possível gravar em vídeo um ator simulando que está brincando com uma bola (que não existe). Durante a projeção do vídeo, a silhueta de uma bola é animada diante do projetor, criando-se, dessa forma, uma relação entre o ator projetado em vídeo com a silhueta animada ao vivo. São inúmeras as variações com essa técnica.

Avaliação: as sombras relacionaram-se com as imagens projetadas? O foco do exercício esteve nas sombras ou nas imagens gravadas? De que forma esse exercício pode ser aplicado na construção de um espetáculo? Quais os riscos que esse trabalho apresenta? É teatro de sombras ou cinema?

Pontos de observação: é preciso estudar o posicionamento correto dos objetos e silhuetas em relação ao projetor e a tela, para se conseguir os efeitos desejados. Esse exercício requer prática e domínio dos equipamentos que serão manuseados.

23# Explorando imagens projetadas – retroprojetor²⁶

Com um retroprojetor ou projetor de slides é projetada uma imagem ou cenário, sobre os quais as silhuetas, objetos ou corpo serão animados. É uma técnica semelhante ao exercício com o *data show*, porém, as imagens, aqui, são estáticas.

Ponto de concentração: projetar sombras sobre uma imagem estática.

Instrução: o retroprojetor pode ser posicionado atrás da tela ou frontalmente (como no exercício anterior). O exercício é semelhante ao ato de passar entre uma tela e um projetor em uma sala cinematográfica.

Exemplo: sobre a projeção de uma imagem mostrando o espaço é possível introduzir silhuetas de planetas ou naves na frente da lente do retroprojetor – que aparecerão estar flutuando no “espaço” em forma de sombra. Também são inúmeros, os efeitos conseguidos através dessa técnica.

Avaliação: as sombras relacionaram-se com a imagem projetada? O foco do exercício esteve na sombra ou nas imagens projetadas? De que forma esse exercício pode ser aplicado na construção de um espetáculo? Quais os riscos que esse trabalho apresenta? Quais as possibilidades em trabalhar com a projeção de sombras sobre vídeos e imagens estáticas? De que forma essas técnicas contribuem ou dificultam o entendimento sobre a linguagem do teatro de sombras?

Pontos de observação: é preciso estudar o posicionamento correto dos objetos e silhuetas em relação ao retroprojetor e a tela, para se conseguir os efeitos desejados. Esse exercício também requer prática e domínio dos equipamentos que serão manuseados.

²⁵ Um exemplo dessa técnica pode ser visto no vídeo *360° à l'ombre* de Luc Amoros, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vp4iMrpRlOk&feature=related> ou no livro de Angoloti (1990, p. 103, 107).

²⁶ Jogo apresentado por Limbos (1982). Exemplos de posicionamento do projetor podem ser vistos no quadro elaborado por Angoloti (1990, p. 107).

24# Palco-tela para teatro de sombras²⁷

É retirado o fundo de uma caixa de papelão de qualquer tamanho, e em uma das extremidades dessa é fixado um tecido ou papel especial, criando-se assim um palco-tela para fazer teatro de sombras.

Ponto de concentração: construir palcos-telas para encenar histórias.

Instrução: além das caixas de papelão é possível criar um palco de teatro de sombras em madeira, como na tradicional empanada do teatro de bonecos, porém, a boca de cena é coberta por uma tela. Atrás, ficam os atores animando as figuras e objetos. Pode-se usar um foco de luz especial ou lanternas para se explorar as sombras de objetos ou silhuetas. Com os materiais disponíveis, os atores são orientados a montar um pequeno espetáculo a partir da criação de um palco-tela, lanternas e figuras recortadas.

Exemplo: os atores chegam com uma “mala mágica”, que ao ser aberta se transforma em uma tela de teatro de sombras.

Outro exemplo: os atores trazem uma carroça de madeira (em escala real) que se transforma em um palco-tela de teatro de sombras.

Avaliação: de que forma o palco-tela pode ser utilizado na criação de um espetáculo? De que forma os materiais e estrutura dos palcos-telas podem contribuir dramaturgicamente com um espetáculo?

Pontos de observação: São inúmeras as formas de construção, levando-se em conta a adequação dos materiais, segurança dos atores e público e as necessidades de cada grupo. O trabalho com caixas de papelão, lanternas e figuras recortadas de livros e revistas pode ser um ótimo exercício para se começar a explorar a linguagem do teatro de sombras. Outras possibilidades, tais como, desmontagem e transporte dos materiais precisam ser considerados.

25# Dançando com as sombras

Com uma música de fundo, o ator dança de acordo com o ritmo da música ou não, explorando a sombra em relações ao corpo, a fonte luminosa, a música e a tela.

Objetivo: dançar relacionando-se com a música.

Instrução: os jogadores, individualmente ou em grupos, entram em cena a partir do momento em que a sombra surge na tela. As cenas improvisadas devem explorar as relações com as sombras.

Variação: o exercício pode começar com um ator dançando e à medida que a cena evolui, outros atores vão complementando-a.

Avaliação: o foco está na sombra ou na dança? Qual a diferença em dançar no teatro de atores e no teatro de sombras?

Pontos de observação: os atores podem jogar entre si, observando a deformação poética das sombras projetadas na tela. O jogo pode se estabelecer de acordo com o ritmo da música ou não. Para o desenvolvimento do jogo é preciso um espaço amplo e uma tela grande. É possível alternar as músicas durante o desenvolvimento do jogo, estimulando os jogadores, em cena, a improvisar.

26# Silhuetas e objetos em cena

Criar cenas a partir de objetos e silhuetas em pequenos grupos.

Ponto de concentração: explorar as sombras dos objetos e das silhuetas na criação de cenas.

Instrução: Após os jogadores escolherem objetos e silhuetas, pedir para que cada um, individualmente, apresente os materiais selecionados na tela para os demais do grupo. Ao final das apresentações, os participantes são orientados a se agruparem por afinidade a partir das sombras projetadas, criando-se, assim, pequenas cenas a serem apresentadas entre os grupos.

²⁷ Trabalho apresentado na revista “Ciência Hoje” (2008, p. 18-19) e em Angoloti (1990, P. 105).

Avaliação: de que forma os materiais selecionados contribuíram para a criação de uma cena? O teatro de sombras pode ser criado a partir do quê?

Pontos de observação: além dos materiais selecionados, a música pode servir como estímulo para a criação das cenas, assim como dar um título ao trabalho também. Pequenos diálogos ou trechos de poemas podem ser distribuídos para serem inseridos nas cenas prontas. É importante que esse exercício comece a partir dos objetos e silhuetas e não, do texto. Ao final do exercício, as cenas criadas podem sugerir ou compor um único espetáculo. Após as apresentações, ainda é possível desafiar o grupo a unir todas as cenas criadas em um único espetáculo.

27# O texto na cena²⁸

São formados os grupos e sorteados pequenos diálogos previamente selecionados de trechos de peças, de poemas, letras de música, etc. Os grupos devem criar uma cena com o texto e os materiais disponibilizados.

Ponto de concentração: explorar as sombras a partir do texto e dos materiais disponibilizados na criação de cenas.

Instrução: é preciso disponibilizar vários focos de luz, telas, músicas, objetos, silhuetas e outros materiais relacionados ou não, com os textos selecionados. O importante é deixar os grupos selecionarem os materiais para a criação das cenas a serem apresentadas.

Avaliação: de que forma o texto colaborou para a criação da cena? O texto foi necessário na cena? De que forma as imagens criadas através das sombras se relacionaram com o texto?

Ponto de observação: os textos escolhidos devem estimular a criação das cenas e não dificultar o trabalho do grupo. Os textos escolhidos podem ter, por exemplo, um tema em comum, possibilitando assim, ao final das experimentações, realizar a montagem de um pequeno espetáculo com todas as cenas criadas.

28# Objetos animados²⁹

Contar histórias a partir de objetos e encená-las através do teatro de sombras.

Ponto de concentração: criar histórias a partir de objetos, explorar princípios de manipulação e criar cenas a partir das histórias contadas.

Instrução: vários objetos são dispostos no centro da sala onde cada participante os selecionará sem saber o que será feito. Depois, individualmente ou em duplas, a partir dos objetos, são compartilhadas as histórias criadas.

Primeiro momento: as histórias são contadas oralmente mostrando-se os objetos.

Segundo momento: no escuro, com uma lanterna, os objetos são iluminados e animados à medida que vão compondo a história. Finalmente, as histórias são apresentadas em teatro de sombras (com texto falado ou apenas as imagens).

Avaliação: como as histórias foram contadas em cada um dos momentos? E no teatro de sombras, como foi? Como os objetos foram animados atrás da tela? Quais os princípios de animação?

Pontos de observação: É importante destacar que o exercício procura explorar as sombras na criação de cenas (e não o teatro de bonecos ou objetos).

29# Contos de sombras

Criar pequenas cenas a partir de pequenos contos e apresentá-las ao grupo.

Ponto de concentração: criar cenas a partir de pequenos contos.

²⁸ Prática comum nas minhas aulas e oficinas inspirada em jogos de improvisação e interpretação do teatro de atores.

²⁹ Jogo inspirado na oficina de contadores de histórias realizada no SESC Prainha em Florianópolis em 2002.

Instrução: alguns contos são distribuídos para que os grupos os encenem através do teatro de sombras, no entanto, os personagens podem ser objetos, silhuetas especialmente construídas, ou os próprios atores. Após as experimentações e ensaios, as cenas são apresentadas e analisadas.

Avaliação: como o conto foi apresentado através do teatro de sombras? Na criação das cenas, a partir do conto, o que o teatro de sombras possibilita ou dificulta? O que as sombras ocultam ou revelam sobre o texto?

Pontos de observação: um único conto pode ser dividido em partes (roteiro), as quais são distribuídas entre os grupos para serem montadas de acordo com os materiais e elementos desejados. Ao final, os grupos apresentam as cenas seguindo a estrutura do conto (roteiro), criando-se assim um único espetáculo a partir do conto.

30# Ilustrando histórias³⁰

Uma história é contada por um narrador, enquanto, na tela, os atores ilustram simultaneamente os fatos narrados.

Ponto de concentração: improvisar histórias narradas a partir da linguagem e técnica do teatro de sombras.

Instrução: as imagens criadas para ilustrar os fatos narrados não precisam coincidir exatamente com o que é narrado, por exemplo, quando o narrador diz que “era uma mulher muito magra...”, em cena, se vê, exatamente, o contrário. Esses contrastes entre o que é narrado e as imagens apresentadas podem ampliar os significados das histórias contadas.

Avaliação: o foco do exercício esteve na história narrada ou nas sombras projetadas na tela? De que forma as sombras e a história contada podem se complementar na cena?

31# Imagens estáticas³¹

Os atores criam duas ou três cenas estáticas com seus corpos, como estátuas, projetando as sombras na tela, como uma.

Ponto de concentração: explorar as sombras a partir do corpo do ator na criação de cenas.

Instrução: os atores são orientados a projetarem na tela uma imagem estática a partir da sombra dos seus corpos, representando a primeira cena. Depois, os atores devem criar uma segunda imagem estética representando um segundo momento da mesma cena, e uma outra imagem finalizando a sequência. Num segundo momento, os atores são estimulados a criarem os movimentos que levam de uma cena a outra, até que seja apresentada uma cena com começo, meio e fim.

Exemplo: no primeiro momento os atores criam uma imagem de um grupo de pessoas sentadas, na segunda imagem, as pessoas estão erguendo copos e outros objetos e a terceira imagem finaliza mostrando todos caídos uns sobre os outros. Em seguida, a cena é apresentada continuamente, sem pausas.

Avaliação: de que forma as sombras foram exploradas? Os atores realmente utilizaram a linguagem do teatro de sombras para a criação das cenas?

Pontos de observação: a passagem de uma cena para outra pode ser realizada através de efeitos de iluminação. Cada vez que a luz acende é mostrada uma imagem bem definida na tela, que muda no instante em que a luz apaga e acende. A etapa seguinte consiste em criar movimentos que levam de uma cena para outra – através da improvisação ou ensaio dirigido. A movimentação de uma cena para outra pode ser lenta ou muito rápida, variando de acordo com o que se quer mostrar ou pontuar claramente. Nesse exercício, também é possível explorar o texto falado e a música.

³⁰ Inspirado no jogo “contar sua própria história” de Augusto Boal (2005, p. 191).

³¹ Jogo inspirado na técnica do “teatro-imagem” de Augusto Boal.

32# Dança com lanternas, tecidos e sombras³²

Cada ator ou dupla deve ter um lençol e lanterna que devem ser usados para explorar a sombra do corpo enquanto dançam e improvisam sobre uma música no escuro.

Ponto de concentração: explorar a sombra do corpo através da dança.

Instrução: o exercício pode ser realizado individualmente ou em grupos também. Durante a experimentação, é importante orientar os participantes para explorarem com as lanternas a projeção de partes do corpo no tecido-tela enquanto dançam.

Variação: o mesmo exercício pode ser realizado em um jogo entre o ator, uma cadeira, um lençol e uma lanterna, no qual são explorados esses elementos, durante a execução de uma música apropriada e a dança. O mesmo pode ser realizado em grupos também.

Avaliação: as cenas apresentadas exploraram as sombras ou a dança? De que forma a dança pode ser explorada através do teatro de sombras?

Pontos de observação: o exercício pode ser realizado primeiramente com as luzes acesas e em seguida, no escuro, explorando-se assim as sombras na tela. O ideal é utilizar um tecido grande como tela, já que o foco do exercício está na exploração da sombra do corpo e não, exatamente, na realização da dança.

33# Tela que revela³³

Semelhante ao exercício “complementando a cena”. Os atores apresentam um personagem ou uma cena através do “teatro de atores” que deve ser revelada em teatro de sombras.

Ponto de concentração: explorar as relações entre o ator na cena e a sua sombra no teatro de sombras.

Instrução: os atores improvisam uma cena através do teatro de atores que deverá ser complementada através do teatro de sombras, ou ao contrário.

Exemplo: em cena um ator representa um senhor bondoso e amigo das crianças, porém, ao passar por detrás da tela, o seu verdadeiro caráter é revelado, ou seja, através das sombras surge na tela um homem monstruoso, exatamente ao contrario do que se via na figura do ator na cena. O mesmo princípio pode ser utilizado para revelar que de um personagem tímido e medroso (representando por um ator em cena), é capaz de surgir um verdadeiro herói, na tela, através das sombras.

Avaliação: o exercício pode ser entendido como “teatro de sombras” ou “sombras no teatro”? O diálogo entre a presença do ator em cena com as sombras na tela pode ser considerado teatro de sombras?

Ponto de observação: as cenas podem ser improvisadas ou então elaboradas previamente, através de um roteiro e ensaios. Também podem ser realizadas exclusivamente na tela, porém, um personagem representado por um ator pode vir diretamente à cena para revelar as limitações e fraquezas humanas (ou dos materiais que representam os personagens). Um ator aparentemente representando um gigante na tela, pode vir em cena para revelar-se como um homem qualquer, ou então, um herói representado por uma silhueta de papel pode surgir diante do espectador para mostrar a sua fragilidade. São diversas as possibilidades.

³² Jogo inspirado na técnica de “contato-improviso”.

³³ Jogo desenvolvido no trabalho do grupo Desmontagem Cênica de Imbituba – SC, em 2007 e 2008.