

# TEATRO DE SOMBRAS AO VIVO

CONVERSAS COM ARTISTAS  
LATINO-AMERICANOS

• VOLUME I •

**Gilson Motta**  
**Paulo Balardim**

(ORGS.)





**E**ste livro traz falas e reflexões de 17 artistas latino-americanos que se dedicam ao Teatro de Sombras. São observações nascidas em um projeto de lives organizadas pelo Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), durante o ano de 2020, momento em que nos isolamos por conta da pandemia de Covid-19. Aquela temporada longe dos palcos - e de tudo mais - se mostrou interessante benéfica aos estudos em todos os campos da vida humana. Enquanto os cientistas procuravam vencer o vírus, pesquisadores de inúmeras áreas do conhecimento lançaram-se às trocas, pela internet, a fim de, de algum modo, manter viva a chama que nos move. As entrevistas ganharam posteriormente uma organização realizada pelos professores Gilson Motta (UFRJ) e Paulo Balardim (UDESC), que, também como os artistas e pesquisadores que são, trouxeram um apurado olhar sobre o material registrado nos encontros virtuais. O resultado é uma fantástica reunião de percepções de profissionais que vivem o momento presente do Teatro de Sombras, na eterna e fundamental conjugação entre tecnologia e ancestralidade. O agrupamento destas entrevistas nesta caprichada publicação reafirma um momento de especial peculiaridade na produção contemporânea das Sombras e dos artistas que a integram, dentro do recorte geográfico proposto. Esta publicação é um alento para aqueles que acreditam que, mesmo em tempos de sombras tão densas, é possível extrair poesia do seu diálogo com a luz.

## **MIGUEL VELLINHO**

Professor e pesquisador de Teatro de Formas Animadas da UNIRIO e diretor da Cia. PeQuod – Teatro de Animação.

REALIZAÇÃO:



Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Cênicas  
CEART - UDESC

PARCERIA:



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO



**PPGAC**

Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes da Cena

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,  
Lia Rocha, Mauro Iasi, Márcia Leite e Virginia Fontes

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Gabriela Faray Ferreira Lopes – CRB 7/6643

---

T248

Teatro de sombras ao vivo : conversas com artistas latino-americanos, volume 1 / organização Gilson Motta, Paulo Balardim. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

608 p. ; 21 cm.

Inclui índice

ISBN 978-65-86464-82-5

1. Teatro brasileiro. 2. Dramaturgia. 3. Teatro de sombras - Brasil. 4. COVID-19, Pandemia, 2020 – Aspectos culturais. I. Motta, Gilson. II. Balardim, Paulo.

22-77054

CDD: 869.2

CDU: 82-2(81)

---



**Gilson Motta  
Paulo Balardim**  
(ORGS.)

# **TEATRO DE SOMBRAS AO VIVO**

---

**CONVERSAS COM ARTISTAS  
LATINO-AMERICANOS**

**— • VOLUME I • —**



**mórula**  
EDITORIAL



LIVRO PUBLICADO COM APOIO DA COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO  
DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES – BRASIL.

ORGANIZAÇÃO | REVISÃO DA EDIÇÃO E COORDENAÇÃO DE BOLSISTAS

**Gilson Motta | UFRJ**

**Paulo Balardim | UDESC**

ORGANIZAÇÃO DAS LIVES E DAS ENTREVISTAS

**Juliana Graziela Rocha | GRUPO PENUMBRA**

**Jair Costa de Souza Júnior | GRUPO PENUMBRA**

**Júlio César Rocha de Oliveira | GRUPO PENUMBRA**

GERENCIAMENTO DE TAREFAS DOS BOLSISTAS E TRADUÇÃO (ES-PT)

**Leonor Scola | BOLSISTA PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC**

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

**Aline Santana Martins | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

**Caetano Beck | BOLSISTA PROEN, CEART-UDESC**

**Fábio Myers | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

**Jan Vieira | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

**Leonor Scola | BOLSISTA PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC**

**Leticia Vieira | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

**Ranieri Souza | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

EDIÇÃO DE TEXTOS E FOTOS

**Amanda Dalsenter | BOLSISTA PROEX, CEART-UDESC**

**Leonor Scola | BOLSISTA PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC**

**Marcos Vinicius da Silva Lopes | BOLSISTA PIBIAC, EBA-UFRJ**

**Rodrigo de Sousa Barreto | BOLSISTA FAPERJ, EBA-UFRJ**

**Tassiane da Silva Martins | BOLSISTA PIBIAC, EBA-UFRJ**

REVISÃO DOS TEXTOS

**Paulo de H. Morais | GRUPO SOLUCION**

REVISÃO DA PUBLICAÇÃO

**Natalia von Korsch**

ARTE DOS CARTÕES DAS LIVES (ABERTURA DAS ENTREVISTAS)

**Júlio Rocha**

CAPA

**Arte sobre fotos de Cia. Luminato, Marcello Karagozkw e Valmor Nini Beltrame**

FINANCIAMENTO

**Universidade do Estado de Santa Catarina**

**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas — PPGAC**

**Projeto de Ensino Laboratório de Teatro de Animação**

**Departamento de Artes Cênicas | DAC do Centro de Artes – CEART**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Escola de Belas Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC**

APOIO

**Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense**

**DAC/CEART/UDESC**

**Grupo de Pesquisa Poéticas Teatrais**

**PPGAC/CEART/UDESC**





**Alex de Souza** | CIA. CÊNICA ESPIRAL/IFSC | Ator, diretor e iluminador. Professor de Artes Cênicas (IFSC/Campus Florianópolis), doutor e mestre em Teatro (PPGT/UDESC), graduado em Artes Cênicas (CEART/UDESC) e técnico em Eletrônica (CEFET/SC). Formado pelo Projeto de Capacitação de Técnicos de Espetáculos, da Fundação Catarinense de Cultura. Pesquisa e atua na linguagem do teatro de animação, além de desenvolver paralelamente soluções eletrônicas para a cena. Dentre outros trabalhos, já realizou assistência luminotécnica (criando aparatos de iluminação), assistência cenotécnica (criando aparelhos diversos para cena) e criação de iluminação para espetáculos.

**Alexandre Fávero** | CIA. TEATRO LUMBRA | Encenador, cenógrafo, diretor, sombrista, iluminador e fundador da Cia. Teatro Lumbra (Porto Alegre, 2000). Autodidata, possui prêmios nacionais e internacionais em artes cênicas. Em seu processo de criação com a linguagem das sombras e das luzes, utiliza diferentes conhecimentos e saberes para investigar conceitos estéticos, técnicos e poéticos. Tem colaborado com a produção de conteúdo teórico e com investigações práticas e experimentos cênicos, dirigindo obras autorais e colaborando com coletivos artísticos no Brasil e no exterior.

**Alejandro Szklar** | COMPANHIA UMBRA | Trabalha com desenho, cenografia e iluminação teatral. É auxiliar de palco, tite-reiro, contador de histórias e produtor teatral. Em 2003, começou a lecionar aulas de teatro de sombras destinadas a crianças, artistas, professores e iluminadores. Organizou, com Gabriel Von Fernández e Valeria Andrinolo, o 1º Encuentro Internacional de Teatro de Sombras, em 2007, em Buenos Aires, Argentina. Foi convidado para dar aulas na Escuela de Verano Topic, em Tolosa, Espanha, em 2013. Publicou a Revista Umbra de 2012 a 2013. Foi convidado a participar do congresso de iluminadores, em 2014, do Centro Argentino de la Luz. No mesmo ano, foi convidado para dar aulas no Festival Internacional de Teatro Infantil (FITI), em São Vicente, Brasil.

**Cássio Correa** | ESSAÉ CIA. DE TEATRO | Graduado em Teatro – Bacharelado pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2005). É professor, ator, produtor cultural, dançarino, coreógrafo, bonequeiro e fundador da companhia Essaé Cia. de Teatro. Iniciou sua carreira artística com dança folclórica, em 1995. Entre 1999 e 2006, coordenou grupos folclóricos da região norte de Santa Catarina e atuou na organização de eventos folclóricos. Foi, também, presidente da Liga de Grupos Folclóricos do Vale do Itapocú. Como ator, iniciou sua carreira em 2001, junto ao Gats (Grupo Artístico Teatral Scaravelho), de Jaraguá do Sul. De 2006 a 2011, foi coordenador de atividades culturais do Sesc, nas cidades de Rio do Sul e Joinville. Foi presidente da Federação Catarinense de Teatro de 2014 a 2016 e é presidente da Associação Joinvilense de Teatro (AJOTE) desde 2018. Atualmente, está como presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Joinville e é idealizador e coordenador-geral do Animaneco – Festival de Teatro de Bonecos de Joinville.



**Fabiana Lazzari** | ENTREABERTA CIA. TEATRAL | Atriz, sombrista, arte-educadora, gestora e produtora cultural, educadora física e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN/IdA/UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN/IdA/UnB). Doutora e mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), é licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC (2012) e bacharel em Educação Física pela UDESC (1998). É editora colaboradora da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas (PPGT/UDESC), integrante da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/União Internacional da Marionete (ABTB/UNIMA) e do Corredor Latino Americano de Teatro (CLT), e fundadora da entreAberta Cia. Teatral e do Skia – Espaço da Sombra. É, também, líder do Grupo de Pesquisa LATA – Laboratório de Teatro de Formas Animadas (CNPq) e do LATA – Projeto de Extensão de Ações Contínuas.

**Gabriel Von Fernández** | CIA. FABULARIS Y GATOVERDI TEATRO | É diretor, ator, titereiro, sombrista e professor nesta área. Desde 2001, investiga e divulga a arte das sombras, produzindo obras, participando (de) e organizando eventos de formação, tais como o 1º Encuentro Internacional de Teatro das Sombras (Buenos Aires, Argentina, 2007), o Festival y Encuentro de Teatro de Sombras – Eclipse (Rosário, Argentina, 2009), como coordenador pedagógico e de ensino, e a Residência de Pesquisa em Técnicas de Sombra e Linguagem (2018, Catamarca), como professor e coordenador-geral. Também apresenta palestras e seminários e presta assistência técnica em diversos cursos de formação e universidades, tais como a Facultad de Artes (ASAB) da Universidad Distrital de Bogotá, na Colômbia; a Diplomatura en Teatro de Titeres y Objetos da UNSAM, na Argentina; e a Facultad de Artes de la UNC, em Córdoba, também na Argentina.

**Gilson Motta** | UFRJ | Gilson Motta é pesquisador de Artes Cênicas, cenógrafo, bonequeiro, figurinista, diretor teatral e performer, atuando desde 1988. É professor de Estética Teatral e de Teatro de Formas Animadas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É mestre e doutor em Filosofia pela UFRJ e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Comunicação da UFRJ. Em 2012, criou o Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ, que realiza pesquisas em teatro de animação — em especial, no teatro de sombras — e no campo das performances itinerantes. Em 2014, após realizar um mês de residência de pesquisa no Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, na França, formou o Coletivo Sombreiro Andante. Com esse coletivo, criou o espetáculo de teatro de sombras “Ananse e o Baú de Histórias”, apresentado pela primeira vez em agosto de 2016. Possui textos publicados em periódicos de artes internacionais e nacionais.

**Lucas Rodrigues** | CIA. FIOS DE SOMBRA | Ator, diretor, iluminador e técnico em iluminação e audiovisual, com formação técnica em Teatro. Nascido em Campinas (SP), iniciou sua carreira artística profissional como artista e técnico de trabalhos de grupos do interior de São Paulo. Durante sua trajetória, esteve ao lado de profissionais renomados, tais como Rafael Curci, Félix Rodríguez, Marcelo Lazzaratto, Norberto Presta, Jussara Miller, Eduardo Okamoto e Fernanda Chamma. Além das experiências acumuladas como artista dos palcos, trabalhou como técnico em iluminação e audiovisual em teatros, auditórios e demais espaços de eventos. Idealizador da Cia. Fios de Sombra, fundou o grupo no final do ano de 2010, com o premiado espetáculo de sombras “Anjo de Papel”, surgido de uma parceria com o uruguaio Rafael Curci. A Fios

de Sombra é uma companhia teatral especializada em teatro de animação, com ênfase no teatro de sombras. Em seus mais de dez anos de trabalho, a companhia já esteve presente em centenas de cidades, por diversos estados e regiões brasileiras, participando de festivais, mostras e projetos de difusão dessa linguagem.

**Marcello Karagozkw** | CIA. KARAGOZWK | Marcello Andrade dos Santos ou Marcello Karagozkw, como é chamado, iniciou na carreira teatral como músico do Grupo Galha Azul Teatro, de Lages (SC), onde pôde conhecer várias técnicas de teatro de bonecos, frequentar festivais e conviver muito próximo de mestres bonequeiros, como Olga Romero, Adeodato Rhoden e Valmor Nini Beltrame. Em 1985, criou a Cia. Karagozkw, e, em 1986, estudou teatro de sombras no Instituto del Teatro de Sevilla, na Espanha, com o mestre Jean-Pierre Lescot, com bolsa da ABTB/UNIMA. Obteve dois troféus Galha Azul (2012, Direção e Trilha), participou do Xº Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas, em Cuba (2012), e, em 2015, ministrou o curso de teatro de sombras na Escuela Latino Americana del Arte de los Titeres, em Tlaxcala, México. Em 2018, percorreu o Paraná com o trabalho “Menestrel Conta a Imigração no Paraná” (Lei Rouanet). Em 2019, realizou o espetáculo “Jovem Einstein Vê o Mundo” (Mecenato Municipal Curitiba), e, ainda em 2019, participou do Circuito Cultural SESI 2019.

**Pablo Longo** | COMPANIA PÁJARO NEGRO DE LUCES Y SOMBRAS | Natural de Mendoza, Argentina, fez licenciatura em Arte Dramática (Universidade Nacional de Cuyo); área de especialização: Dramaturgia e Direção de Teatro. Desde 2009, dirige a Cia. Pájaro Negro de Luces y Sombras, com a qual lançou “Woyzeck”, de Georg Büchner (2010), “Bella Tarde” (2011) e “Paisagem” (2014),



de sua autoria. Também lançou os micros de animação “Leo y Nardo” (TV Acequia, 2015) e os videocliques “Oh My!”, de Mariana Päraway (2015), “El Sereno”, de Facundo Jofré (2018), e “Fuera de este mundo”, adaptado do romance “El Extraño”, de Camus (2018). Em 2017, dirigiu a Comédia Municipal de Mendoza, com o trabalho “120 Kilos de Jazz”, de César Brie. Trabalhou, ainda, escrevendo roteiros para rádio e televisão. Como produtor, coordena o Festival Internacional Don Segundo de Teatro de Sombras (cuja última edição foi em 2019) e, atualmente, está trabalhando em um projeto de teatro de sombras em coprodução com o Teatro Lumbra (Brasil), financiado pela Iberescena.

**Paloma Barreto** | CIA. FIOS DE SOMBRA | Formada pelo Conservatório Carlos Gomes, de Campinas, como bailarina (2000) e atriz (2009), graduou-se em Jornalismo na PUC-Campinas, em 2007. Iniciou seus estudos de teatro em 2003, no Grupo Téspis, de Campinas. Durante sua formação acadêmica, integrou a Cia. Cupim de Teatro, sendo premiada como Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Teatro de Indaiatuba, em 2009, com o espetáculo “Uma Mulher Vestida de Sol”, dirigido por Alice Possani. Desde 2010, integra a Cia. Fios de Sombra, juntamente com Rafael Curci e Lucas Rodrigues. É, desde 2009, professora de Teatro no intercâmbio cultural Pas de Cuba, onde são oferecidas aulas de interpretação para bailarinos; e desde 2018 trabalha na organização do projeto Passos D’América. Nos últimos anos, passou a se dedicar à escrita, tendo publicado contos em três antologias em 2021.

**Paula Quintana** | CIA. PROYECTO Q | Tititeira, atriz e professora de Artes Visuais, sua investigação em teatro é centrada na utilização de várias técnicas de animação teatral que combinam a atuação e a interpretação com teatro de sombras, teatro de objetos, fantoches, bonecos planos, miniaturas e brinquedos. Atualmente

reside na província de Río Negro, na Patagônia Argentina, e desenvolve suas atividades artísticas e pedagógicas em diversas instituições. Faz parte da Cia. Proyecto Q, com a qual apresenta o espetáculo “Quster?”, produzido na Cooperativa de Obra Artística La Hormiga Circular, que transfere o mundo dos quadrinhos para o cenário teatral. Com ele, obteve sete prêmios ATINA 2020 (Associação de Teatros Independentes para Crianças e Adolescentes).

**Paulo Balardim** | UDESC | Professor associado na área de Prática Teatral – Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui pós-doutorado em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III/2019), é doutor em Artes Cênicas (PPGT/UDESC, 2013) e mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS, 2008). Atuou como diretor, ator e cenógrafo da Cia. teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (1991-2016). Membro da Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), atua na Comissão de Formação Profissional. Foi presidente da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) entre 2002 e 2003. É cofundador e atua como gestor da associação Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS) desde 2011. Atualmente, é editor-gerente da Móin-Móin — Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas (Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense e PPGT/UDESC).

**Paulo Martins Fontes** | CIA. GENTE FALANTE | Nascido na cidade de Salvador, Bahia, em 1968, é ilustrador e ator-bonequeiro. Participou de oficinas com grandes mestres do teatro e do teatro de animação e fundou a Cia. Gente Falante Teatro de Bonecos, em 1991. Radicado em Porto Alegre, dedica-se à pesquisa de variadas modalidades da linguagem de teatro de formas animadas, entre

elas: bonecos, sombras, objetos, figuras, gigantes e miniaturização. Além do teatro, também tem atuado em outros campos, tais como televisão, publicidade, cinema, moda, terapia hospitalar, literatura, ilustração de livros infantis, coordenação de palco, produção, iluminação e contação de histórias. Atualmente, soma onze produções concebidas e produzidas por ele, com passagens em inúmeros festivais e eventos.

**Soledad Garcia** | CIA. LUMIATO | Nasceu no ano de 1977, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Sua formação artística começou vinculada às artes plásticas (escultura, cerâmica e pintura). Paralelamente, ingressou no mundo do teatro, estudando vários anos com diferentes professores e finalizando sua formação de atriz em 1996. Alguns anos depois, seus interesses pessoais a conduziram a estudar na faculdade de Ciências Sociais da UBA (Universidad de Buenos Aires), terminando sua formação de assistente social em 2006. Em 2010, é diplomada em teatro de títeres e objetos pela UNSAM (Universidad de San Martín) e passa a residir no Brasil, onde inicia sua pesquisa profissional no teatro de sombras contemporâneo, em 2012. Nesse mesmo ano, começa o processo de montagem do espetáculo “Iara — O Encanto das Águas”, Prêmio Sesc do Teatro Candango (2014) nas categorias Melhor Direção, Melhor Dramaturgia e Melhor Trilha Sonora. A partir dessa experiência, dedica-se a produzir projetos, atuar, criar figuras, cenários dos espetáculos e colaborar na coordenação da Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas.

**Thiago Bresani** | CIA. LUMIATO | Nasceu no ano de 1984, em Brasília, onde começou sua formação artística, em 1998, como membro da companhia circense Cia. Oficina de Brincar, atuando com palhaçaria e perna-de-pau. Entre 2008 e 2010, estudou em Buenos Aires, Argentina, ingressando no curso de formação de

bonequeiros na UNSAM (Universidad de San Martín). Retornou a residir em Brasília em 2012 e, no mesmo ano, aprovou, no edital do FAC (Fundo de Apoio à Cultura de Brasília/DF), um projeto de montagem de espetáculo para teatro de sombras. Nessa ocasião, criou, com a atriz Soledad Garcia, a Cia. Lumiato, que objetiva o estudo, a pesquisa, a produção e a difusão do teatro de sombras contemporâneo no Centro-Oeste do Brasil. O processo resultou no espetáculo “Iara – O Encanto das Águas”, Prêmio Sesc do Teatro Candango (2014) nas categorias Melhor Direção, Melhor Dramaturgia e Melhor Trilha Sonora.

**Valmor Nini Beltrame** | UDESC | Iniciou suas atividades no Grupo Gralha Azul Teatro, em Lages (SC), entre 1978 e 1987. Diretor teatral, bonequeiro, mestre em Teatro (1995) e doutor em Teatro (2001) pela Universidade de São Paulo (USP), foi professor e pesquisador em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) de 1988 a 2016. Implantou e ministrou três disciplinas obrigatórias sobre teatro de animação no Curso de Graduação em Teatro da UDESC – Florianópolis (Teatro de Máscaras, Teatro de Bonecos e Teatro de Sombras). Foi editor da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, de 2005 a 2018, e, atualmente, edita a Mamulengo – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB-UNIMA Brasil).



**Juliana Graziela** | GRUPO PENUMBRA | Atriz, diretora, bonequeira, performer, sombrista, contadora de histórias, produtora cultural, artista-cientista, professora de Teatro, professora de Física e monitora de divulgação científica no Projeto MT Ciências, da Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação do Mato Grosso (SECITECI). Graduada em Física (licenciatura) pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e no Curso Superior de Tecnologia em Teatro, com ênfase em Direção Teatral, pela MT Escola de Teatro/UNEMAT, é técnica em Controle Ambiental formada pela Universidade de Cuiabá (UNIC). Atualmente, cursa a distância a Pós-Graduação Lato Sensu Especialização em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica pela Universidade Aberta do Brasil (IFMT/UAB). É integrante do Coletivo Caixas no Caminho, do Círculo de Mulheres e do Grupo Tibanaré, e fundou o Grupo Penumbra (MT) de teatro de sombras. Em 2015, ministrou aulas de teatro de animação no Colégio Plural, do pré ao 5º ano do Ensino Fundamental. Em 2018, ministrou aulas de teatro no Sesc Arsenal. Em 2019, escreveu para a revista chilena Filamento (n. 3), especializada em teatro de sombras, para falar da experiência do Grupo Penumbra. Em 2020, foi agraciada como membro da Associação de Teatro de Sombras de Macau (China), e ministrou os cursos on-line de teatro lambe-lambe e teatro de sombras pela MT Escola de Teatro/UNEMAT.

**Jair Júnior** | GRUPO PENUMBRA | É formado no Curso Tecnológico de Teatro, com ênfase em Sonoplastia, pela MT Escola de Teatro/UNEMAT. Estudou no Conservatório Dunga Rodrigues e entrou no cenário musical, em 2005, como músico e produtor do Trio Paixão Sertaneja e da dupla sertaneja Danny e Dionnys. Foi produtor musical da Festa de São Benedito entre 2009 e 2014. Em 2017, no Curso Tecnológico de Teatro, pôde trabalhar como músico cênico em diversas produções. Como integrante do Grupo Penumbra (MT), apresentou a montagem “Vila de Pantolux”, assinando a sonoplastia e atuando como ator sombrista. No mesmo ano, passou a integrar o Grupo Variações de Artes, com o espetáculo “Senti”. Em 2019, compôs a trilha sonora para web séries do Coletivo Cagay e assinou a trilha sonora do espetáculo “Julieta e Romeu” do Grupo Cênico e da Cia. Bertoloti. Em 2020, contribuiu com a dramaturgia da peça “Sombreado Lendas”, participou do festival a\_ponte, do Itaú Cultural, com o Grupo Penumbra, e assinou trilhas sonoras do Coletivo MT Queer.



## SUMÁRIO

21	APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO
	A efêmera imortalidade das sombras
	<i>Gilson Motta e Paulo Balardim</i>
31	Soledad Garcia e Thiago Bresani   CIA. LUMIATO
65	Pablo Longo   CIA. PÁJARO NEGRO DE LUCES Y SOMBRAS
95	Gabriel Von Fernández   CIA. FABULARIS Y GATOVERDI TEATRO
125	Fabiana Lazzari   ENTREABERTA CIA. TEATRAL / UNB
157	Marcello KaragozWK   CIA. KARAGOZWK
205	Gilson Motta   UFRJ
247	Paulo Balardim   UDESC
285	Alex de Souza   CIA. CÊNICA ESPIRAL / IFSC
331	Valmor Nini Beltrame   UDESC
373	Alexandre Fávero   CIA. TEATRO LUMBRA
419	Alejandro Szklar   COMPANIA UMBRA
447	Paula Quintana   CIA. PROYECTO Q
473	Paulo Fontes   CIA. GENTE FALANTE
497	Lucas Rodrigues e Paloma Barreto   CIA. FIOS DE SOMBRA
539	Cássio Correa   ESSAÉ CIA. DE TEATRO
573	ÍNDICE ONOMÁSTICO



## APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO

# A efêmera imortalidade das sombras<sup>1</sup>

GILSON MOTTA E PAULO BALARDIM

O que é uma sombra?

Antes de pensar na simples definição presente em qualquer dicionário, é necessário ter em mente que, ao artista e ao pensador, cabe a tarefa de ampliar o sentido dessa pergunta, assim como as possíveis respostas para ela. Mas, por outro lado, devemos ter em vista que é da própria natureza do objeto da questão, a sombra, resistir a uma resposta simples. Segundo o sombrista Gabriel Von Fernández: “O papel do artista não é dar respostas, mas, sim, levantar perguntas que ponham à prova as respostas que acreditamos já saber, as respostas que temos como conhecidas, e ver se é tão assim como pensávamos”<sup>2</sup>. Mas, considerando ainda um outro lado, podemos vislumbrar que, enquanto membros de uma comunidade científica de artistas-pesquisadores-docentes, apreciamos a diversidade de respostas a uma questão. A obra que ora apresentamos, “Teatro de sombras ao vivo: Conversas com artistas latino-americanos”, é um esforço de trazer essa diversidade de respostas e questionamentos ao público.

1. Parte do texto foi originalmente publicada por Paulo Balardim em [www.clube-dasombra.com.br/artigos](http://www.clube-dasombra.com.br/artigos), em 05/08/2005. O trecho utilizado é aqui apresentado revisto e ampliado.

2. Esta e todas as outras citações dos artistas, nesta apresentação, foram retiradas das entrevistas constantes neste livro.

A sombra é uma ausência e uma presença que coexistem simultaneamente. É uma imagem efêmera lançada aos olhos do espectador, evocando reminiscências, sensações e sentimentos. A sombra é a transformação do espaço físico pela negação da luz; pela revelação de um conteúdo secreto escondido em cada silhueta, em cada forma, matéria ou substância, por meio de uma projeção luminosa sobre uma tela, um suporte, um anteparo. A sombra aparece-nos, portanto, como uma contradição que se resolve no ato artístico, na sublimação da dúvida por meio do prazer estético.

Tudo o que existe produz sombra (na presença da luz); tudo o que existe também tem o poder de acolher a sombra em si, interceptá-la e revelá-la aos nossos olhos, convertendo-a numa figura bidimensional projetada. A projeção da sombra, seu contorno perceptível que separa o claro do escuro, sintetiza a imagem do corpo oclusivo da luz provinda de uma fonte luminosa. Mas, mesmo assim, essa projeção não nos permite apreender toda complexidade do fenômeno sombra. Se o corpo é a morada da alma, também é a morada da sombra. Quem sabe a sombra, assim como a alma, não utiliza o corpo para seus desígnios? Quem sabe a alma, assim como a sombra, não é apenas a ação da luz sobre os corpos? Brincar com a sombra pode ser uma experiência mágica, transcendental. Tão veloz quanto a luz, a sombra (ou umbra) é capaz de fazer despertar em nossa mente imagens esquecidas, medos, desejos e sonhos.

A sombra, enquanto material metafórico e anamnésico, transborda de plurissignificações, sugerindo tudo o que é volátil, anamorfo, impreciso, fantástico e etéreo. Sugestão ilusional de forma, ela captura a síntese do objeto concreto num dado marco espaço-temporal e o dissipa imediatamente na própria inconsciência que a sombra é. O teatro de sombras, portanto, é a diligência do **mostrador de sombras** ou **sombrista** — aquele que apresenta o espetáculo — em guardar as frações de segundos que escoam incessantemente nessa antípoda da luz, fazendo renascer a ideia intrínseca que temos das coisas. O teatro de sombras, porta onírica

que nos conduz à possibilidade de vivenciar outros universos, relaciona-se, dessa forma, com o mágico, com o hierático, com o performático. O teatro de sombras é capaz de guardar a memória da fugacidade das coisas por sua própria natureza material, lançando-a ao mar do universo mítico que habita cada um de nós. Esvaem-se as formas, permanecem as ideias: tudo que é lembrado participa da eternidade.

Para caracterizar o teatro de sombras, devemos considerar a presença dos seguintes elementos essenciais (em ordem alfabética):

1. Ação dramática;
2. Ator/atriz;
3. Espaço com luz controlada ou previsível (que permita enxergar a projeção da sombra);
4. Fonte luminosa (natural ou artificial, podendo provir das mais diversas tecnologias para produzir a luz);
5. Materialidade (objeto, corpo, substância) para bloquear a luz (parcial ou totalmente);
6. Público; e
7. Superfície para abrigar a sombra (anteparo, suporte, tela).

Em várias culturas, temos registros de que os homens sempre estiveram fascinados pelas sombras, desde as primevas rodas ao redor do fogo, lugar para se confortar e inventar o mundo. Conforme observa a sombrista Paula Quintana: “A primeira experiência do homem, na idade da pedra, junto com a descoberta do fogo, foi a descoberta de que, quando ele movimentava seu corpo na frente do fogo, ele podia reproduzir o seu duplo na parede da caverna”. De modo complementar, o sombrista Alejandro Szklar traça uma relação entre essa imagem ligada às imagens projetadas pelo fogo e as tecnologias eletrônicas da atualidade: “A princípio, o que me interessa é pensar que o teatro de sombras, ou a sombra como tal, foi a primeira tecnologia que o homem manipulou, a

partir do fogo. Desde as cavernas até os dias de hoje, o homem tratou de manipular a imagem e, hoje, estas imagens são manipuladas pela câmera do celular ou por uma câmera de televisão". Com o passar dos séculos, o recurso das sombras como linguagem teatral evoluiu consideravelmente seu nível técnico-artístico. A sombra, alma silenciosa, também acompanhou as transformações do tempo. A evolução da luz artificial está em relação direta com a produção de novas qualidades de sombras e novos meios de tentar controlar sua manifestação. Novas qualidades de luz estão em relação direta com novas qualidades de sombras... matérias-primas para expressão de artistas, para suscitar novas visões de mundo, leituras de realidade ou evocar passados. Toda essa pesquisa requer o espaço escuro. "O escuro é a matéria-prima do teatro de sombras", afirma Alexandre Fávero. Conforme Marcello Karagozkw, "o enigmático da sombra requer o escuro, ela só tem um verdadeiro sabor no escuro". Além das diversas tecnologias, um elemento fundamental reside na presença do corpo do sombrista em cena: é nesse corpo em ação que se coloca as questões sobre a natureza da sombra e da estética do teatro de sombras. Segundo Fabiana Lazzari, "temos que atuar com a sombra e não com o nosso corpo, a sombra acaba sendo parte da gente, ela tem a tridimensionalidade para trabalhar do nosso corpo até o momento que ela é fisicalizada no suporte de projeção". A partir dessas perspectivas, Lazzari desenvolve o conceito de corpo-sombra a fim de elaborar uma teoria da atuação para o sombrista: "O corpo-sombra é um estado de atenção multifocal, porque tem vários focos que precisamos estar atentos, na atriz, na sua corporeidade, e no mundo que percebemos, no momento em que estamos atuando". E, desse modo... esperemos um pouco!

Percebemos agora que o fluxo das ideias, a repercussão da pergunta inicial sobre "o que é uma sombra?", bem como nossa paixão pelo tema, conduziu-nos cada vez mais às palavras dos/das sombristas entrevistados/as. Antes que este fluxo nos arraste

para outras questões mais complexas — tais como: Qual o potencial expressivo da sombra? Como se caracteriza uma poética das sombras? Como a arte teatral contemporânea vem manifestando essa poética das sombras? —, devemos nos conter e deixar claro que é justamente este o propósito desta obra: mostrar como uma estética do teatro de sombras é construída por seus artistas, pelos/as sombristas. Uma estética do artista.

A obra que ora apresentamos é decorrente da percepção de que um material precioso acerca do teatro de sombras contemporâneo havia surgido durante o ano de 2020 por intermédio das *lives* organizadas pelo Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), e transmitidas pelo Instagram. Entre os meses de abril e setembro, o grupo realizou um total de 51 *lives*, reunindo artistas, pesquisadores/as e professores/as de sete países a fim de trocar experiências sobre o teatro de sombras e refletir sobre essa linguagem e seus processos criativos e educativos. Foram trinta sombristas do Brasil, nove da Argentina, cinco do Chile, quatro da Espanha, um do México, um do Uruguai e um da China. Os diálogos oriundos desses encontros virtuais compõem uma inédita e riquíssima compilação oral da história do teatro de sombras contemporâneo brasileiro e latino-americano. Compilação que apresenta, ao leitor, inúmeros artistas vivos, suas “linhagens”, “heranças”, seus modos de compreender o mundo e a arte e suas visões acerca de seus processos criativos, técnicos e artísticos. Por meio dos depoimentos, é possível traçar um mapa dessa forma de expressão artística nos últimos anos, seus focos de ocorrência, suas poéticas e seus modos de produção. Esse mapeamento torna possível, também, identificar referências comuns que interligam artistas de diferentes partes do Brasil e do mundo, seja em relação a artistas ou companhias teatrais que exerceram maior influência; seja em relação a festivais; seja em termos de formação; seja, ainda, em relação a procedimentos técnicos e equipamentos utilizados. Se observarmos mais atentamente, podemos também inferir o estado em que a arte e a nossa sociedade se encontram.



Assim, ao acompanharmos essas conversas e termos a oportunidade de conhecer uma gama de profissionais, com questionamentos diversos sobre a linguagem, com diferentes visões acerca da técnica e da estética do teatro de sombras e com uma bagagem histórica e cultural extremamente rica e variada, tivemos a certeza de que este material precisaria ter um outro modo de ser acessado integralmente — no caso, em um livro — para que pudesse ser explorado em toda a sua potencialidade.

É evidente que o formato das *lives*, promovido, sobretudo, a partir da pandemia da Covid-19, tem sua importância e vem se configurando como um novo modo de produção e divulgação de conhecimentos e saberes. No entanto, achamos que as reflexões produzidas poderiam estar organizadas em formato impresso, a fim de se tornarem mais uma fonte de consulta para pesquisadores e pesquisadoras. Primeiramente, realizamos a tradução de alguns textos, visto que 20 entrevistas foram realizadas em espanhol; incrementamos o conteúdo com a inclusão de notas explicativas, fornecendo dados sobre pessoas, grupos, espetáculos e instituições mencionados pelos entrevistados; e realizamos o agrupamento das entrevistas numa única obra, facilitando, por exemplo, a comparação entre os dados, entre outros. Enfim, do ponto de vista técnico, o que buscamos aqui é uma organização das fontes primárias. As diversas entrevistas, que se encontravam ainda dispersas no canal do YouTube do Grupo Penumbra, passam, agora, a formar um corpo único, possibilitando a realização de outras abordagens analíticas por parte de pesquisadores e pesquisadoras do campo do teatro de animação.

Nesse sentido, o presente projeto editorial é composto de dois volumes, cada um contendo uma média de 15 entrevistas com os sombristas. Devido a diversas circunstâncias, não nos foi possível organizar estes volumes pela ordem cronológica das entrevistas. A organização cronológica do conjunto dos dois volumes seria a mais adequada, na medida em que, ao longo dos meses em que

as *lives* foram realizadas, fomos percebendo não somente um crescimento do número de pessoas que acompanhavam as transmissões, como também uma conexão entre as entrevistas. Isto é, ocorre com certa frequência de um/a entrevistado/a mencionar uma entrevista anterior. Contudo, a impossibilidade de organizarmos dessa forma impediu-nos de manter e mostrar essa dinâmica. Assim sendo, organizamos a ordem cronológica das *lives* selecionadas para este primeiro volume, composto por 15 entrevistas, apresentadas abaixo com sua respectiva data de realização:

- 23/04/2020: **SOLEDADE GARCIA E THIAGO BRESANI** — *Cia. Lumiato* (Brasil);
- 28/04/2020: **PABLO LONGO** — *Cia. Pájaro Negro* (Argentina);
- 29/04/2020: **GABRIEL VON FERNÁNDEZ** — *Cia. Fabularis y GatoVerdi Teatro* (Argentina);
- 01/05/2020: **FABIANA LAZZARI** — *entreAberta Cia. Teatral/UnB* (Brasil);
- 07/05/2020: **MARCELLO KARAGOZWK** — *Cia. Karagozkw* (Brasil);
- 12/05/2020: **GILSON MOTTA** — *UFRJ* (Brasil);
- 14/05/2020: **PAULO BALARDIM** — *UDESC* (Brasil);
- 16/05/2020: **ALEX DESOUZA** — *Cia. Cênica Espiral/IFSC* (Brasil);
- 28/05/2020: **VALMOR NINI BELTRAME** — *UDESC* (Brasil);
- 30/06/2020: **ALEXANDRE FÁVERO** — *Cia. Teatro Lumbra* (Brasil);
- 18/08/2020: **ALEJANDRO SZKLAR** — *Compania Umbra* (Argentina);
- 26/08/2020: **PAULA QUINTANA** — *Cia. Proyecto Q* (Argentina);
- 05/09/2020: **PAULO MARTINS FONTES** — *Cia. Gente Falante* (Brasil);
- 12/09/2020: **LUCAS RODRIGUES E PALOMA BARRETO** — *Cia. Fios de Sombra* (Brasil), e
- 29/09/2020: **CÁSSIO CORREIA** — *Essaé Cia. de Teatro* (Brasil).

Falaremos um pouco sobre o processo de transposição destas entrevistas para o texto escrito. É importante alertar aos leitores e leitoras que os diálogos apresentados nas páginas que se seguem não foram meramente transcritos dos vídeos no Instagram, o que, por si só, já constituiria documento riquíssimo, mas foram também revistos pelos autores e editores, tendo sido acrescidos de material inédito sem, no entanto, perderem a dinâmica da fala informal presente nas *lives*. Portanto, a estrutura e a condução de cada diálogo é livre, ao sabor do fluxo de pensamento dos artistas e das dinâmicas interativas oriundas da participação do público na *live*.

Em muitos casos, ainda nos deparamos com difíceis questões provindas da decisão editorial de valorizar a oralidade, como transpor para a escrita as ações dos artistas (ao explicarem corporalmente algo) ou imagens apresentadas. No entanto e na medida do possível, realizamos uma coleta e uma organização de fotos e figuras no intuito de manter a relação texto-imagem.

No que se refere às notas de rodapé elaboradas pela equipe de editores, elas são, em sua maioria, indicações de websites em que o/a leitor/a pode encontrar informações mais detalhadas sobre determinado assunto (companhias, artistas, espetáculos, instituições). No entanto, é importante se ter em vista que essas informações mais detalhadas se referem exclusivamente ao campo do teatro de formas animadas ou ao teatro de animação, de forma que nas notas não foram fornecidos dados sobre instituições, eventos ou pessoas que não tivessem relação com a área em questão. Em alguns casos, foram incluídas notas explicativas sobre algum equipamento, termo técnico ou até mesmo sobre a atividade de alguma companhia teatral ou algum artista. Além disso, foram dadas informações bibliográficas sobre textos mencionados pelas pessoas entrevistadas.

Considerando que muitos nomes de artistas, companhias, espetáculos, festivais, grupos e instituições se repetiam ao

longo das diversas entrevistas, pois, conforme dissemos, há muitas referências comuns entre os artistas, optamos por criar um índice onomástico com dados mencionados pelas pessoas entrevistadas referentes exclusivamente ao teatro de sombras e ao teatro de animação.

Outro problema que nos esforçamos para resolver no texto diz respeito aos inevitáveis problemas técnicos ocorridos pelo fato de as transmissões terem sido feitas pela internet, por intermédio do Instagram. Nesse meio virtual, era natural ocorrerem quedas de conexão, problemas no áudio que tornavam alguns diálogos incompreensíveis, ruídos, além da própria interrupção do fluxo do diálogo decorrente da intervenção de outras pessoas que acompanhavam a transmissão e que faziam perguntas ou saudações no chat. Assim, muitas vezes ocorreu de o/a entrevistado/a, durante a entrevista, interromper o seu fluxo de pensamento para saudar algum conhecido que acessava a transmissão. Nestes casos, optamos sempre por excluir as falas adicionais alheias ao diálogo e, também, corrigir as quedas de transmissão, introduzindo, por vezes, frases que dão continuidade a um diálogo interrompido. Somente em alguns casos raros, indicamos pelo sinal (...) a existência de uma interrupção na sequência do texto. Desse modo, numa comparação entre o áudio original e o texto final, serão encontradas muitas diferenças, mas julgamos importante fazer as alterações, no lugar de inserir legendas, tais como “a conexão foi interrompida”, “ruídos no som tornaram a fala ininteligível”, entre outras. O foco da equipe editorial foi fazer com que a entrevista se tornasse uma experiência de leitura. Em todos os casos, os/as leitores/as poderão consultar o registro original por intermédio do link fornecido ao final de cada entrevista a fim de poder acessar a experiência original dada pela dinâmica da *live*.

O resultado de levar a cabo este registro escrito de um compartilhamento de experiências e de soluções técnicas encontradas

no percurso de cada artista/grupo, enfim, só foi possível graças ao financiamento do Projeto de Ensino Laboratório de Animação (CEART/UDESC) e dos Programas de Pós-Graduação da Universidades do Estado de Santa Catarina (PPGAC-UDESC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC-Eco/UFRJ) e graças ao empenho dos bolsistas envolvidos que, incansavelmente, participaram de todas as etapas de planejamento e execução do livro.

Nesse sentido, temos a certeza de que, para os diversos bolsistas envolvidos, a participação neste projeto editorial constitui uma verdadeira iniciação ao teatro de sombras, já que aqui eles puderam ter contato não somente com “conteúdos” e “informações técnicas”, mas, principalmente, com o envolvimento existencial-ético-artístico-espiritual de cada artista e pesquisador pelo seu ofício, que podemos perceber em cada uma das entrevistas. Esse envolvimento — ou essa paixão — é algo que não é passível de ser ensinado. É algo a ser transmitido pelas palavras e ações. Temos certeza de que essa paixão está presente nas falas de cada uma das pessoas entrevistadas. De modo complementar, foi a nossa paixão pela atividade de ensino e pela produção de conhecimentos e saberes que nos levou a buscar organizar este primeiro volume da obra.

Esperamos que este livro possa inspirar a todos a conhecer, desenvolver, praticar e ensinar essa forma de expressão artística tão plural, bem como apreciar e valorizar a cultura latino-americana, reconhecendo nossa infinita capacidade de criar e transformar realidades.

Boa leitura!



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



THIAGO BRESANI E SOLEDAD GARCIA  
CIA LUMIATO(BRASIL)  
23/04

21H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x2rpFno2sQE&t=59s>.



**[JULIANA]** Olá, boa noite!

**[THIAGO E SOLEDAD]** Boa noite!

**[JULIANA]** Queremos agradecer à Cia. Lumiato. Eu acho que não tem como deixar de falar, eu os conheci em Poconé, eu e o Jair, do Grupo Penumbra. Fomos lá especialmente para assistir ao trabalho deles, é um trabalho superlindo, são pessoas incríveis e a gente também conseguiu bater um papo depois. Para começar, qual é a formação de vocês, como começou o trabalho com sombras e quais são as principais experiências profissionais com o teatro de sombras?

**[THIAGO]** Bom, obrigado a Juliana e ao Grupo Penumbra pela iniciativa de juntar todos esses sombristas do mundo nesse momento. A minha formação com o teatro de sombras começou no ano de 2008, quando eu fui morar em Buenos Aires, na Argentina, e fui estudar na Universidade de San Martín<sup>2</sup>, na diplomatura de teatro de títeres e objetos, que hoje em dia já é uma licenciatura. Na época em que eu fui, em 2008, era uma diplomatura, e foi onde conheci a Sole [Soledad]. E aí, nessa diplomatura, por incrível que pareça, nossos professores e professoras não deram a matéria teatro de sombras. A gente estudava outros tipos de teatro de bonecos, marionetes, objetos, mas as sombras a gente quase não viu durante essa diplomatura. Tivemos a sorte de ter um colega de turma, um amigo, que é o Gabriel Von Fernández, que nessa época fez essa diplomatura com a gente. O meu primeiro contato com o teatro de sombras, assim, de uma forma mais prática, foi com o Gabriel Von Fernández, do Fabularis. Com ele, eu fiz a minha

2. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Disponível em: <https://www.unsam.edu.ar>. Acesso em: 25/08/2021.

primeira oficina no Museo del Títere<sup>3</sup>, em San Telmo, Buenos Aires. Foi meu primeiro contato com o teatro de sombras contemporâneo. Depois disso, eu conheci outros sombristas, o Alejandro Szklar também, e, a partir daí, eu comecei a fazer alguns trabalhos com alguns sombristas, apresentando algumas obras, misturando performances e teatro de sombras. Nesses anos, de 2008 a 2011, foi o tempo que eu fiquei em Buenos Aires, que a gente ficou. Depois disso, voltamos para o Brasil, eu e a Sole. Também por um acaso, uma sorte, eu acho, ou destino, o Alexandre Fávero vem ministrar uma oficina, uma vivência, aqui em Brasília, no Festival do Teatro Brasileiro<sup>4</sup>. Na época, era Cena Gaúcha no Distrito Federal e a gente fez a vivência com ele e com a Fabiana Bigarella. Nessa vivência, conhecemos pessoalmente o Alexandre, com o qual eu já vinha trocando algumas inquietações e perguntas por e-mail, e o convidamos para dirigir o espetáculo “Iara”<sup>5</sup>, isso foi em 2012. A partir daí, a gente começa essa parceria com o Alexandre [Fávero] e a viver, de uma maneira mais intensa, com o teatro de sombras contemporâneo até os dias de hoje.

**[ SOLEDAD ]** Bom, também queria agradecer, poder estar aqui compartilhando com vocês. É muito legal escutar tudo o que tem acontecido nesses dias sobre teatro de sombras, nesses tempos em que a gente está um pouco recluso. Bom, como o Thiago [Bresani] estava falando, eu acho que não tem muito mais o que agregar à trajetória. A gente se encontrou e já começou a realizar alguns trabalhos com teatro de sombras num trabalho final da formatura

3. Museu Argentino do Boneco. Disponível em: <https://museoargentinodeeltierez2.webnode.es/>. Acesso em: 25/08/2021.

4. Festival do Teatro Brasileiro. Disponível em: <http://2020.festivaldoteatrobrasileiro.com.br/sobre.html>. Acesso em: 25/08/2021.

5. Espetáculo infanto-juvenil de teatro de sombras contemporâneo. Disponível em: <https://www.cialumiato.com/iara>. Acesso em: 25/08/2021.



Espectáculo “Iara — O Encanto das Águas”.

FOTO: DIEGO BRESANI. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMIATO.

da carreira, lá em Buenos Aires. Depois, os trabalhos mais profissionais que a gente tem são “Iara — O Encanto das águas” e “2 Mundos”<sup>6</sup>, que foi nosso último trabalho, encerrado em 2018.

**[JULIANA]** Como acontece o processo de criação? Como é para vocês escolherem uma história a ser contada num teatro de sombras? O que vem primeiro, como acontece esse pensamento e como ele é desenvolvido?

**[SOLEDADE]** Normalmente, a gente escolhe um tema e, a partir desse tema, começamos a pesquisar. O primeiro caso foi uma lenda. A gente estava procurando uma lenda indígena, mas também poderia ser uma história contada. Não necessariamente uma

6. O espetáculo estreou em 2018, com direção de Alexandre Fávero. Disponível em: <https://www.cialumiato.com/2mundos>. Acesso em: 25/08/2021.

lenda. Normalmente, no teatro, as pessoas procuram um texto que tenha diálogos, que tem uma história por trás, que já está pensada para o teatro. No teatro de sombras, isso não existe, a gente procura a temática e, a partir dessa lenda ou dessa história, a gente começa a montar o roteiro. Primeiro escrevemos a história em si, as ideias dessa história e como seria desenvolvida. É claro que, antes, a gente pesquisa sobre a história, sobre as diferentes lendas ou sobre a temática que a gente quer abordar de uma maneira mais teórica. E, depois, a partir daí, a gente começa a escrever o texto e as partes dessa história ou desse texto que seriam mais apropriadas para levar às sombras. Porque digamos que não é qualquer parte de um texto que pode ser montado para o teatro de sombras, pelo menos não da forma que a gente pensa o teatro de sombras. Claro, depende da companhia. Cada companhia tem uma forma diferente de pensar. Tem companhias que usam o diálogo, que usam muito a palavra falada. A gente trabalha de uma forma na qual a palavra é mais subsidiária, o centro de tudo é a imagem. A transmissão da história, a transmissão das ideias e dos sentimentos é através da imagem. Então, esse roteiro vai sendo formado através das cenas que são possíveis de serem montadas, e essas cenas vão tendo imagens, que a gente chama de imagem geradoras. São as imagens centrais de cada uma das cenas que vão formar depois o storyboard. O roteiro demora um tempo bastante considerável para ficar pronto, porque vai e volta. O roteiro vai mudando, inclusive, ele vai mudando durante o processo de construção do storyboard e, também, durante a montagem do espetáculo. Todo esse processo é um trabalho bastante dedicado, bastante árduo.

**[THIAGO]** Eu acho que é isso que a Sole colocou, os dois espetáculos que a gente vai conversar mais aqui, que é o “Iara” e o “2 Mundos”, eles começaram de formas diferentes, de maneiras similares, mas diferentes. O “Iara” foi um processo que eu, a Sole e o

Alexandre, a gente se dedicou bastante ao trabalho de mesa, mas o Alexandre colocou muito mais a questão da dramaturgia que ele já vinha pesquisando, já vinha desenvolvendo, nesse trabalho da “Iara”. Então, a gente foi muito mais guiado pelo Alexandre. Esse processo que Sole está falando foi em 2013 e durou um ano. Começou com esse trabalho de mesa, desenhos... muito desenho... é mais ou menos isso.

**[SOLEDAD]** Depois, no segundo processo de montagem, esse trabalho mais teórico do início foi feito a partir de vários materiais teóricos que Alexandre [Fávero] foi dando para a gente começar a ver como era essa questão de escrever um roteiro, que são textos mais a ver com a linguagem cinematográfica, de escrita de roteiro. Então, a gente teve, nessa segunda opção, uma pesquisa mais sobre como encarar o processo para nós mesmos podermos desenvolver o roteiro. No primeiro, o Alexandre teve uma presença muito mais forte na escrita; no segundo, também ele esteve muito presente, mas, claro, já era mais “grupal”.

**[THIAGO]** No espetáculo “2 Mundos”, Fabiana [Bigarella] também estava junto no processo de construção do roteiro, de roteirização da história.

**[JULIANA]** Alguma das duas peças tem um roteiro que não seja storyboard? Digo, texto mesmo, ou, nas duas peças, o roteiro e a dramaturgia estão todos no storyboard?

**[THIAGO]** Em “Iara”, a gente se deteve bastante no desenho do storyboard, desenhamos bastante cenas, mas muitas delas, durante o processo, mudaram ou sumiram. Já no segundo processo, “2 Mundos”, a gente não se deteve tanto no storyboard, mas muito mais tempo no roteiro, no texto. Não no texto de teatro clássico como conhecemos, mas um roteiro de cenas, de ações, de várias etapas que a gente ia construindo.

**[ SOLEDAD ]** No primeiro também não tinha... o roteiro era bem mais compacto, além do mais já existia uma história, uma lenda que inspirou o roteiro e, depois, ficou uma coisa muito diferente na adaptação. No segundo, a história foi criada a partir de um fato histórico, mas é uma criação, não existia, a gente criou do zero. Tem outra parte que é a encenação no teatro de sombras como em qualquer processo de teatro. Mas, particularmente no teatro de sombras, a encenação muda muito a dramaturgia. Então, qual a melhor forma? De que forma vou montar essa história? De que forma vou mostrar cada cena e quais são as possibilidades que essa cena tem para ser montada, para que o público compreenda o que quero transmitir com essa imagem, com essa sensação, com esse movimento?

**[ THIAGO ]** O roteiro seria como o *guión* [em espanhol], seria uma espécie de *guión* do espetáculo.

**[ JULIANA ]** Falando ainda dessa questão, quando vem essa dramaturgia, esse storyboard, como são feitas as escolhas em relação à empanada, à tela, às luzes, cores, figuras para a sombra, isto é, como é feita essa escolha, já tendo o storyboard como base?

**[ SOLEDAD ]** Na verdade, foram processos bem diferentes. Cada processo vai pedindo escolhas diferentes. Por exemplo, falando da cenografia, na segunda montagem a gente começou com uma tela de projeção, íamos testando as diferentes cenas e as cenas iam sendo projetadas em uma única tela de projeção. Mas depois, com o tempo, junto ao Alexandre, que era o diretor do espetáculo, a gente foi vendo uma necessidade de adicionar novas superfícies de projeção. Essas superfícies de projeção foram incorporadas quando o processo já estava avançado, porque a multiplicidade de telas de projeção requeria que as cenas, a forma e a mecânica de construir as cenas e os elementos que a gente utilizaria já

estivessem um pouco mais incorporadas, para depois agregar essas novas superfícies de projeção. Sobre o material em si, no primeiro espetáculo a gente construiu as figuras em relação também a um tamanho que fosse apropriado para a manipulação. Construímos os primeiros protótipos e tivemos que mudar. Normalmente, a gente busca um tamanho que seja apropriado para a manipulação de figuras, praticamente não utilizamos varetas, isso também é uma coisa que foi o Alexandre que trouxe para nós. Sobretudo, no primeiro processo, a gente tinha um tempo bastante reduzido para montagem do espetáculo, por causa do edital que a gente tinha que cumprir etc. E essa questão dos tamanhos das figuras foi trazida pelo Alexandre. Depois, o que era mais sobre os cenários e tudo mais foi se dando no processo da construção das cenas, foi uma pesquisa ao longo da montagem. As silhuetas principais já foram construídas com um determinado tamanho para que fosse possível a manipulação e o ensaio com esses protótipos para poder ir avançando ao longo do processo.

**[ THIAGO ]** Queria agregar uma questão. Quando fizemos o espetáculo “Iara”, tínhamos acabado de chegar da Argentina, estávamos sem nenhum trabalho, sem nenhum espetáculo para estar rodando no mercado, logo, também tínhamos um pouco essa pressa, essa urgência, a necessidade de ter um trabalho, um espetáculo para estar podendo vender. Então, tem soluções... a cenografia, por exemplo, foi o Alexandre que desenhou, ela é feita de cano PVC. A gente foi testar em uma casa de construção aqui perto de casa. Testamos na própria casa de construção para ver se funcionava, compramos os canos. A cenografia funcionou. Foi resolvida muito rápido essa questão de cenografia no espetáculo “Iara”. No espetáculo “2 Mundos”, a proposta do espetáculo era que a gente, eu e Soledad, tivéssemos a liberdade de decidir mais coisas. Já tinham passado dois anos em que a gente estava viajando, trabalhando,

então tínhamos esse tempo de poder parar e pesquisar a estética, a cenografia. O Alexandre deixou essa liberdade, foi um acordo entre todos, foi bem legal, foi como começar um processo diferente. Eu digo isso porque, nos primeiros seis meses do processo “2 Mundos”, a gente repetia o que a gente fez no processo do “Iara”, então a gente repetia as mesmas formas, os mesmos bonecos, uma tela de projeção, as mesmas formas de editar imagens, de construir imagens. Assim, o Alexandre vem depois desses seis meses e rompe isso, ele propõe romper tudo isso. É isso que eu acho interessante para a gente como artista sombrista. Essa proposta, essa provocação do diretor de romper com esses seis meses em que a gente estava repetindo o que vínhamos fazendo com “Iara” para poder criar algo novo.



Espectáculo “2 Mundos”.

FOTO: DIEGO BRESANI. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMIATO.



**[ SOLEDAD ]** Também o fato de começarmos a trabalhar com o retroprojektor, no segundo espetáculo, era uma nova forma de projeção que a gente nunca tinha experimentado. Essa forma de trabalho para nós foi bem... difícil de entrar nessa dimensão, porque também a gente tem muita falta de referências, de ver espetáculos que usam o retroprojektor tanto no Brasil quanto na América Latina. Acho que no mundo, em geral, é difícil encontrar referências de teatro de sombras, agora tem cada vez mais, por sorte. Então, [houve] essa apropriação desse novo instrumento que é o retroprojektor, a pesquisa foi bem...

**[ THIAGO ]** A pesquisa foi bem complexa, mas a gente tinha esse tempo. Então, o processo do espetáculo “2 Mundos” durou dois anos e meio.

**[ JULIANA ]** “2 Mundos” em dois anos. Que edital era esse? Foi através dessa vivência que vocês tiveram com o Alexandre que surgiu aquela cartilha? Eu queria que vocês falassem mais dessa cartilha que vocês fizeram junto à Cia Lumbra.

**[ THIAGO ]** O edital de “Iara” foi um do Distrito Federal, o FAC, que é o Fundo de Apoio à Cultura. A gente tinha esse prazo, nessa época era um ano. Hoje em dia, por sorte, a gente pode pedir uma prorrogação de até mais um ano. Especificamente, o projeto da cartilha surgiu de um projeto do FAC também, em que a gente propôs a circulação do espetáculo “Iara” e, dentro desse projeto, tinha oficinas para professores e professoras da rede pública do Distrito Federal. A gente ia em cada sede de algumas cidades e fazia essa oficina. Então, dentro desse projeto, a gente propôs uma cartilha, que é voltada para professores e professoras trabalharem dentro da sala de aula. A gente também, nesse projeto, que é mais uma parceria com o Alexandre, a gente o provoca para organizar todos os escritos que ele tem e escrever essa cartilha nesse

projeto, que foi em 2015. A gente tem ela impressa, mas também está disponível em PDF, quem quiser pode pedir por e-mail ou aqui pelo Instagram, podemos passar esse material para quem tiver interesse e curiosidade.

**[JULIANA]** Ótimo. Vamos falar também um pouco sobre essa questão de como é fazer o teatro de sombras a dois. Quais são os, vamos dizer assim, o lado positivo e algumas coisas que não são tão boas assim que vocês precisam dar algum jeito?

**[SOLEDA]** Muitas vezes a gente tem que, justamente, pensar em função de que somos dois, por enquanto. Porque a gente sempre está pensando em incorporar outras pessoas ou outra pessoa. Podem ser três. Isso sempre está presente como possibilidade para facilitar também essa mecânica dentro da cena, para poder fazer outras coisas, para poder desenvolver outros dispositivos cenográficos que possam ser manipulados por outra pessoa. E isso daria a possibilidade de a gente poder estar manipulando ou fazendo a cena enquanto estão acontecendo outras coisas. Porque somos dois, isso é limitante muitas vezes. Por exemplo, quando você tem uma cena que está acontecendo e uma imagem seguinte que vai surgir, você tem que ver como é essa mecânica. Você tem que incorporar uma coisa no meio, entre uma imagem e outra, que possibilite essa passagem sem que fique um espaço vazio, um espaço sem imagem. A mecânica em cena sempre tem que ser pensada em função de nós dois, por enquanto, foi pensada em função disso. Às vezes, a gente se sente um pouco... sobretudo, em “2 Mundos”, foi bem difícil o fato de que a gente está o tempo todo na vista do público. O público está dos dois lados, envolve o dispositivo projetivo do espaço, da superfície de projeção. Então, você está sendo visto de todos os ângulos, tanto de frente como de trás. As pessoas estão muito perto, você tem que levar em conta não somente a manipulação, sendo que você também está atuando.

Você está completando com sua presença essa informação que se passa através da imagem. Não fica aparente apenas a superfície de projeção, a pessoa pode estar olhando para você, pode estar olhando para o retroprojetor, pode estar olhando para a tela ou para tudo ao mesmo tempo, dependendo da distância. Isso foi um desafio bem grande, a respeito de sermos só dois.

**[THIAGO]** Tem os pontos positivos, que é essa questão de poder viajar mais facilmente, de poder estar participando de festivais. Hoje em dia a gente vê que os festivais estão cada vez mais tendo dificuldades financeiras de levar mais pessoas, grupos grandes, então é um facilitador sermos dois. Por exemplo, nós mesmos operamos a música, a gente não usa as luzes do teatro, só uma geral no começo ou uma geral no final. Então, a gente facilita para, justamente, poder ter uma circulação maior do trabalho. Mas, claro, como a Sole falou, as dificuldades são enormes. O fato de ser um casal também tem pontos positivos e negativos, de estar trabalhando juntos, vivendo juntos, viajando. Mas, desde 2008, a gente vem lidando com essa situação e, por enquanto, está tudo certo!

**[JULIANA]** Eu acho que a Soledad [Garcia] já falou um pouquinho do que a Têmis [Nicolaidis] está perguntando, que existe um lugar para o sombrista aparente, mas se vocês quiserem complementar alguma coisa sobre como é ser um sombrista que sai de trás da tela e atua junto ao público...

**[SOLEDADE]** Uma das coisas que a gente notou bastante e continua notando é o tempo que precisamos de preparação antes de entrarmos em cena. Ainda temos muito a trabalhar nesse processo, porque o “2 Mundos” é um espetáculo muito novo, ele está começando a se apresentar e a viajar e, nesse processo de descobrimento do sombrista aparente, notamos muito a diferença em relação ao “Iara”. Às vezes, estamos escolhendo viajar com o

técnico ou precisando ter um técnico quando a gente monta “2 Mundos”. É por isso também, porque, dessa forma, a gente tem um tempo mais tranquilo de montagem, a gente pode estar mais centrado nesse corpo, no nosso próprio corpo em relação com o espaço, e depois poder ter um tempo de preparação física e mental para entrar em cena de uma forma apropriada. Também vimos isso, que a influência desse tempo anterior ao espetáculo podia influenciar o resultado do que estava vendo o público.

**[ THIAGO ]** Claro, porque muitas vezes a gente tem que montar e apresentar no mesmo dia. Então, no tempo de montagem do espetáculo “2 Mundos”, que é de quatro a cinco horas, precisamos montar três telas, precisamos buscar lugares no teatro ou no galpão para amarrar essas telas, subir escada, descer escada, subir andaime, descer andaime. Então, normalmente, a gente tem montagem no dia e, na mesma noite, a gente apresenta. Daí essa necessidade de viajar com uma pessoa, um técnico, que possa estar auxiliando nessa questão. No espetáculo “Iara”, viajamos só nós dois, a gente monta e desmonta. Eu acho que é o que a Sole comentou, a gente vê a necessidade, nesse novo processo, nesse novo espetáculo, do corpo e da concentração mesmo. Por essa questão de “estar aparente”.

**[ SOLEDAD ]** Em um encontro consigo mesmo e com o material de cena para se sentir confortável, tranquilo e poder estar passando essas emoções que a gente precisa estar vivenciando também. Ao mesmo tempo, estar realmente conectado, ou seja, você precisa de uma presença muito mais no aqui e no agora, muito mais forte. Bem, eu acho que isso sempre é o mais importante no teatro.

**[ THIAGO ]** Teve uma vez que eu fui para Buenos Aires, dois anos atrás, eu encontrei o Gabriel Von Fernández, e ele falava justamente sobre essa projeção das costas, que também é importante. Como sombrista aparente, a gente pode ter consciência das nossas

costas, não só da projeção de frente. As nossas costas também, elas têm que estar projetadas. Para mim, foi superimportante essa conversa com ele.

**[JULIANA]** A Conceição falou aqui... se puder disponibilizar a cartilha lá na ABTB. A Conceição tem uma coleção de figuras de sombra em couro bem interessante. Eu acho que vocês já começaram a falar e me vieram mais curiosidades sobre a diferença entre um espetáculo e outro, nessas questões de técnicas e também de materiais. Por exemplo, vocês falaram que o “2 Mundos” tem três telas. Queria que vocês citassem mais essas diferenças entre um espetáculo e outro.

**[THIAGO]** Bom, no espetáculo “Iara”, por exemplo, a gente vê diferenças de iluminação. No “Iara” utilizamos lanternas de LED, usamos os focos halógenos, que a gente constrói artesanalmente com a lâmpada halógena. Temos essas duas tecnologias no espetáculo “Iara”, falando em questão de luz, de iluminação. Já no espetáculo “2 Mundos”, a gente usa a lanterna de LED e o retroprojetor. Utilizamos dois retroprojetores em cena, então já é uma outra tecnologia a que a gente teve que se adaptar bastante, estudar bastante para poder conseguir desenvolver o espetáculo — isso na questão de iluminação. Em relação ao espaço, o “Iara” é feito para palco italiano. Tem uma tela e não precisa da estrutura do teatro para ser pendurada. A gente leva a estrutura, a própria cenografia, que é uma semicircunferência, uma oca na qual a gente pendura essa tela. Então, podemos chegar num galpão, numa sala, não precisamos de uma estrutura de teatro. Já no espetáculo “2 Mundos”, a gente tem um formato de arena, então o público fica em volta, sentado no chão, nas cadeiras, e são três telas de projeção. Isso, sim, a gente tem que pendurar, encontrar lugares no teatro, no galpão, onde amarrar essas cordas. Essa é uma das dificuldades do espetáculo “2 Mundos”.

**[ SOLEDAD ]** São questões que fazem a montagem ser mais prolongada. A gente tem que chegar e avaliar quais são essas possibilidades de montagem, onde o público vai estar localizado, quais são as formas de montagem mais apropriadas para que tenha mais quantidade de público, qual vai ser a inclinação da tela, onde poderiam ser amarradas... elas não são retas, elas têm uma leve inclinação para abarcar mais público, então, todas essas coisas têm que ser avaliadas em cada lugar. Por isso, leva um pouquinho mais de tempo para essa montagem.

**[ THIAGO ]** Outra diferença é a quantidade de público que a gente tem nos dois espetáculos. O espetáculo “Iara” suporta até 500 pessoas, já foi apresentado para quase mil pessoas (mas o ideal são 500). Isso que o Ronaldo Robles falava ontem sobre essa questão de curadoria de festivais. Eu acho que é superimportante essa questão, essa dificuldade. O “2 Mundos”, depende do lugar, mas acho que o ideal seria umas 150 pessoas, depende do lugar. Se é um lugar pequeno, vão ser menos pessoas.

**[ SOLEDAD ]** Estou vendo uma pergunta aqui que tem a ver com o que a gente está falando, que é: “Vocês imaginam o ‘2 Mundos’ para a rua?”. Desde a minha perspectiva, eu acho que é uma possibilidade, mas “2 Mundos” foi pensado para ser um espetáculo imersivo, então a proximidade do público, ele estar praticamente dentro, estar bem próximo da gente, é uma das características que eu acho necessária também. É uma das dificuldades que a gente ainda tem por trabalhar com o público tão perto, mas, ao mesmo tempo, é o que faz com que ele sinta essa vivência. Alguns curadores que viram “2 Mundos” falaram da imersão, de ser um espetáculo imersivo. Eu acho que talvez isso, na rua, possa ficar um pouco distante, porque a rua tem essa característica, da gente ficar um pouco mais distante. Assim, teria que ver essas possibilidades dentro de um espaço de rua.

[**THIAGO**] Só complementando que, em tempos de pandemia, eu acho que seria possível.

[**JULIANA**] E falando da questão da trilha sonora, como ela é construída, pensada, e como ela é operada tanto num espetáculo como no outro?

[**THIAGO**] Bom, aí também são dois momentos, dois processos diferentes. Tanto no espetáculo “Iara” como em “2 Mundos”, a música foi composta pelo músico Mateus Ferrari<sup>7</sup>, aqui de Brasília, com o Marcelo Dal Col<sup>8</sup>, que é o designer de som. Uma dupla que trabalha superbem, são parceiros da companhia. Eles criaram a trilha dos espetáculos. Tem uma curiosidade que aconteceu no espetáculo “Iara”, a gente teve que estrear o espetáculo sem a trilha original. Tivemos um problema com o músico que ia fazer a trilha, tínhamos que estrear em um mês e o músico não deu certo, mas tínhamos que estrear de qualquer forma. Então, a gente pesquisou algumas trilhas, o Alexandre também tinha algumas trilhas de um espetáculo que ele não estava mais fazendo, emprestou algumas, e eu construí essa trilha, e a gente estreou o espetáculo com uma trilha não original para cumprir essas dez apresentações do projeto. Fizemos dez apresentações, ensaiamos com a trilha “não original”. Deu tudo certo, vencemos essa, mas, no ano seguinte, o Alexandre falou que precisávamos ter uma trilha original. Estávamos de acordo e chamamos o Mateus Ferrari para compor a trilha do espetáculo. Mas tínhamos esse problema, a gente já tinha estreado e feito dez apresentações com a trilha “não original”. Já tínhamos feito todos os temas, os tempos, os ritmos, e tivemos que nos readaptar a uma trilha original. Foi um desafio

7. Ator, músico e cantor. Disponível em: <https://www.instagram.com/matuscaferrari/?hl=pt-br>.

8. Designer de som. Disponível em: <https://www.facebook.com/marcelo.d.col>.



Espectáculo "Iara — O Encanto das Águas".

FOTO: DIEGO BRESANI. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMIATO.

enorme, conseguimos compor essa música juntos — eu, o Mateus, a Sole e o Marcelo — em três meses. Depois disso, a gente conseguiu estrear com uma trilha original, mas foi um desafio. É bem impactante ter que dissociar, deixar de gostar de uma trilha para começar a gostar de outra. Em “2 Mundos” foi diferente, porque já foi com o Mateus e ele já criou durante o processo, a gente já ia mandando para ele algumas referências de música, de cenas.

**[SOLEDAD]** Nesse processo, na verdade, o que a gente faz é, primeiro, montar as cenas. Já quando elas estão prontas, aí é que se incorpora a música. É a última fase do processo criativo.



Também pesquisamos, buscamos referências sonoras para poder ir ensaiando com essas referências e depois, quando a trilha vem, tem que incorporar o ritmo que a cena precisa, em relação ao tempo da cena, da necessidade do sentimento, do clima na cena. A música é muito importante, nesse caso, porque no segundo espetáculo não tem palavras, apenas trilha, então a música é que conta a história com a imagem. Essa música tem que ter um sentido bem marcado.

**[JULIANA]** Eu ia entrar nesse assunto mesmo. A gente percebe essa potência que a música tem, a música também é um elemento superimportante no teatro de sombras, a trilha sonora que conduz a peça. Pelo que entendi, as duas peças não têm linguagem verbal, têm a trilha como condução. Vocês pensam em trazer, em algum momento, essa palavra para a cena de sombra, ou não é uma inquietação que vocês têm no momento e nem a curto prazo?

**[SOLEDA]** Na verdade, em “Iara” a gente usa palavras, tem uma curta narração. A gente está pensando, em espetáculos futuros, que ainda temos muito o que explorar acerca da não palavra, pelo menos do não diálogo. A gente está pensando em incorporar narrações, não narrações do que está acontecendo, mas, sim, questões mais de poesia, questões que tenham a ver com o que a gente está contando, não diretamente, mas planteando questões que se refiram à cena em si, à história em si, mas que não necessariamente tem que ser um diálogo, ou estar contando algo a respeito dessa cena. Nesse sentido, como é usado muitas vezes no teatro contemporâneo em si, a palavra. Muitas vezes a pessoa pode falar no microfone ou pode ser uma voz em off, mais nesse sentido.

**[THIAGO]** No espetáculo “2 Mundos”, a gente trouxe um pouco disso, essa verbalização. O espetáculo tem uma trilha gravada, só que, como a gente está aparente, o público está num formato arena

em volta da gente. Trabalhamos um pouco isso, do público poder escutar nossa respiração, do público poder escutar um grito. Começamos a trabalhar um pouco com essa questão dos sons, do ambiente sonoro, não de palavra, de diálogo, mas de ambientação, uma respiração, um grito. Foi superpositivo o retorno do público quando a gente passava perto dele e falava, rezava uma oração. Então, acho que isso é uma inquietação nossa. O Alexandre também trouxe isso um pouco, mas foi feito dessa forma. Trabalhar com o público próximo possibilitou esse contato de voz, de som.

**[ SOLEDAD ]** Isso também tem a ver com a proximidade, que a gente estava falando antes, porque, quando você está próximo, consegue escutar todas essas questões, todos esses gritos, essas respirações ou esses gestos que a gente está fazendo, porque, se você está muito longe, com a trilha, você não consegue. Então, por isso a necessidade dessa imersão no espetáculo.

**[ JULIANA ]** Eu tive essa experiência de estar próximo, porque vocês apresentaram em Poconé, no salão social. Eu não sabia, vocês falaram que até 500 pessoas podem assistir ao “Iara”, e eu assisti lá no salão social, a gente ficou bem próximos, e tinha crianças sentadas. Eu acho que foi bem bacana porque tinha horas em que elas falavam e a gente escutava vocês, os sons que vinham de vocês também, e era bem bacana. Algumas ficavam até falando: “Ah, está acontecendo isso”. Algumas fechavam os olhos em algum momento, e eu achei bem bacana ter essa sensação. Eu vou ler algumas perguntas. Mesmo que vocês já tenham falado, se vocês quiserem deixar mais claro, podem pontuar alguma coisa. “Em que momento entra a escolha dos materiais para as silhuetas e tela? Antes, depois ou durante a criação da dramaturgia?”

**[ THIAGO ]** Depois. É porque, na verdade, a dramaturgia também... a escolha da tela, das silhuetas, do material, tudo faz parte da

dramaturgia durante todo o processo. Eu acredito que a construção desses materiais acontece depois que o roteiro, o *guión*, está estruturado. A gente tem um esqueleto de roteiro, de história, e a partir daí a gente começa. A partir dos desenhos que se fizeram é que a gente “começa” a construir, mas a “construção” vem bem depois. A escolha do material também vem devagar. Primeiro tem esse trabalho de mesa, de decisão de cena, de roteiro, de estética, de história e teoria. Depois a gente vai decidindo esses materiais.

**[ SOLEDAD ]** Os protótipos são construídos e ainda não se têm os materiais definitivos. Depois, no processo mesmo, com a necessidade da cena, vai sendo modificado esse material ou ele vai sendo aprofundado. No caso de “2 Mundos”, estávamos trabalhando com transparência. No início, a gente não entrou “de cheio” na transparência, estávamos na transparência e no opaco. De fato, tem partes transparentes e partes opacas. Quando a gente começou com o retroprojetor — porque, no início, também foi demorada a inserção do retroprojetor —, aí sentimos mais essa necessidade do trabalho com a transparência e foi mais aprofundado o trabalho com as figuras translúcidas, com os cenários translúcidos. Isso foi todo um processo que foi paralelo à montagem das cenas, ou seja, ao ensaio, porque a gente ia ensaiando, testando coisas, e a gente voltava para o espaço de construção. Ia mudando em relação às necessidades, íamos vendo o que dava certo e o que não dava certo.

**[ JULIANA ]** A Têmis ainda tem inquietações sobre o sombrista aparente, se vocês puderem comentar um pouco mais. Que lugar de atuação é esse? Como é esse sombrista que também está ali, a sua sombra também está ali, que, também, de certa forma, está ali para a gente perceber algo ou ter alguma leitura?

**[ THIAGO ]** Até hoje a gente também tem esse questionamento da Têmis, essa pergunta, para a gente, está aqui, e eu acho que em

todo o processo ela vai estar sempre presente. Não foi diferente nos dois processos, de “Iara” e “2 Mundos”. Em “2 Mundos”, a gente se questionou desde o princípio qual é o lugar desse sombrista aparente. Por que a gente está ali? Qual é o nosso papel ali? Qual é a nossa ligação com aquela história, com aquelas silhuetas, com a luz, com a sombra? A gente tinha essas perguntas durante todo o processo e íamos respondendo para poder resolver e avançar um pouco, mas sempre é uma pergunta, um questionamento. Eu realmente não tenho uma resposta objetiva para essa pergunta, eu acho que ela não existe ainda.

**[SOLEDAD]** Eu acho que, em cada montagem, esse lugar do sombrista aparente vai mudando, porque, por exemplo, num espetáculo futuro ou num espetáculo de outra companhia, o sombrista aparente também pode vir a ser um personagem. Nos nossos espetáculos ainda não somos personagens, ou seja, não é



Espectáculo “2 Mundos”.

FOTO: DIEGO BRESANI. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMIATO.

“uma hora personagem e noutra sombrista/manipulador”. Somos somente sombristas/manipuladores. Nossa figura se complementa aos personagens, mas não são personagens, então

[ **THIAGO** ] Essa questão da voz foi uma forma de encontrar isso.

[ **SOLEDADE** ] Da voz e da sombra no nosso corpo como complemento. Em “2 Mundos”, a gente complementa muito as figuras com a nossa sombra corporal. Então, onde a figura não consegue fazer determinada ação, a sombra imprime uma dramaticidade muito maior. Se fosse somente o boneco fazendo um movimento, ele não teria a dramaticidade que tem a sombra corporal que está complementando essa silhueta. No caso em que o sombrista também pode ser personagem ao mesmo tempo, aí eu acho que isso vai enriquecendo também esse lugar de completar a silhueta. O sombrista vai sendo cada vez mais um personagem, vai se envolvendo com a obra desde outro lugar. Isso é uma das inquietações que a gente tem, que é explorar cada vez mais o lugar onde somos personagem, onde somos sombristas, onde a gente é tudo ao mesmo tempo. Ir enchendo as cenas de significados através da sombra corporal que se complementa com as silhuetas, que se complementam com a manipulação, tudo vai sendo mais integrado.

[ **JULIANA** ] Tem uma pergunta aqui: “Sole e Thiago, vejo o quanto as crianças vem crescendo no universo de sombristas, como será a participação deles, em breve, na cena?”. Eu já vi algumas coisas das crianças.

[ **THIAGO** ] Pois é, a gente tem dois filhos, Nina e Luca e... bom, Shirley é uma grande amiga, tem a sua história na Cia. Carroça de Mamulengos, e, para mim, é uma grande referência, uma grande escola. Eu acho que as crianças estão vivenciando esse processo bem intensamente, bem de perto. Hoje eu estava vendo umas fotos do processo de “Iara” e a gente vê o nosso filho Luca. Ele, pequeno,

vivenciou todo esse processo junto ao Alexandre. O Alexandre dizia que ele era assistente de direção dele. Em todos os encontros com o Alexandre, ele estava junto, estava com eles vivendo esse processo criativo, essas experimentações, esses estresses, esses momentos. Eu acho que é um processo deles também. Eu acho que é deixar livre, deixar uma escolha, acho que essa vivência para eles é muito importante, eles estão vendo, estão vivendo, vivenciando isso. Pode ser que eles venham a se incorporar ou estar juntos. Já ajudam, já criam, já desenham, já pegam a lanterna, já brincam com sombras e constroem histórias. Nessa quarentena, estamos fazendo um intensivão de histórias com essa meninada. Portanto, eu acho que sim, que, em algum momento, eles vão estar incorporados. Claro que, quando a gente viaja, quando a gente está trabalhando, é mais difícil porque precisamos de um tempo. Esses espetáculos requerem um pouco mais de dedicação. Então, quando a gente está com eles, fica mais difícil de se dedicar aos dois filhos. Acho que a vivência é o mais importante, é o que eu aprendi no Carroça.

**[JULIANA]** A Conceição está perguntando aqui: “O texto como complemento, e não como narrativa, diálogo, permite ao público uma vivência e interpretação mais pessoal. Vocês concordam com isso?”.

**[THIAGO]** Sim, com certeza, eu acho que é bem forte esse retorno que o público tem quando a gente fala, quando a gente emite sons perto do público com a silhueta e com a projeção. É isso que a Sole fala também sobre essa questão do sombrista aparente. Ele potencializa a figura. Ali é uma figura, um boneco, mas, se você vê essa projeção junto com a presença do sombrista, com a respiração ofegante do sombrista, e é uma cena de perseguição, a gente vai ter muito mais dramaticidade nessa cena e muito mais potência.

**[ SOLEDAD ]** Talvez eu tenha entendido a pergunta de outra forma, mas claro que o texto em si, normalmente, é usado para explicar. Muitas vezes, serve para explicar o que a imagem não conseguiu contar. No caso de “Iara”, a gente tinha que contar a parte da lenda, do mito de origem da “Iara”. Então, tinha questões da lenda que a gente queria contar, porque achávamos que era importante se fundar nesse mito original. Tinha uma questão da relação de parentesco entre a “Iara”, o pai e os irmãos, que era uma coisa muito particular, muito curta e que não podia ser contada através da imagem. A gente utiliza a palavra para complementar essa imagem, quando algo não pode ser totalmente expressado através da imagem. Muitas vezes, o teatro precisa explicar através da palavra, muito mais do que talvez seja necessário, para nós, desde nosso ponto de vista particular. A gente busca muito mais se conectar com o simbólico, ou seja, a gente tenta deixar ao público um lugar em aberto para a imaginação. Esse espaço, muitas vezes, tem a ver com a não palavra. O uso da palavra é uma coisa que estamos muito acostumados, estamos acostumados a trabalhar desde a palavra, precisamos de explicação, a gente precisa deixar todas as coisas bem organizadas. Nesse mundo, a gente está acostumado assim, logo, a gente precisa também, às vezes, deixar mais livre, a gente quer isso. Mas isso não significa que seja uma forma de explicar, porque a palavra em si, desde o teatro, foi utilizada historicamente para contar histórias, e isso é o que normalmente se usa. A gente escolhe estar por fora da palavra. Claro que isso sempre tem muitos questionamentos de um lado e de outro. Por que não “menos palavras”, por que não “mais palavras”? Isso também tem a ver com as perspectivas de cada um, das pessoas que estão vendo o espetáculo.



Espectáculo “Iara — O Encanto das Águas”.

FOTO: DIEGO BRESANI. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMIATO.

**[JULIANA]** Estão pedindo para comentar um pouco dos espetáculos e o público surdo, vocês já tiveram alguma experiência? Como foi a recepção desse público?

**[THIAGO]** A gente teve algumas experiências com o público surdo, foram bem interessantes e bem fortes. A primeira experiência que a gente teve foi num festival lá em Campinas. A gente nunca tinha tido nenhuma experiência com o público surdo. Como em “Iara” tem uma parte que tem narração, a gente precisaria de uma intérprete de libras, teria que entrar uma pessoa no palco ou acender uma luz. Então, a gente tinha um pouco de preocupação com isso por ser um espetáculo de sombras. Como seria o impacto dessa luz ligada? Como seria isso? E foi surpreendente, foi muito bom. A gente tratou de colocar a pessoa perto da cenografia, colocamos a [intensidade da] luz a quarenta por cento. Deu tudo certo, não afetava as projeções nem a cenografia. Essa



pessoa entrou nessa parte e depois saiu, foi superlegal. A partir disso, nos projetos que a gente escrevia, contemplávamos a intérprete de libras. A experiência sempre foi muito boa e o retorno do público foi impressionante. Tivemos um retorno em Florianópolis muito positivo. Já em Curitiba — a gente fez uma circulação da Petrobrás que possibilitou contratar esse serviço —, tivemos um retorno muito forte do público e, também, do público cego, pois também teve áudio-descrição nos espetáculos. Isso foi outra experiência sensacional. Fizemos a visita tátil depois do espetáculo, eles subiram, pegaram as silhuetas, pegaram nas luzes, na tela, na cenografia, foi sensacional!

**[ SOLEDAD ]** Quanto aos surdos, uma coisa que eles falam é que eles sentem ser uma linguagem muito voltada para eles, eles se sentem muito tocados pelas imagens, porque eles pensam num sentido muito mais imagético. Eles gostaram muito do espetáculo. No caso de “2 Mundos”, a gente não teve tanto essa experiência. Mas tivemos uma intérprete de libras que foi a um dos espetáculos e ela falou que ele era bem acessível porque, como não tem nenhuma fala, tem muita proximidade com o público surdo.

**[ JULIANA ]** Estávamos falando ontem com o pessoal da Cia. Quase Cinema, eles falaram que tem, lá no quintal da casa deles, um espaço de ensaio. Vocês têm algum espaço de ensaio? Como acontecem esses ensaios?

**[ THIAGO ]** Não temos um espaço próprio, a gente tem uma parceria. Os dois processos foram diferentes. Moramos numa cidade no entorno de Brasília, chamada Olhos D'água, e temos a sorte de ter alguns lugares aqui que a gente pode ter essa parceria. No projeto “Iara”, no processo, utilizamos o galpão da associação de moradores, que, no sábado, tem um forrozo. Durante a semana, a gente estava ensaiando o teatro de sombras nesse galpão. O processo

de “Iara” foi ali. No processo do “2 Mundos”, fizemos uma parceria com o NACO<sup>9</sup>, o Núcleo de Arte do Centro-Oeste, que é de um amigo nosso, o Eduardo Cabral. Ele construiu um espaço de residência para artes visuais aqui na cidade, onde tem um galpão grande e vários quartos para receber residências artísticas. A gente fez o processo do espetáculo “2 Mundos” nesse espaço, no NACO. Temos a sorte de ter esses lugares que sempre estão em parceria com a gente.

**[JULIANA]** E como é importante a gente ter essas parcerias. Nós, do Grupo Penumbra, também temos com o Cine Teatro<sup>10</sup> e com o Sesc Arsenal. Eu vejo que a sombra necessita muito mesmo de um espaço onde a gente consiga ensaiar, fazer experiências, quase um laboratório, na verdade.

**[THIAGO]** Totalmente. O NACO tem vários espaços, tem um espaço que agora é um cinema, um espaço menor, depois tem esse galpão e tem vários outros micro espaços. A gente começou as experiências nessa sala de cinema, cada encontro em que o Alexandre vinha, ele vinha para cá e a gente ficava imerso aqui em Olhos D’água. Cada encontro, quando ele ia embora, mudávamos de espaço para um espaço maior. A gente começou nessa sala de cinema, depois foi para o galpão, para um espaço um pouco maior, e depois para a sala maior do galpão. Então, ocupamos três espaços durante todo o processo, por necessidades espaciais da cenografia e das sombras. As sombras começaram a ficar grandes,

9. O NACO foi pensado com o objetivo de proporcionar oportunidades para que artistas, pesquisadores, críticos e curadores compartilhem experiências a partir de um processo de sociabilidade, com vistas a uma produção artística de excelência. Disponível em: [https://www.artesol.org.br/naco\\_nucleo\\_de\\_arte\\_do\\_centro\\_oeste](https://www.artesol.org.br/naco_nucleo_de_arte_do_centro_oeste). Acesso em: 25/08/2021.

10. Além de exibir mostras de cinema, espetáculos de teatro, dança, música, entre outros, o Cine Teatro Cuiabá é sede da MT Escola de Teatro, um centro de formação das artes de palco. Disponível em: <http://cineteatrocuiaba.org.br/>. Acesso em: 25/08/2021.

tivemos que estreiar porque senão a gente ia ter que ir para um outro lugar um pouco maior... e não tem.

[ **JULIANA** ] Com relação a esses espaços que vocês usam, acontece algum combinado de troca? Por exemplo, eu vou ensaiar, mas, em troca, eu vou apresentar, vou realizar algum bate-papo, enfim.

[ **SOLEDAD** ] No caso do primeiro espaço, a associação de moradores, fizemos apresentações para a escola municipal na cidade. E depois, no NACO, como o espaço é privado e o dono é amigo nosso, a gente já fez várias contrapartidas, digamos. Tem um trabalho que a gente desenvolve dentro do Núcleo de Arte do Centro-Oeste. Essas trocas são múltiplas, na verdade. Durante nossa ocupação do espaço, a gente vai trazendo outras pessoas para conhecê-lo e se torna referência do espaço. Também, quando vêm outras pessoas para conhecê-lo, estamos presentes na sua apresentação.

[ **THIAGO** ] Outras possibilidades... quando tinham residências de artes visuais e quando teve uma residência do palhaço Avner nesse espaço, a gente normalmente oferecia uma noite de pizza. Nós mesmos fazíamos as pizzas para a residência que estava acontecendo na cidade. Era uma troca que a gente fazia com o espaço.

[ **JULIANA** ] Tem uma pergunta: “Como foi a recepção do público para os espetáculos nos festivais internacionais, tendo dramaturgias brasileiras?”.

[ **SOLEDAD** ] Bom, ano passado estivemos na Argentina, estivemos na Colômbia, Paraguai, Chile. Normalmente, os espetáculos são muito bem recebidos. Primeiro que é uma linguagem que o público não está muito acostumado a ver. Então, há um estranhamento nesse sentido, de uma linguagem completamente diferente. Aconteceu isso muito no Paraguai, eles nunca tinham visto teatro de sombras. Na Colômbia, já tinham visto um teatro de

sombras mais tradicional, e foi bem diferente para eles o conhecimento desse tipo de teatro de sombras. As pessoas gostam muito, sentem-se muito identificadas com a temática porque é uma temática, sobretudo no Paraguai e na Colômbia, que tem uma cultura, uma tradição, que é mais indígena. Compartilham esse mundo simbólico, então eles se sentem muito atravessados, gostam muito da linguagem. A gente teve uma experiência no Chile em que teve um questionamento por parte do público. Mas eu acho que não foi tanto em relação à América Latina em si, mas mais com o espaço em que esse festival tinha colocado o espetáculo nesse dia, porque a gente apresentou em outros espaços em que foi bem recebido. Só que esse espaço era, talvez, um pouco... não sei como chamar... elitista... ou que tem um certo estranhamento com o mundo simbólico indígena, e houve um pouco de estranhamento, talvez por uma questão política, por um atravessamento político, porque, em si, todos os espetáculos têm questões políticas muito presentes. Como todo artista, nós também colocamos esses questionamentos, essas formas de ver o mundo através do espetáculo. Então, isso tem mais a ver, talvez, não com um país, mas, sim, com a cidade e, também, com o espaço físico.

**[ JULIANA ]** Estão perguntando aqui: “O que escolher levar para experimentar em um espaço itinerante de experimentação?”.

**[ THIAGO ]** Quando a gente começou a trabalhar nesse espaço que era uma sala de cinema, a gente já tinha uma ideia do que levar a partir desse roteiro, a gente já tinha uma fonte de luz definida, que era o retroprojetor, já tinha alguns refletores, já tinha algumas silhuetas feitas, então, levamos tanto o retroprojetor como uma luz, algumas silhuetas e uma tela. A gente pendurou a tela e começamos a experimentar baseados nesse roteiro, nesse primeiro roteiro que a gente fez, por exemplo, no espetáculo “2 Mundos”. A partir desse material, tivemos essa noção de que

a gente estava repetindo a mesma coisa que tínhamos feito no espetáculo “Iara”. Estávamos repetindo, da mesma forma, mas foi importante também se dar conta disso para poder mudar. Conforme ia mudando o espaço, a gente ia mudando também, mas, antes de mudar de espaço, a gente tinha uma decisão de roteiro. A gente mudou o espaço ou necessitava de um espaço maior, não foi porque a gente quis, foi porque o roteiro precisava, a história precisava desse espaço um pouco maior.

**[JULIANA]** Tem uma pergunta: “Que tecido vocês usam nas telas?”. Eu ainda complemento: como pensar se eu vou ter um tecido que seja fixo, como uma tela, um quadro, ou outro tipo de empanada que seja móvel?

**[SOLEDAD]** Um tecido que a gente usa normalmente é o tadelaceto, mas não é que seja [somente] esse tecido, podem ser diversos tecidos. Outro dia estava falando no curso acerca do tecido. Esse tecido tem determinadas características que justificam seu uso, porque a gente está buscando uma mobilidade, um caimento na tela, é por isso que a gente escolhe esse tecido. Mas, sobretudo, esse tecido tem a ver também com a questão dramática, sempre. No caso de “2Mundos”, tem uma terceira tela que cai no meio do espetáculo e estaria interferindo nas projeções que se veem dos lados. Então, nessa parte que interfere, a gente teve que usar uma tela semitransparente para que o público pudesse ver a projeção do outro lado, pudesse ver o que estava sendo projetado na outra tela. Essa parte semitransparente foi incorporada a partir da necessidade de continuar a projeção do outro lado da tela. Se a gente estivesse usando, por exemplo, uma moldura, a gente poderia usar uma tela completamente diferente, que esticasse, que poderia ser uma lycra, ou poderia ser um algodão. Nesse caso, com esse caimento que essa tela tem, ela não fica enrugada, não fica amassada. Tem essa característica para que a gente possa transportar e não ter que

estar passando a ferro depois... muitos metros. Acho que tem a ver com várias questões a escolha da tela. Tem que ver também com a questão do peso para o transporte; elas são muito leves, então essa característica também é importante.

**[THIAGO]** Normalmente são telas bem baratas. Falando em nomes, a tela que a gente comprou aqui em Brasília para o espetáculo “Iara” se chama tactel acetinado e, para o espetáculo “2 Mundos”, o nome da tela é *chillan*. Foi o Alexandre que comprou, é uma tela muito bacana que ele encontrou em São Paulo ou em Porto Alegre, mas, depois ficou muitos anos sem aparecer no mercado. Depois surgiu de novo e a gente conseguiu comprar.

**[SOLEDAD]** Na época, a gente estava buscando também uma tela para a oficina, não encontramos. Mas, aí, a gente encontrou um crepe de seda que tinha as características similares às do tactel, só que um pouco mais fino. Então, a gente comprou essa. Enfim, a gente vai vendo o que tem no mercado. Vai mudando também a relação dessa questão da trama, se tem que ser mais fechada ou mais aberta. Depende do que a gente está procurando para a cena.

**[JULIANA]** Para a gente já ir caminhando para nossa finalização, [vocês podiam] falar também da questão do Projeto Mediato<sup>11</sup>, [com] que vocês estiveram em temporada. Eu achei bem bacana. Estive olhando as informações e queria que vocês comentassem.

**[THIAGO]** O Mediato é um projeto muito bacana aqui de Brasília, de duas pessoas superprofissionais, competentes, a Arlene von

11. Mediato é uma iniciativa de mediação cultural que promove encontros entre o público e a arte, criando uma experiência artístico-educativa que visa sensibilizar e aproximar as pessoas das obras artísticas. Disponível em: <https://www.mediato.art.br/blog>. Acesso em: 25/08/2021.

Sohsten<sup>12</sup> e a Luênia Guedes<sup>13</sup>, que levam adiante o projeto. É um projeto de mediação de espectadores; elas fazem um trabalho com as monitoras, monitores, que vão antes do espetáculo, na escola. Elas realizam oficinas. No caso, era teatro de sombras, o espetáculo “Iara”. Então, realizavam oficinas relacionadas à linguagem do teatro de sombras, à temática das lendas indígenas e, depois disso, as crianças iam ver o espetáculo. E, depois, tinha um trabalho pós, que é o trabalho já com a lenda da “Iara” e, de novo, com a linguagem do teatro de sombras, mais direcionado a criar histórias. É superpotente esse encontro que tem quando as crianças... o bate-papo que se abre depois do espetáculo é interessantíssimo, porque as crianças já tiveram uma sensibilização com a linguagem do teatro de sombras. Elas já estão ali querendo perguntar, querendo saber, já estão um pouco iniciadas nessa linguagem. É muito potente esse projeto, é uma honra poder participar dele. Esse ano vai ter de novo, e é muito legal.

**[ JULIANA ]** Vocês estiveram com a peça “Iara”, né? Foram quantas apresentações?

**[ SOLEDAD ]** Oito apresentações.

**[ JULIANA ]** Eu vou deixar para vocês falarem o que vocês acham importante, algo que a gente ainda não falou, e depois a gente fecha.

**[ THIAGO ]** Eu acho que esse projeto do Grupo Penumbra fortalece isso, esses encontros que a gente precisa ter. Por exemplo, o

12. Mestre em Artes Cênicas pela UnB e pesquisadora independente na área de recepção teatral e estética. Disponível em: <https://www.mediato.art.br/sobre>. Acesso em: 25/08/2021.

13. Multi-artista brasileira, mestre e licenciada em Artes Cênicas pela UnB. Disponível em: <https://www.mediato.art.br/sobre>. Acesso em: 25/08/2021.

Festival Internacional de Teatro de Sombras, em Taubaté, que a Cia. Quase Cinema organiza, é um lugar muito potente de encontros, de poder assistir aos espetáculos, conhecer colegas, pessoas, amigos, amigues que trabalham com essa linguagem. Como o Ronaldo [Cia. Quase Cinema] falou: a gente vivencia esses dez dias lá, em Taubaté, e são dez dias muito intensos de convivência, de encontro. O que a gente está fazendo aqui, on-line, a gente faz lá durante dez dias, e é super! Voltamos para casa com a cabeça a mil. Também o Festival Don Segundo, do Pablo Longo, de Mendoza, na Argentina, que a gente foi no ano passado [2019], é um festival de teatro de sombras muito potente, de encontro, de conversar sobre a linguagem. Eu acho que são importantes esses espaços porque a gente precisa conversar, a gente precisa se encontrar, precisamos ver. A gente está acompanhando essas *lives* aqui de vocês, dos grupos, com toda a logística da nossa casa, que é hora da janta, ou então a gente está cozinhando e vendo a *live*, participando. Para nós, é muito importante estar participando desses encontros virtuais e tomara que sejam presenciais o mais breve possível. Hoje eu revi umas fotos do processo diário do “2 Mundos”, vi o encontro que a gente teve com o Alexandre, o encontro que a gente teve com a Fabiana Bigarella, e, como a gente está nessa reclusão, dá uma saudade de criar juntos. Eu acho que o momento é esse.

**[SOLEDAD]** Queria agradecer muito porque é muito importante para nós ter esses espaços também virtuais, essenciais. A gente está com muita saudade de como quando a gente encontrou com vocês lá. Foi muito rico poder trocar essas experiências, sempre é muito importante, muito gratificante. Muito legal esse convite, queremos seguir escutando as outras experiências, e seguir enriquecendo esse caminho de sombristas acompanhando vocês e trocando sempre, porque isso é o mais importante.

**[JULIANA]** Bom, muito obrigada por esse encontro, gratidão, um grande abraço!





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



PABLO LONGO  
COMPANIA PÁJARO NEGRO DE LUCES Y  
SOMBRAS  
(ARGENTINA)

28/04

20H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> e *tradução* **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSNxIF5b9FU&t=1259s>.

**[JULIANA]** Boa noite!

**[PABLO]** Olá, boa noite!

**[JULIANA]** Primeiramente, obrigada, Pablo Longo, por aceitar o convite de falar aqui com a gente. Agora, nesse primeiro momento, queria que você falasse do seu trabalho, de sua formação e, também, sobre como conheceu o teatro de sombras.

**[PABLO]** Bem, estou na Cia. Pájaro Negro de Teatro de Sombras, somos de Mendoza, na Argentina. Trabalho com um amigo que se chama Wally Sánchez<sup>2</sup>, meu amigo e companheiro das sombras. Estou trabalhando com Wally desde 2009, explorando não só o teatro de sombras, mas também outras expressões do teatro e as formas de poder vincular as sombras com expressões mais convencionais, com a arte dos bonecos e da animação. Bem, com Pájaro Negro, tratamos de abrir um pouco o espectro, entre os quais também se encontra o teatro de sombras.

**[JULIANA]** E como acontece o seu processo de criação, como acontece o processo de criação na companhia? Como acontece o processo de criação para chegar em um roteiro para a sombra?

**[PABLO]** Nosso processo sempre parte de propostas que temos vinculadas à literatura. Às vezes, são peças de teatro, como “Woyzeck”<sup>3</sup>, de Georg Büchner<sup>4</sup>, às vezes, escrevemos nossas

2. Dramaturgo, sombrista, diretor, ator, cenógrafo e iluminador argentino. Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/persona110050-wally-sanchez>. Acesso em: 01/09/2021.

3. “Woyzeck” é uma peça de teatro do autor alemão Georg Büchner, que faleceu em 1837, aos 23 anos de idade, e deixou o texto inacabado.

4. Karl Georg Büchner foi um escritor e dramaturgo alemão, autor de peças como “Woyzeck” (1836), “A morte de Danton” (1835) e “Leonce e Lena” (1836).

propostas, como “Paisaje”<sup>5</sup> e “Bella Tarde”<sup>6</sup>, de Longo; e, também, às vezes, adaptamos propostas que tenham a ver com romances, como “El extranjero”, de Albert Camus<sup>7</sup>. Sempre há uma ideia do que queremos experimentar, fazer e pesquisar. Muitas vezes, saindo da linguagem do teatro de sombras, outras vezes querendo estar especificamente dentro do teatro de sombras e outras vezes também pesquisando com a animação e a linguagem dos bonecos. Bem, às vezes, temos propostas que têm a ver com obras de teatro específicas, com textos literários, o que se chamaria de uma dramaturgia de autor, e, às vezes, também trabalhamos com propostas que têm a ver com a música. Então, investigamos as letras das músicas. Também trabalhamos com canções para fazer vídeos e vincular a animação artesanal à linguagem de vídeo. O teatro de sombras é uma das tantas áreas nas quais nós nos desenvolvemos.

**[JULIANA]** Entendi. Eu achei bem bacana essa questão, quando a vi no currículo que você enviou para a divulgação da *live*. Eu queria saber como é essa coisa de fazer a sombra utilizando vídeos, de fazer a sombra para parceiros de vídeos e outras linguagens.

5. A peça é um thriller realista que narra o encontro de um jovem casal que está preso no meio de uma grande tempestade de neve nas florestas do sul. Disponível em: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/se-estrenara-la-obra-de-teatro-paisaje-de-pablo-longo/>. Acesso em: 01/09/2021.

6. Espetáculo estreado em 2011, produzido pelo Teatro Independencia. Recebeu menção em Dramaturgia no Certamen Literario Vendimia e foi eleita Melhor Obra de 2011 em uma pesquisa realizada pelo Diario Los Andes. Disponível em: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/se-estrenara-la-obra-de-teatro-paisaje-de-pablo-longo/>. Acesso em: 01/09/2021.

7. Albert Camus (1913-1960) foi um escritor, filósofo, dramaturgo, jornalista e ensaísta de origem franco-argelina. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1957. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1957/camus/biographical/>. Acesso em: 01/09/2021.

**[PABLO]** Nos abrimos para outras linguagens a partir do pedido de pessoas da área da música, compositores e compositoras musicais de Mendoza que tinham desejo de fazer videocliques que “rompessem” com o que já se vinha trabalhando, gerar algo mais artístico, estético, investigando uma linguagem que não era muito explorada nesse momento. Também tivemos a oportunidade de trabalhar com Mariana Páraway<sup>8</sup>, que é uma compositora de Mendoza, que fez uma música linda e nos chamou para trabalhar. Justamente nesse momento estávamos trabalhando para um canal de televisão estatal com um desenho animado chamado “Leo y Nardo”<sup>9</sup> e, a partir daí, também seguimos trabalhando com uma das artistas no desenvolvimento do videoclipe da canção “Omai”. E, depois, também trabalhamos com essa mesma estrutura para outro compositor mendozino chamado Facundo Jofre<sup>10</sup>, com a canção “El Sereno”. É uma dinâmica que se aproxima, ou seja, tem uma linguagem cinematográfica, se aproxima à linguagem de Lotte Reiniger, com um trabalho de mesa de animação e manipulação direta sem efeitos visuais de ordem digital.

**[JULIANA]** Bacana. E quando a companhia tem o roteiro, vocês fazem um storyboard, como já comentamos aqui, em outras *lives*? Vocês também têm esse trabalho com o storyboard de fazer os desenhos? E quais são as suas referências, a referência da companhia em relação à fotografia, por exemplo? Você já citou algumas coisas de música...

8. Cantora Argentina. Disponível em: <https://marianaparaway.bandcamp.com/>. Acesso em: 19/10/2020.

9. Programa de animação artesanal produzido pela Cia. Pájaro Negro e pelo Canal Acequia. Disponível em: <https://www.facebook.com/leoynardo>. Acesso em: 01/09/2021.

10. Cantor, autor e compositor. Disponível em: <https://facundojofre.bandcamp.com/>. Acesso em: 19/10/2020.



Natalia Quesada pintando um fundo sobre a mesa de luz.  
Animação “Leo y Nardo” (2015).

FOTO: LONGO. FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.

**[PABLO]** Sempre, as nossas referências sempre são as artes visuais e as artes plásticas, a pintura e a ilustração. Não trabalhamos com pessoas da cenografia, é muito difícil trabalhar com gente de cenografia teatral. A grande maioria das vezes produzimos com pessoas da área das artes visuais. Sempre nos parece muito melhor, porque também há um estudo da ilustração, do desenho. Tentamos focar neste ponto, tentamos focar também em uma construção da imagem dentro do plano, dentro do quadro. Nossa linha sempre está mais focada no desenho, sempre utilizamos como referência Kandinsky<sup>11</sup>, “Ponto e Linha sobre o Plano”<sup>12</sup>, que é o nosso livro de referência na hora da composição. Nossa composição sempre é plástica, sempre tem a ver com o desenho. A proposta de cena tem

11. Pintor russo pioneiro do movimento abstracionista, professor da Bauhaus e teórico da arte. Disponível em: <https://www.wassilykandinsky.net/>. Acesso em: 09/10/2021.

12. Publicado em 1926 como parte da coleção Bauhaus Bucher, a obra foi traduzida e publicada em português em 1970, pela Edições 70, na coleção “Arte e comunicação”.

a ver com a composição da imagem dentro desse quadro, dentro do plano. Por isso, sempre foi muito mais atraente trabalhar com artistas plásticos do que com cenógrafos.

**[JULIANA]** Em que momento vocês começam a fazer a escolha de materiais? Da tela, das fontes luminosas, e o que vocês utilizam também com esses materiais?

**[PABLO]** Isso sempre depende do projeto. Tem projetos onde definimos que, de início, vamos trabalhar com o digital. Há projetos onde, de início, queremos trabalhar com lâmpadas halógenas. E tem projetos que queremos trabalhar com isto, ou seja, sempre nasce uma ideia e a ideia também está associada a um desejo de trabalhar com algo específico que queremos investigar. Um desejo de pesquisar, experimentar, ver até que ponto se pode desenvolver alguma ideia, até que ponto podemos desenvolver uma técnica “tecnológica”, até que ponto podemos ir com algumas propostas e pesquisarmos dentro desse progresso. Depois dizemos: “Bem, não funcionou”. Sempre queremos explorar novas ideias, novas propostas, sem medo do erro, sem medo de nos equivocarmos. Gostamos de nos atrever a novas dinâmicas, novos processos, e erramos, óbvio. Tem propostas que dissemos: “Ah, não, não gostamos. Na real, não ficou bom ou poderíamos ter feito melhor, com outras lâmpadas, mas, tudo bem, já foi, a peça já existe, funcionou, pronto”. Finalizamos e tiramos nossas conclusões. Acreditamos que a arte é tentativa e erro, é um espaço de experimentação, de desenvolvimento, não está pendente fazer uma peça que funciona para que seja excelente, ou seja, temos mais perguntas que respostas quando nos deparamos com um projeto.

**[JULIANA]** E quanto tempo, mais ou menos, que tem durado as montagens? Quanto tempo para estar mais ou menos apresentável? Porque mudanças sempre vão ocorrer, não é?

[**PABLO**] Acho que os primeiros projetos demoraram muito mais porque desconhecíamos muito a técnica de teatro de sombras. Não havia livros na Argentina, não havia notas. Ninguém compartilhava informações, custava muito saber sobre o que se tratava o teatro de sombras, o que ele era. Quem tinha informação guardava para si, era muito difícil. A primeira peça levou dois anos de trabalho e pesquisa intensiva, que foi a peça “Woyzeck”, do autor Georg Büchner.



Diego Quiroga e Gustavo Cano em “Woyzeck”.

FOTO: VALERIA SEÑORANS.FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.

A partir daí, começamos a ter processos muito mais avançados. Eu nunca tinha visto nada de teatro de sombras antes de fazer teatro de sombras. O que eu conhecia foi através de amigos com os quais eu tinha trabalhado junto, no Chile, fazendo marionetes de fios, vendo fotos, ilustradores, pessoas que se dedicavam a gravura e outras técnicas, mais da ilustração, mais das artes visuais do que



do teatro. Eu me aproximei mais por esse lado, o lado plástico, da pintura, do desenho, da ilustração, mais do que pelo cinema ou do teatro ou dos bonecos.

**[JULIANA]** Estão perguntando aqui onde se pode ver. Tem coisas no Facebook, né?

**[PABLO]** Facebook não, porque eu saí do Facebook. No YouTube podem ver, ou também em Pájaro Negro, <http://pajaro-negro.com.ar/>. Ai vão encontrar muita informação de nossos trabalhos. Está tudo no YouTube, tudo o que já fizemos de teatro, de música e de televisão está no YouTube. Bem, nós fizemos para que se compartilhasse livremente, grátis.

**[JULIANA]** Você prefere que te chamem de Pablo ou de Longo?

**[PABLO]** Longo. Meu nome é Pablo Longo, mas todo mundo me conhece como Longo. É mais divertido também, é como um pseudônimo.

**[JULIANA]** Vamos falar um pouquinho de quantas pessoas tem na companhia.

**[PABLO]** Bem, na Cia. Pájaro Negro somos dois, Wally Sánchez e eu. Cada projeto que fazemos, em cada proposta, as pessoas vão entrando. Trabalhamos com muitas pessoas porque fazemos projetos que envolvem muita gente. Então, também há projetos onde tem dez pessoas que trabalham pura e exclusivamente para esse projeto. Logo, encaramos outro projeto e chamamos outro grupo, outras pessoas da comunidade teatral. O teatro de Mendoza é um teatro muito grande, é um dos maiores polos teatral e cultural da Argentina. Tem um movimento independente muito bom, excelente, eu diria. E, também, tem artistas com uma preparação muito forte, muito grande, com uma universidade pública e gratuita.

Então, saem artistas excelentes. Constantemente vemos artistas com uma qualidade incrível e, obviamente, numa proposta que nasce, que se inicia, queremos trabalhar com pessoas jovens que vemos que têm uma qualidade enorme, uma possibilidade de explorar incrível. O grupo vai se renovando, ou seja, o grupo constante, firme, que já tem 11 anos, somos eu e Wally Sanchéz. Mas, cada vez que fazemos um projeto, somam-se pessoas novas. Isso é algo lindo, é algo que nos permite experimentar coisas novas, ideias novas, pessoas com outros pontos de vista, com outras formas de ver a realidade. E isso faz com que os projetos possam se sustentar no tempo também.

**[JULIANA]** E esses projetos, eles têm investimento de políticas públicas ou não?

**[PABLO]** Na Argentina, nós temos escolas de teatro da universidade pública que são gratuitas. Muitas pessoas se inscrevem, muitas pessoas ingressam, muita gente sai de lá com uma qualidade muito boa. E, também, é um interesse muito forte. Às vezes, também há proposta independente na Argentina. O teatro independente é muito forte, é escultural, é histórico. O teatro independente trabalha sem uma função econômica, trabalha por puro prazer artístico, trabalha porque pesquisa novas linhas, experimenta muito. Bem, por sua vez, tem esse lado positivo, mas também tem o lado negativo de que muita gente que trabalha nesse setor não tem muitos direitos como trabalhadores, e isso é o lado ruim.

**[JULIANA]** O Nogueira está perguntando aqui se o grupo tem algum curso ou apresentação no Brasil. Vocês já vieram para o Brasil?

**[PABLO]** Não. Eu fui ao Brasil porque estimo muito as pessoas amigas, como Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella, pessoas muito amigas. Sou o irmão mais novo de Alexandre Fávero, estimo-o

muito. Estive no Vale Arvoredo, foi uma experiência linda. Compartilho muito com o Alexandre sobre a visão do teatro de sombras na América Latina, no Ocidente. Gosto muito de escutar as pessoas do Brasil; creio que, no Brasil, há um teatro de sombras forte, existem pessoas que fazem um trabalho lindo, como a Cia. Lumiato, adoro o trabalho deles, adoro o trabalho que o Alexandre faz. É minha conexão com o Brasil, e acredito que o Brasil tem um teatro de sombras fabuloso que deve ser cuidado, protegido e estimulado, porque não há muito desse teatro na América, no Ocidente, e é um teatro que está totalmente em extinção.

**[JULIANA]** Fala um pouquinho sobre o porquê de você achar que está em extinção. Comenta um pouco para a gente.

**[PABLO]** Ah, porque é um teatro que requer que tem uma linguagem própria, é um teatro que pouquíssimas pessoas fazem. Tem uma linguagem que se aproxima muito do cinematográfico como imagem final e as pessoas preferem ver algo... ou criticam, ou tem um ponto de vista que vem do cinematográfico ou da televisão, então, quando veem o teatro dizem: “Ah, não! Prefiro ver algo no cinema, prefiro ver Netflix”. Também há uma ideia sobre a linguagem que recaiu sobre as pessoas, sobre a sociedade e, constantemente, observe, sua vista está muito influenciada pelo jeito de assistir da Netflix, pelo jeito de assistir do cinema de Hollywood, e tudo tem que ser dessa maneira. O teatro de sombras tem seu próprio ritmo, tem sua própria linguagem, mas é muito difícil. Não podemos competir com o cinema, é outra linguagem. A televisão é outra linguagem, é massiva. O teatro não é massivo, o teatro é para poucas pessoas, 200 pessoas, 500 pessoas (é pouco para ser massivo). Então, estamos alcançando poucas pessoas com uma linguagem, com uma maneira de narrar que acreditamos, muitas vezes, ou consideramos que tenha que ser cinema. E não! Tem que ser algo mais específico, tem que ser

algo próprio. Temos que construir uma linguagem própria e, no Ocidente, na Argentina, parecemos um bebê que recém começou a caminhar. Não temos nem 30 anos, somos muito jovens na história do teatro, não podemos dizer como é o teatro de sombras, como deve ser ou como tem que ser o teatro de sombras. Ou seja, é um bebê com seus próprios problemas que está aprendendo essa linguagem, que está tentando falar essa linguagem, tentando encontrar uma linguagem para se comunicar bem com o público e que seja uma linguagem própria, uma linguagem autêntica e que não seja cinema, não seja teatro, que seja teatro de sombras. Especificamente, algo próprio, algo dentro do teatro, algo que é teatro, não é cinema, está aí no meio, é pintura, às vezes, ilustração. Mas esse desenho toma forma, movimento, constrói no tempo mas é a sua própria linguagem, tem que encontrar seu lugar e encontrar seu lugar. Vai levar tempo, muitos anos. É o meu ponto de vista.

**[JULIANA]** Fala um pouquinho como está acontecendo essa parceria com o Fávero, com a Cia. Lumbra.

**[PABLO]** Bem, é excelente. Acredito que o passo que o teatro de sombras tem que dar é a comunicação entre sombristas, é os encontros. Por isso, os festivais são importantes, pois podemos nos encontrar, mudar os jeitos de trabalhar. Com Alexandre, é um encontro que não tem fronteiras, ou seja, a arte não tem fronteiras, a arte vai além do político, a arte vai além dos limites. Eu me encontro com Alexandre, que é do Brasil, Porto Alegre. Eu estou em Mendoza, na Argentina, e me conecto com ele, com Fabiana [Bigarella], e digo: “Ah, isso é o que eu quero fazer!”. Eu gosto muito disso, me mobiliza, move minha alma, meu espírito, e digo: “Quero fazer esse teatro de sombras, quero investigar isso, essa pessoa pensa muito parecido comigo, pensa de uma

maneira que me conecta”. E são dois mil quilômetros daqui da minha casa até a casa de Alexandre e Fabiana... e não é nada. Ou seja, tento construir mais para além, e não me interessa se é no Brasil. Acredito que a arte une as pessoas para além das fronteiras e permite conectar-nos, poder criar vínculos, poder construir em conjunto. Acredito que esse é o momento que nos convida a trabalhar em conjunto, unir maneiras de trabalho, aprender de outras pessoas, como elas estão trabalhando. Eu adoro, eu uso, eu experimento, eu erro, e não importa, eu sigo. Entende? Acredito que pensar dessa forma é positivo. Sou uma pessoa que sabe muito pouco sobre sombras, não vou ensinar nada a ninguém. Gosto de pensar que sempre que começo um processo, começo do zero. Confio muito nas pessoas com as quais estou trabalhando e sei que posso aprender muito com elas.

**[JULIANA]** Eu queria perguntar, ainda continuando, se vocês estão estudando alguma coisa, já criando alguma coisa. Como está?

**[PABLO]** Sim! Bem, estamos em um projeto com o Teatro Lumbra, que se chama “Boitatá”. É um projeto que foi contemplado pelo Iberescena<sup>13</sup>. Ainda não pudemos fazer por causa do coronavírus. O projeto está em um stand-by muito forte, muito grande, mas temos o desejo de trabalhar. Estamos nos comunicando com o pessoal do Lumbra, estamos trabalhando para o futuro, vamos ver o que vai resultar disso. Eu escolhi trabalhar com Alexandre porque o conheci quando ele veio a Mendoza para o festival que fizemos, o Festival Don Segundo de Teatro de Sombras. Quando ele veio, eu gostei muito da maneira de trabalhar dele. Gostei muito de falar com ele enquanto pessoa, de me conectar com ele

13. Iberescena é um programa ibero-americano de cooperação para as Artes Cênicas. Disponível em: <http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>. Acesso em: 08/07/2021.

para além do artista, mas também como pessoa, escutá-lo. E, aí, realmente fazer conexão entre pessoas e pensar que eu gostaria muito de trabalhar com ele e com Fabiana, porque senti que havia uma conexão entre nós. Acredito que, no teatro, podemos nos dar o luxo de decidir com quem queremos trabalhar, e isso é algo maravilhoso que o teatro tem e que devemos proteger. Também gosto de outras maneiras de trabalhar, mas, bem, obviamente somos apenas uma pessoa, e não podemos estar com todo mundo. Admiro muito o trabalho de muita gente, mas também não tem tanto tempo assim para abarcar tudo.

**[JULIANA]** Fiquei curiosa aqui para saber o que ele [Fávero] falou da dramaturgia que você também vai nessa parte dramática, então, queria que você comentasse.

**[PABLO]** Bem, a dramaturgia do teatro de sombras me parece ser uma dramaturgia muito especial, muito específica. É uma dramaturgia que tem que estimular os sentidos, tem que estimular os ambientes, tem que ser uma dramaturgia que estimule. Considero que temos muitas possibilidades de dramaturgia, e tem peças de teatro onde o texto e a palavra têm que estar em cena e outras, não. Ultimamente, é muito positivo o trabalho de pesquisar uma dramaturgia que não dependa da palavra, que não dependa da voz, e que se apoie fortemente na imagem. Uma imagem que gere, que construa uma atmosfera para perceber sensações, onde a música também construa o ambiente. Creio que isso é muito potente e, aí, parece que o teatro de sombras ganha muita força, uma preponderância enorme, e temos que apostar nisso. Estamos em um processo onde também estamos investigando o que seria a dramaturgia do teatro contemporâneo no Ocidente. Mas, bem, não é ruim pesquisar, não é ruim buscar novos caminhos, indagar e depois tirar conclusões e dizer: “Bem, esse é o caminho, isso está muito bom, aqui realmente podemos

encontrar algo potente”. Acredito que a imagem do teatro, no teatro de sombras, tem um poder enorme. É muito mágico, tem a capacidade de construir muitas palavras simbólicas, ou seja, tem um poder simbólico enorme, e não tem que deixar passar despercebido. É muito forte, tem-se que saber que é assim, mas também porque a sociedade, hoje em dia, é uma sociedade da imagem, é uma sociedade que constrói sobre a imagem. E é uma imagem que cada vez tem mais força. Mas isso não é algo [somente de] hoje em dia, é algo que trazemos, é algo que vai sendo construído e é algo que vai se aperfeiçoando. Também temos que entender que a imagem sempre significa poder. O poder, a dominação, também se constrói através da imagem. Então, cada vez que estamos trabalhando e construindo para o público, temos que saber que o que se está construindo é uma narrativa de poder. Bem, a questão é: como essa “narrativa de poder” chega até o público? Como fazemos para que o público também seja ativo, e não um público passivo? [Como fazemos para] que o público possa reconstruir a imagem, finalizar a imagem, dar uma construção que seja mais redonda à imagem, mais aberta? [Como fazemos para] que o público não precise ver uma figura inteira para entender que é um corpo, só precisando ver uma parte, um fragmento, para que o seu cérebro construa o resto da imagem? Isso me parece algo muito potente, parece algo com o qual também se pode jogar, gerar magia e construir fantasia com a imagem.

**[JULIANA]** E como a escolha das cores acontece na narrativa, na criação de imagens?

**[PABLO]** Ah, as cores! Sabemos que há um estudo das cores, sabemos que as cores têm uma implicância, uma resposta forte na psicologia da recepção do espectador. Sabemos que há cores que, sei lá, podemos ver no teatro, podemos ver nas artes plásticas, podemos ver no cinema, na televisão. Ontem, estava vendo

a série “Better Call Saul”<sup>14</sup>, e como Vince Gilligan, o diretor da série, trabalha com cores na direção de arte e como as cores representam... têm um símbolo forte nas personagens, uma carga simbólica nas personagens e nos momentos de definição das personagens. Como a iluminação nessa cena, estou falando de televisão, a iluminação tem uma participação essencial, e falo de televisão e digo: “Bem, acontece na televisão, não pode acontecer no teatro?”. Essa cor, essa cor entra nesse momento, mas o que esse momento está significando para o personagem? O que está significando para a situação? Não posso colocar a cor roxa em algum momento só porque eu gosto, não há uma liberdade com as cores, sabemos que as cores têm uma psicologia na recepção, que algo se constrói na recepção com essa cor. Um vermelho não é o mesmo que um azul, um vermelho não é o mesmo que um amarelo. Sabemos que esse vermelho tem uma carga, uma energia, e isso vai se construir também na linguagem. Quando trabalhamos teatro de sombras, não podemos deixar de trabalhar a luz, ou seja, o conhecimento da luz anda de mãos dadas com o conhecimento das sombras. Não podemos nos dedicar somente às sombras e deixar a luz de lado, porque a luz é um componente tão protagonista quanto a sombra. Nesse sentido, então, também temos que investigar a luz, as cores, a temperatura da luz, o que se quer transmitir nesse momento, porque podemos potencializar um momento, mas também podemos destruir um momento, dá para entender, mais ou menos? Estou divagando...

14. Série de TV norte-americana exibida a partir de 2015. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Better\\_Call\\_Saul](https://pt.wikipedia.org/wiki/Better_Call_Saul). Acesso em: 14/10/2021.





Intro. Programa “Los cuentos del Tío Ernesto”, canal Acequia, Mendoza, 2014.

FOTO: PABLO LONGO. FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.

**[JULIANA]** Sim! Estou entendendo. Por falar em protagonista, não só a luz, as cores, mas também o som, como que acontece a criação da trilha sonora e como ela é executada em cena?

**[PABLO]** A trilha sonora entra num momento onde já tem um trabalho finalizado, já tem um desejo de construção da aposta em cena, sobretudo, em alguns trabalhos. Em outros, tivemos a possibilidade de trabalhar com a trilha sonora desde o princípio, quando nos dizem que “esta” é a música, “este” é o tempo. Como, por exemplo, experiências que tivemos na Fiesta Nacional de la Vendimia, onde tivemos que trabalhar com teatro de sombras em 21 segundos. Ou seja, tivemos 21 segundos. Um “nada”, “nada de

tempo”. Então, tivemos que entrar e sair dentro de 21 segundos. O que dá para fazer em 21 segundos? Escutamos a música muitas vezes, pensamos, e chegamos em uma construção da imagem. Como toda a imagem que fica na retina dura aproximadamente 7 segundos, são entre 7 e 8 segundos que uma imagem se constrói e se desmonta, então, pensando que 21 segundos é muito pouco, bem, 21 dividido por 7 são 3. Pensamos em construir 3 imagens e, nesses 21 segundos, montar e desmontar. Construir a imagem 1, a imagem 2, a imagem 3: começo, meio e fim. A imagem 1 como começo, a imagem 2 como meio e a imagem 3 como fim. Assim, construímos uma história em 21 segundos.



Natalia Quesada e Wally Sánchez animando em *stop motion*.

FOTO: PABLO LONGO. FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.

**[JULIANA]** Sim, perfeito. Eu queria falar agora também daquelas imagens, mas, antes, eu vou falar com relação ao Festival Don Segundo. Eu queria que você explicasse como acontece esse festival. E, também, perguntaram aqui se vai ter esse ano o festival.

**[PABLO]** Não, esse ano não, no ano que vem, não sabemos, o certo é que seja 2022. O Festival Don Segundo nasce porque não sabíamos o que estava sendo feito de teatro de sombras, não tínhamos livros, não havia internet, não tínhamos vídeos. Vivíamos em um espaço de muita desinformação, muito desconhecimento do que era o teatro de sombras, e decidimos que a melhor maneira era fazer um festival e trazer os grupos. Era muito mais barato trazer os grupos a Mendoza do que viajarmos aos lugares onde estavam os grupos. Não somente precisávamos formar a nós mesmos, mas também ao público, um público que não estava acostumado ao teatro de sombras. Um público que desconhecia o teatro de sombras, um público que confundia teatro de sombras com Teatro de Luz Negra de Praga, como se [o fato de] ser escuro fosse Teatro de Luz Negra. Um público que se confundia muito também e que, quando via Teatro de Luz Negra, achava que era teatro com as sombras das mãos ou Teatro Chinês de Sombras. Havia muita confusão e, dissemos: “Bem, vamos fazer um festival, vamos trazer grupos, modalidades muito diferentes, para que o público também possa ver algo diferente e possa ver também o que nós fazemos”. Nos pareceu algo interessante, pareceu algo que também construía público. Um festival constrói público para o futuro, constrói uma construção de imagem, uma ideia. O público que vê teatro de sombras, pode passar anos, diz: “Ah, eu vi uma peça de teatro de sombras”. Isso porque não tem muito teatro de sombras como tem teatro de marionetes de fios. Digo, não se vê muito, ou seja, quando veem, dizem: “Ah, sim, me lembro, eu vi algo assim!”. É algo único, é algo que não é comum. Então, um festival nos pareceu algo pedagógico, também educativo.

[**JULIANA**] O Gabriel Von Fernández pergunta sobre as dificuldades de se fazer teatro de sombras.

[**PABLO**] Bem, são muitas! Primeiro, a história. Que história contar? Vou contar uma história que pode ser feita em teatro de sombras, que não possa contá-la com outra linguagem. Então, começo com a história, e a história já é um problema, não? É como um: “O que eu faço? Que história faço?” E logo também começo a pensar em como fazê-la. Então, isso também é um problema, digo, é um problema positivo, um problema a ser resolvido. Começo a procurar pessoas, encontro algo de que gosto e pergunto se gostariam de trabalhar com isso em uma peça. Começo a pesquisar e, depois, essas pessoas propõem coisas. Mas pode ser que eu não goste e diga que não, que gostaria de fazer algo assim ou assado. Passa algum tempo, uns meses, e digo: “Ah, ok! Quero fazer esse tipo de obra”. Estando de acordo, começo a falar com as pessoas com as quais estou trabalhando, tudo tem um tempo. Acredito que o teatro de sombras também toma seu próprio tempo, sua pesquisa: explorar, perceber, mudar, modificar e encontrar. Todo processo é complexo no teatro. Seja qual for a peça que alguém queira fazer, ela é complexa. E, no teatro de sombras, também é difícil. É difícil porque o que vemos são sombras, temos que construir com a imagem, com a luz, com as sombras. Compor é difícil, modifica a maneira de ver o teatro, modifica a maneira de perceber o teatro, de trabalhar com atores. As pessoas que se dedicam à atuação, ao teatro, atores, atrizes, não estão acostumados e acostumadas a essa maneira de trabalhar: uma maneira de trabalhar onde não podem ser vistos, onde tem que... o ego não é sobre mim, aqui, sou ator, sou atriz... não. Esse ego está colocado na sombra, a sombra é a protagonista. Bem, este trabalho é que nos aproxima dos bonecos, dos bonequeiros, de estar em função de outra coisa, em função de algo. Isso é uma construção, leva tempo, educação...

e muitas vezes se estreia a obra... e assim todos temos que seguir trabalhando, é muito difícil. Então, as dificuldades existem no começo, no meio e no fim. Pelo menos, eu não me considero uma pessoa que possa resolver, em alguma instância, nesse sentido.

**[ JULIANA ]** A companhia atua com algum projeto para crianças, adolescentes ou idosos? Até para ajudar a divulgar esse tipo de linguagem que é a sombra...

**[ PABLO ]** Não, neste momento, não temos nada para adolescentes. É difícil, porque o teatro está cada vez mais segmentado, um segmento de idade, não? De teatro infantil, até os 6 anos de idade, de 6 a 8, de 9 a 11, de 11 a 15, digo, é muito difícil... não diretamente. Estou pensando mais em um público adulto, mais aberto e, sim, acredito que talvez o novo projeto “Boitatá” possa ser um projeto para adolescentes e, também, para crianças, ou seja, não escaparia dessa possibilidade. Não sei o que Alexandre diz sobre isso.

**[ JULIANA ]** Vamos conversar com ele sobre isso!

**[ PABLO ]** Alexandre vai me desafiar. Vai dizer: Pablo, o que você foi falar?”

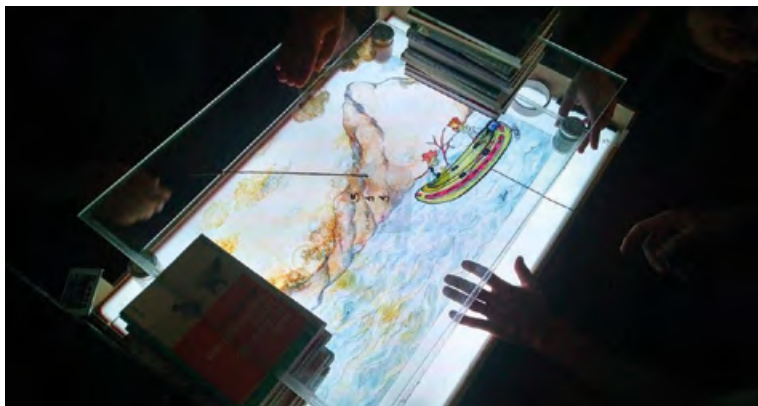
**[ JULIANA ]** Longo, uma curiosidade: vocês têm espaço de ensaio? Como acontecem as experimentações?

**[ PABLO ]** Não, a companhia não tem um espaço. Então, de acordo com o projeto, procuramos um lugar onde possamos fazê-lo, e aí vamos nos adaptando ao lugar. Aqui em Mendoza, na Argentina, existem muitos espaços teatrais independentes, outros que são do estado, do município, da província, da nação, mas quase todos são espaços de teatro com palco italiano, e isso também limita muito. É um teatro muito limitante, um único ponto de vista, uma

visão que se assemelha muito quando vemos a tela de uma televisão, do cinema, por exemplo. E terminamos construindo uma linguagem que tem a ver com as possibilidades técnicas que o espaço nos proporciona. O espaço já é um espaço à italiana, um espaço frontal, a tela fica de frente para o público, o público a vê de frente. E construímos uma linguagem que tem muito a ver com a linguagem que existe, desde que nascemos, que é o cinema, e nos enganamos. Nos enganamos, é um erro, não deve ser feito. Não temos que construir uma linguagem que procure ser igual ao cinema, temos que diferenciar, temos que buscar uma construção mais única, mais precisa, mais autêntica. Uma construção que fuja do cinema, não? Que se afaste do cinema, porque não podemos ser cinema, ou seja, vamos morrer se dissermos que o que fazemos é cinema. Não é cinema, é teatro, mesmo que haja quadros que se possa dizer: plano geral, plano médio, plano inteiro, plano detalhe, primeiríssimo primeiro plano. Sim, ok, perfeito, é cinema, mas o que tem dentro do plano? Isso é uma construção, não? O que tem dentro do plano, o que comunico dentro do plano, que informação coloco dentro do plano, o que estou construindo dentro do plano. E aí acredito que ficar no cinema é morrer, temos que ir à fotografia, a Kandinsky, temos que ir às artes plásticas, à história, temos que viajar ao passado e construir: o que acontece dentro? O que tem dentro que nos permite sermos diferentes, ou seja, o que podemos resgatar disso? Parece-me ser esse o caminho para que o teatro de sombras construa uma linguagem própria, se posicione na América como uma expressão própria, como uma linguagem própria, que construa... não sei, são caminhos.

**[ JULIANA ]** Lembrando daquela foto que a gente usou na divulgação, em que você está com o retroprojetor, fale da criação com o retroprojetor, como acontece?

[ **PABLO** ] Eu considero que o retroprojetor não é teatro de sombras, é justamente um teatro de retroprojeção, um teatro de luz retroprojetada. Tem gente que vai me odiar, mas... deixe-me ver: se aproxima do teatro de sombras? Sim, se aproxima, e muito! É irmã, irmão do teatro de sombras? Sim, ok, perfeito! É contraluz? Sim. A imagem é produzida a partir da intervenção da luz sobre um objeto? Sim. O que se projeta na tela é sombra? Não, porque o que vemos projetado não é a sombra do objeto, mas, sim, a contraluz do objeto, o que vemos é a contraluz que vai até um espelho e, desse espelho, se projeta para uma tela. Então, o teatro de retroprojeção é um teatro animado, é um teatro lindo. É um teatro muito irmão do teatro de sombras, mas, do meu ponto de vista, acredito que não é teatro de sombras. Seria necessário que a luz que é projetada do retroprojetor fosse interceptada por outro objeto para se ter a sombra, caso contrário, o que está sendo projetado é a contraluz. O teatro de sombras é a interferência da luz à tela pelo objeto. Agora, sim, o feixe de luz intervém no objeto, na areia, no boneco. O feixe de luz interfere, sim, mas o que estamos vendo é a intervenção desse objeto. Do meu ponto de vista, isso é a contraluz desse objeto, não é a sombra desse objeto. Estamos vendo a contraluz. A contraluz já nos marca uma outra estética, outro tipo de teatro, já tem outras características. Então, é para se pesquisar, é para pensar bem, é para estudar. Talvez muita gente vai se irritar, mas talvez também tenha que pensar bem, digo, fisicamente, o que estamos observando? Essa imagem, como essa imagem se constrói? Igualmente, tem muitos elementos lindos e, de fato, acredito que é uma linguagem mais nova do que o teatro de sombras. Consideraria uma linguagem de animação excelente, porém, não sei se consideraria ser teatro de sombras, mas, sim, considero um irmão, uma linguagem muito fraternal do teatro de sombras, muito mais próximo do cinema, de Lotte Reiniger. Lotte Reiniger não é teatro de sombras, é teatro de animação e é cinema de animação.



Mesa de animação multiplanos. Animação "Leo y Nardo" (2015).

FOTO: CHRISTINE BOUQUIN. FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.

A animação se constitui com esse circuito, o que estamos vendo não é a sombra do objeto, estamos vendo o objeto em sombras, não? É o objeto em sombras, não a sombra do objeto, então, também é dar-se conta do que estamos vendo e ter muito claro, levar em conta... Creio que merece um estudo e uma diferenciação bem profunda do que é. Existem peças lindas nesse circuito, peças excelentes, eu as amo e elas me encantam e... nesse momento, é teatro de sombras? Bem, não sei, coloco isso em dúvida, parece mais um teatro de animação. Ok, é teatro de animação, e creio que deveria potencializar esse caminho nesse sentido.

**[ JULIANA ]** São coisas a pensar, são provocações interessantes que você fez aqui para a gente. Eu queria falar que as fotos que você mandou são muito boas, bem bonitas, foi até difícil escolher qual eu ia colocar como arte da divulgação. Longo, alguma coisa que a gente não tenha falado e que você gostaria de falar?

**[ PABLO ]** Acredito que, para o teatro de sombras, é importante se reunir. Encontros entre sombristas, esses encontros são incríveis.



Nos fazem pensar sobre teatro de sombras, fazem a gente se encontrar com pessoas das sombras. Tive a experiência, em janeiro, de estar no Vale Arvoredo com o Clube da Sombra. Foi uma possibilidade de me encontrar em outro lugar do teatro de sombras. Como dizia no início, somos uns bebês, dentro do teatro somos muito pequenos. Temos muitos anos, mas a tecnologia também pode nos confundir. É importante nos encontrarmos, falar sobre teatro de sombras, é importante gerar um discurso, gerar uma política do teatro de sombras. Creio que estamos em um processo de começo muito forte do teatro visual, estamos sendo parte desse início do teatro visual, mas temos que apostar muito também em um estudo de nosso trabalho, em uma consciência de nosso trabalho, entender: aqui eu fiz teatro de sombras, aqui eu não fiz teatro de sombras, isso não é teatro de sombras, isso, sim, é teatro de sombras. Nos darmos conta disso, estudar muito. Acredito que estamos em uma etapa onde precisamos escrever muito sobre teatro, que se fale muito sobre teatro de sombras e somente assim vamos encontrar um caminho, porque agora tudo é novo, tudo o que se abre é possível. Estamos pesquisando, com as novas tecnologias de animação, o LED, a animação digital e os projetores digitais. Então, isso também vai nos modificando, nos dando outras coisas, novas possibilidades, e temos que estudar bastante para definir qual é nosso campo de estudo, de desenvolvimento. Esta é a nossa área. Senão também acontece de qualquer coisa parecer ser teatro de sombras, e não é. Nem tudo que se faz no teatro de sombras é ok. Então, entender isso também é positivo, entender isso também vai nos permitir dar um passo a mais em nossa expressão, entender que também podemos nos enganar encontrar novos caminhos. Eu já tenho muitos anos fazendo teatro de sombras e, mesmo assim, creio que ainda não encontrei um caminho, aquilo onde eu me sinta assim: “Ah! Esse é o meu lugar! Esse é o caminho, o que quero expressar!”

**[JULIANA]** Uma última pergunta aqui, que surgiu da Fabiana Lazzari: “Você considera o teatro de sombras dentro do teatro de animação? É teatro de animação, ou não?”

**[PABLO]** Sim, sim! É um teatro de animação, porque animamos nossa própria sombra. O teatro de sombras é um teatro de animação primeiro, e, principalmente, porque o sombrista, a pessoa, deixa o seu “eu” psicológico, o “eu”, o sujeito, em função de um outro, de um objeto. Eu trabalho em função da sombra e minha energia não tem que estar concentrada no ego do ator ou da atriz, como outros tipos de peças. Há outros tipos de obra em que nós precisamos que o ator e a atriz parem, ponham a cara em frente ao público e digam: “Eu estou aqui no palco”, não? “Eu sou esse personagem!”. E nós vemos e aplaudimos: “Ah, gostei muito!”. Temos aí seus corpos, suas carnes, sua energia, vemos seus gestos. Já no teatro de sombras, assim como acontece no teatro de bonecos, o sombrista tem que deixar isso lá fora. A sombra é a protagonista, assim como também é a marionete, o boneco, certo? O protagonista é outro, é um objeto, e essa pessoa... Eu não posso chamar a atenção mais do que minha sombra, eu tenho que trabalhar para minha sombra, tenho que treinar, devo treinar fisicamente, devo treinar para que minha sombra seja uma coisa para além do que estou trabalhando, digo, é um trabalho muito específico.  
(...)

**[JULIANA]** Antes da gente finalizar aqui, o Alexandre Fávero, deve ser ele aqui no Clube das Sombras...

**[PABLO]** Espera, espera. Alexandre Fávero quer minha morte, Alexandre Fávero quer minha morte, essa pergunta é...

**[JULIANA]** Acho que ele quer duas mortes aqui, porque ele colocou em espanhol, mas eu entendi aqui e vou fazer a pergunta. “Qual é o seu melhor fracasso?”

[**PABLO**] Meu melhor fracasso? Todas as peças são um fracasso, porque nunca sabem como quer que ela seja, digo, eu... agora... Alexandre Fávero quer que eu erre, quer que eu diga algo de propósito e depois vai me desafiar, ele vai dizer: “Pablo, o que você foi falar?”. Acredito que, nesse sentido, sempre é um fracasso, uma peça de teatro amamos fazer, é bonito fazer teatro, mas, se não existisse o desejo do fracasso, não continuaríamos fazendo outras peças. Creio que é um fracasso desde outro ponto de vista, não tão neoliberalista, eu diria, esse fracasso neoliberal, capitalista, mas, sim, um fracasso artístico, bonito, que nos motiva a fazer uma nova obra. Eu fiz essa última peça, “Fuera deste Mundo”<sup>15</sup>, que é uma adaptação do exterior, da novela de Albert Camus, e digo: “Sim, ok, me enganei, gostaria de ter feito outras coisas”. A obra é o que é e assim nada deixa de ser teatro, ou seja, está bem, gostaria de ter feito algo de sombras mais experimental. Sim, teria gostado. Queria pesquisar outras coisas, investigar o digital, com projeção digital, vídeo. Bem, faço e depois me dou conta e digo: “Ah, não! Nada a ver com o que eu queria”. Porém, na hora eu gosto, não deixo de gostar, e digo: “Ótimo!”. É bonito ter feito caminhos nesse momento e justo agora está acontecendo o coronavírus em nível mundial e Camus... no existencialismo, o existencialismo francês volta a nascer e todo mundo lê Camus e digo: “Ok, já estávamos fazendo uma obra de Camus, que bom!”. Agora vou explorar uma proposta diferente com outra ideia. Eu gosto de trabalhar com outros diretores, que me dão a possibilidade de ter um novo ponto de vista, novas formas de fazer teatro de sombras. Nova para mim, porque nunca me pergunto se isso é novo para o resto das pessoas. Eu gosto de dizer: “Ó, não! Sou um erro! Tudo que tenho feito nesses dez anos é horrível”. Eu

15. Peça de teatro de sombras da Cia. Pájaro Negro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vBAPj7ZWFxo>. Acesso em: 01/09/2021.

gosto da possibilidade de apagar, jogar fora tudo o que conheço e começar de novo, então, sim, muitas pessoas podem considerar isso um sucesso, e outras podem considerar um fracasso, mas nunca penso a partir de um ponto de vista de fracasso neoliberal capitalista. Considero dentro do ponto de vista do fracasso artístico, um fracasso que nos motiva a fazer outra coisa, certo? Dizer que vou fazer uma nova obra e nessa obra vou conseguir o que não consegui na obra anterior, entende? A possibilidade de seguir. Então, para mim, toda obra tem uma ideia de fracasso porque, se consideramos que a obra é um sucesso, que a obra é genial, deixo de fazer teatro, ou seja, nunca mais farei teatro na vida. Não me animaria em continuar, não é o que quero, sei lá. Talvez há perguntas que não vou responder nunca na vida, e existem perguntas que conseguirei responder depois de, sei lá, 70 anos fazendo teatro, não sei.

**[ JULIANA ]** Muito bom! Agradeço muito a você, Longo.

**[ PABLO ]** Não, muito obrigado a você. Um abraço grande às pessoas amigas. O Brasil tem um teatro de sombras lindo, gosto muito do que vi no Brasil. Pessoas lindas que admiro muitíssimo e, bem, agora tenho a possibilidade de trabalhar, e isso é algo que me dá muito prazer, poder me encontrar com pessoas de outros lugares no palco, em um lugar físico. Poder construir um teatro com pessoas de outros lugares e entender que o teatro não tem limites. Não existem limites de países, de nada, a sombra é universal.

**[ JULIANA ]** Obrigada a todo mundo que estava assistindo!



Gonzalo Bendelé, Máximo Bucci e Carlos Romero.  
"Fuera de este Mundo" (2018).

FOTO: PÁJARO NEGRO. FONTE: ACERVO DE PABLO LONGO.





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



GABRIEL VON FERNÁNDEZ-  
FABULARIS Y GATOVERDE TEATRO  
(ARGENTINA)

29/04

11H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> e *tradução* **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HXlum2LU49E>.



[**JULIANA**] Gabriel, queria saber, primeiramente, qual é a sua formação? Como começou a trabalhar com o teatro de sombras?

[**GABRIEL**] Sim, claro! Bem, eu comecei... Eu era ator, ator de teatro, teatro de atores, aí trabalhava com improvisação, técnicas de improvisação, *theater sports*, *match* de improvisação<sup>2</sup> etc. E, no começo de 2001, Andrea Chinchilla, uma amiga, me disse que tinha um grupo: La Ópera Encandilada, um grupo pioneiro no que diz respeito à investigação e ao desenvolvimento do teatro de sombras contemporâneo aqui na Argentina. E me disse que, com seu grupo, estavam buscando um ator que fizesse Roberto Arlt<sup>3</sup>, que é um escritor do começo do século passado que me interessava muito. Me disseram: “Sim, é teatro de sombras”, e eu disse que gosto de arte, me interessa a temática do anarquismo, era sobre os anarquistas de 1930 na Argentina, a temática me interessava. Respondi: “Teatro de sombras? Mau não deve ser! Vamos entrar e aí vemos”. Sempre há tempo para se arrepender. Bem, então caí na Cia. La Ópera Encandilada, e aí me dei conta de que tinham mentido para mim, não precisavam de um ator, precisavam de um sombrista, mas não existia. Assim, tiveram que mentir a este pobre inocente. Bem, aí, quando comecei a fazer teatro de sombras, isto é, minha formação foi o fazer, de me colocar para trabalhar. Quando comecei a trabalhar com La Ópera Encandilada, descobri que era tudo diferente, tudo o que eu sabia de teatro não servia para nada. A atuação era diferente, o conceito da cena era diferente, a única coisa que me serviu do teatro foi a disciplina dos ensaios, todo o resto era novo. Depois de trabalhar muito tempo,

2. Técnica de atuação criada pelos atores e dramaturgos Robert Gravel e Yvon Leduc, do Théâtre Expérimental de Montréal, no Canadá, em 1977. A técnica tem como base os jogos esportivos, em especial, o *hockey* no gelo.

3. Robert Arlt foi escritor e jornalista. Disponível em: [https://www.cultura.gob.ar/vida-obra-y-11-frases-de-roberto-arlt\\_7971/](https://www.cultura.gob.ar/vida-obra-y-11-frases-de-roberto-arlt_7971/). Acesso em: 25/09/2020.

estreamos “Una Vocal y Tres Consonantes”<sup>4</sup>. É uma obra que dá pra ver na web, na minha página, [www.teatroidesombras.com.ar](http://www.teatroidesombras.com.ar), estão todas essas coisas para navegar e verificar, certo? Também, se quiser, depois me escrevam que passo links ou o que quer que seja. Estreamos “Una Vocal y Tres Consonantes” em 2001, era uma peça sobre a revolução de 1930 — na realidade, um golpe de estado que aconteceu em 1930 na Argentina. Depois, seguimos trabalhando com La Ópera Encandilada, também trabalhei na direção de cena em “La Noche Dibujitos Animados en Persona”<sup>5</sup>, uma obra destinada a todos os públicos. “Una Vocal y Tres Consonantes” era destinada ao público adulto. Tem algo muito louco com “Una Vocal”, porque estreamos no dia 6 de dezembro de 2001 e, no 20 de dezembro, saía-se na rua e era outra revolução. Em 2001, apodreceu tudo aqui na Argentina e o povo saiu para brigar com a força da “ordem” e tudo isso. Bem, eu gosto de pensar que, de algum modo, exorcizamos esse mal-estar social, ou, de algum modo, interpretamos os símbolos da época e pudemos jogá-los em um espetáculo teatral nos antecipando ao que viria também. De algum modo, essa é a função do artista, acredito, ser o canal dos tempos que o rodeiam, de seu entorno, ser o canal do que é o entorno dos tempos, do lugar, do que tem para manifestar. Bem, como estava dizendo, estive participando também na direção cênica de “La Noche Dibujitos Animados en Persona”, sobre uma lenda Guarani,

4. Espetáculo da Cia. La Ópera Encandilada, produzido em 2002, com direção de Leonardo Chaio. Disponível em: (<http://www.alternativateatral.com/obra1015-una-vocal-y-tres-consonantes>). Acesso em: 02/09/2021.

5. Espetáculo baseado em lenda amazônica, produzido em 2009, com direção de Valeria Andrinolo. Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra-13210-la-noche-dibujitos-animados-en-persona>. Acesso em: 02/09/2021.

e logo trabalhamos, fizemos “1001 Noches”<sup>6</sup>, junto de Pablo del Valle, também com La Ópera Encandilada. Em 2007, organizamos o que, pelo menos que eu saiba, creio que foi o primeiro encontro internacional de teatro de sombras da América Latina, que foi em várias cidades da Argentina, todas dentro da metrópole e em quatro cidades: San Martín, Buenos Aires, La Plata e Tandil. Em quatro cidades da Argentina, fizemos esse encontro com atividades formativas e alguns espetáculos também. Nesse momento, em 2007, não havia muita produção de sombras contemporâneas, muita produção de sombras. Se bem que aqui, na Argentina, havia maestros de teatro de sombras, como Sarah Bianchi ou Roberto Docampo, professores monstros, mestres geniais. São mestres que trabalhavam o que é o teatro de sombras mais tradicional. Por isso, quando digo que La Ópera Encandilada é um antes e depois no que é o desenvolvimento do teatro de sombras contemporâneo, me refiro a isso. O teatro de sombras tradicional, acredito ser uma linguagem genial que amo, que me parece muito interessante, porém, que é essencialmente diferente do teatro de sombras contemporâneo que é o que venho desenvolvendo desde 2001 até agora, certo?

**[JULIANA]** O seu trabalho é solo ou em grupo? Quais pessoas trabalham contigo?

**[GABRIEL]** Bem, quando eu comecei, estava trabalhando com La Ópera Encandilada, éramos quase um grupo multitudinário, entre 6 e 15 pessoas, nunca sabíamos a quantidade de gente que éramos. Em 2007, depois do encontro, me separei um pouco,

6. Recriação dos contos tradicionais homônimos da Arábia antiga, contados através da linguagem milenar do Teatro das Sombras. Espetáculo produzido em 2004, com direção de Pablo del Valle. Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra3743-las-1001-noches>. Acesso em: 06/09/2021.

meio que o grupo se diluiu um pouco, foi separando-se em diferentes pessoas. Épocas e ciclos, certo? Agora, inclusive, La Ópera Encandilada ainda segue. Bem, Valeria Andrinolo é quem está levando adiante esse grupo e trabalha com esse nome. Ela é uma das fundadoras, é genial. Uma vez separado da La Ópera Encandilada, fiquei um pouco angustiado. Depois de trabalhar tanto tempo com o grupo, estava sozinho e, durante bastante tempo, deixei de produzir peças para me dedicar à docência. Estive muito tempo trabalhando, ajudando as pessoas que estavam sem saber como encarar essa linguagem das sombras para que pudessem dar seus primeiros passos com alguma espécie de método, um método que fosse útil e que os poupassem de se chocar setecentas vezes contra a parede, como aconteceu comigo. Estive trabalhando bastante tempo na elaboração de um método que facilitasse que cada um pudesse desenvolver seu caminho no teatro de sombras apelando ao que se tem à mão. Estive vários anos com isso até que, em um momento, comecei a trabalhar com o grupo Oscuras Devociones, Sombras Eróticas. Nele, nos dedicamos a investigar a relação entre o erotismo e as sombras. Há algo muito interessante aqui, porque os códigos do teatro de sombras contemporâneo são similares ao do erotismo. Como é isso? O erotismo conta através do que se esconde, não do que se mostra. Nesse sentido, é exatamente igual ao teatro de sombras, o teatro de sombras não narra, sua poetização não tem a ver com o que mostra, mas, sim, com o que oculta. A sombra é ocultamento, é retenção de informação, o erotismo também. O que diferencia o erotismo da pornografia é que a pornografia conta através do que se mostra, é literal, é óbvia, o erotismo contra através do que oculta, é retenção de informação. Ele cria expectativa, trabalha com o que o olho não vê, mas, sim, o que busca ver. E estive vários anos trabalhando com sombras eróticas com o grupo Oscuras Devociones. Primeiro estivemos



“Placeres Secretos” (2012).

FOTO: LUNA ACOSTA.

com Thiago Luz e com Paula Sensotera<sup>7</sup>, trabalhando duramente, depois conseguimos levar à cena “Placeres Secretos”<sup>8</sup>, que era uma espécie de indicador sobre diferentes modos de viver o erotismo.

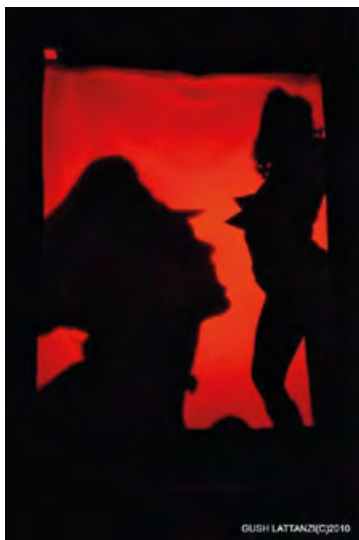
**[ GABRIEL ]** Em outro momento, fizemos uma pausa, voltamos com outra peça, com Florencia Hardoy<sup>9</sup>, com Belén Groba<sup>10</sup>, Luna

7. Atriz e humorista argentina.

8. Espetáculo erótico de sombras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GdZVxBrRDYY>. Acesso em: 06/09/2021.

9. Atriz, bonequeira, sombrista e produtora de objetos e bonecos. Disponível em: <http://www.alternativeatral.com/persona63691-maria-florencia-hardoy>. Acesso em: 25/09/2020.

10. Assistente de direção e produtora-executiva. Disponível em: <http://www.alternativeatral.com/buscar.asp?texto=bel%C3%A9n%20groba&objetivo=Personas>. Acesso em: 06/09/2021.



“Buenos Aires Voyer” (2010).

FOTO: GUSH LATTANZI.

Acosta<sup>11</sup>, Santiago Miguel Barboza<sup>12</sup>, Diana Romero Hernández<sup>13</sup> — eles estão na Colômbia, Diana é colombiana — e Lorena Coka<sup>14</sup>. fizemos uma equipe bem grande, éramos sete ou oito pessoas, e trabalhamos em várias produções. A cereja do bolo dessas produções foi “Placeres Secretos”, que foi a liberdade do erotismo, uma espécie de apologia a tomar todas as liberdades com consciência e

11. Artista visual, performer e curadora independente. Disponível em: <http://accionarar.metzonimia.com/lunacosta>. Acesso em: 06/09/2021.

12. Músico argentino. Disponível em: <https://www.instagram.com/santsanmusic/>. Acesso em: 06/09/2021.

13. Artista colombiana. Disponível em: (<https://www.instagram.com/romeroe-sencia/>). Acesso em: 06/09/2021.

14. Lorena Coka é fotógrafa. Disponível em: <https://www.instagram.com/Cokafotografias/?fbclid=IwARoJSMjYiYtnH4CFDD-39yZomEpbRe34lCSvuY8fdsUoD-81qrUoOCApJyFc>. Acesso em: 25/09/2020.

com acordo. Foi uma época muito interessante de autointrospecção acerca do que estava acontecendo, com o que estávamos fazendo. Problematicávamos o tratamento dessas temáticas na sociedade, mas também nos reprimíamos a nós mesmos, a nossa coerência com o que estávamos defendendo... A primeira peça com esse grupo foi “Buenos Aires Voyeur”<sup>15</sup>, a segunda peça foi “Placeres Secretos”. Também fizemos algumas coproduções e produções, performances etc, que estivemos trabalhando com diferentes integrantes desse grupo.

[**GABRIEL**] Trabalhei junto de outra companhia, que se chamou Negras Inquietudes — Una Línea entre la Oscuridad y la Luz<sup>16</sup>, que foi um trabalho que a Universidade Nacional de San Martín propôs. Nessa época, eu estava cursando, na UNSAM, a diplomatura em Teatro de Bonecos e Objetos junto a Thiago Bresani e Soledad García, da Cia. Lumiato, e, bem, nesse momento, também trabalhamos com essa peça, na qual estávamos trabalhando uma mistura entre dança e teatro de sombras, uma encenação plástico-coreográfica, como chamávamos. Marta Lantermo<sup>17</sup> foi quem nos dirigiu, uma de minhas professoras. Estivemos trabalhando com esses grupos, e chega um momento, tudo tem seu ciclo, e se foi diluindo. Eu estava viajando, havia ido para a Colômbia algumas vezes para ministrar oficinas, para trabalhar na Universidade

15. Espetáculo de sombras eróticas. Disponível em: <https://www.teatrodesombras.com.ar/2013/03/>. Acesso em: 06/09/2021.

16. Cia de Teatro formada por artistas das áreas do teatro de animação, das artes plásticas, da dança e da fotografia. Disponível em: <http://negrasinquietudes.blogspot.com/p/nosotros.html>. Acesso em: 25/09/2020.

17. Bailarina, coreógrafa e professora. Disponível em: <http://laboestudio.blogspot.com/p/marta-lantermo.html>. Acesso em: 25/09/2020.

Distrital de Bogotá, a ASAB, convocado por Carlos Araque Osorio<sup>18</sup>. Fiquei rodando pela Colômbia e me vi com a necessidade de ter um trabalho solo. Estreei “La Caja de Pandora”<sup>19</sup>, que é um trabalho solo no qual eu interagia com o público, aí misturei o meu trabalho em improvisação, em técnicas de improvisação grupal etc, com meus conhecimentos sobre sombras, sobre a linguagem do teatro de sombras e, sobretudo, com a dinâmica de oficina. O que propomos aí era uma experimentação, na qual armávamos pequenas esquetes junto ao público, pequenas obras partindo do zero. Eu saía de cena apresentando um artista que não chegava, o Grande Maestro Fabularis. Aí nasceu a Cia. Fabularis Teatro, que vinha apresentar o Grande Maestro Fabularis, uma vez que terminava de apresentá-lo e o artista não chegava. Bem, eu tinha que improvisar algo, então começava a fazer um boneco com pedacinhos de cartolina, com varetas de espetinho, do zero. O boneco... perguntava ao público como seria a personalidade do boneco, iam me dizendo. Como o fazemos? Que tipo de pessoa seria? Fazíamos dois personagens, convidávamos alguém do público e fazíamos pequenas histórias com isso. Isso foi um trabalho solo que teve um ciclo também, foi algo bem interessante, mas, num momento, também disse: “Ai, unipessoal, improvisação”, é muito vertiginoso, muito angustiante estar sempre fazendo trapézio sem rede, certo? A improvisação tem disso, se bem que é bonito, mas é muito angustiante. Acabei indo ao Festival de Barranquilla de Cuenteros, na Colômbia, na costa colombiana, aí tiveram dias que tinham quatro apresentações, entre três e quatro apresentações. Terminava sem

18. Dramaturgo e pesquisador na Academia Superior de Artes da Universidade Distrital de Bogotá. Disponível em: [https://www.worldcat.org/search?q=au%3A-Araque+Osorio%2C+Carlos.&qt=hot\\_author](https://www.worldcat.org/search?q=au%3A-Araque+Osorio%2C+Carlos.&qt=hot_author). Acesso em: 06/09/2021.

19. Espetáculo-oficina interativo, em cada apresentação, nascem novos personagens e situações. Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra34629-la-caja-de-pandora>. Acesso em: 06/09/2021.

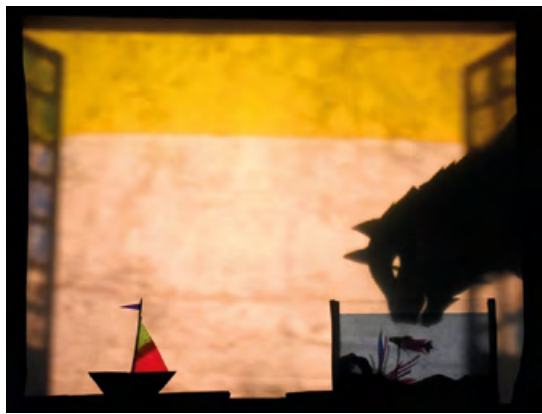


cérebro, fazendo improvisação, tentando ser original e autêntico, e fazer improvisação real quatro vezes por dia com quatro grupos diferentes, montar e desmontar a empanada. E, bem, disse: “Vamos fazer algo melhor”. Então, no ano passado, começamos a trabalhar com Carolina Sorín<sup>20</sup>, que é minha companheira, começamos a trabalhar, bem, já vinha trabalhando com ela numa de suas peças, que é “Punto Caramelo”<sup>21</sup>, estava dirigindo essa peça. Vim para Bariloche justamente para trabalhar com ela nessa peça, começamos a trabalhar, conseguimos levá-la adiante, a estreamos em dezembro de 2018, seu elenco é de cinco pessoas, é um elenco grande. Nos olhamos e dissemos: “Precisamos de algo para poder viajar”, para poder nos movimentar. Então, decidimos fazer uma peça que seja batalhadora, isto é, que pudesse sair, que pudesse ser feita em praticamente qualquer lugar, e aí começamos a elaborar “Mi Gato Amo”<sup>22</sup>, que é uma peça sobre as aventuras de um gato: “Mi Gato Amo – Donde Habitan las Sombras”, brincando com a ideia de que os gatos são um pouco amos de seus donos. E, bem, essa é a primeira parte. “Mi Gato Amo”, o que narramos é a história de um menino, seu dono, e é como uma viagem introspectiva onde esse menino, Limay – que também está aí na foto, não? –, Limay vai começar uma viagem introspectiva para viajar ao lugar onde habitam suas próprias sombras para poder lidar com elas e, finalmente, poder voltar a uma realidade cotidiana estando mais inteiro, estando mais consciente de seus afetos etc, não? E, definitivamente, sendo mais feliz também. Essa peça é uma peça pensada para todos os públicos.

20. Atriz, diretora e dramaturga. Disponível em: [https://www.teatrodesombras.com.ar/p/blog-page\\_1.html](https://www.teatrodesombras.com.ar/p/blog-page_1.html). Acesso em: 25/09/2020.

21. Espetáculo escrito e dirigido por Carolina Sorín. Disponível em: <https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2019/06/03/79291-dos-funciones-de-a-punto-caramelo>. Acesso em: 06/09/2021.

22. Espetáculo de teatro de sombras episódico. Disponível em: [https://www.teatrodesombras.com.ar/p/blog-page\\_1.html](https://www.teatrodesombras.com.ar/p/blog-page_1.html). Acesso em: 06/09/2021.



“Mi Gato Amo” (2019). Cia. Gatoverde Teatro.

FOTOS: PABLO CANDAMIL.

**[GABRIEL]** O que acontece com isso? Aqui acontece uma coisa interessante: eu comecei trabalhando para adultos com La Ópera Encandilada, e logo fizemos algo que estava mais direcionado para as crianças, com “Dibujitos Animados en Persona”; depois, viemos com “Las 1001 Noches” em uma versão para adultos com Pablo del Valle e La Ópera Encandilada também; depois, voltava a seguir com adultos com sombras eróticas, e essa aposta da Negras Inquietudes, que era uma peça de dança-teatro. Alexandre Fávero esteve em algum ensaio, em algum momento desse espetáculo em Buenos Aires. Logo, pensei que tinha que trabalhar para todos os públicos. E aí, já desde Fabularis, me agarrou um *leitmotiv* de poder trabalhar não para crianças, eu não quero trabalhar para crianças. Isto é, eu acho que trabalhar só para crianças é subestimar a capacidade de entendimento das crianças, certo? Então, com Fabularis Teatro, também havia feito uma caixinha de lambe-lambe de sombras, que é o “Telescópio del Dr. Fabularis”, e, com essa obra, viajei ao Brasil no 4º FIS, no Festival de Sombras que os amigos Silvia e Ronaldo organizam lá em Taubaté e O *leitmotiv*, o

motor tanto de Fabularis como de Gatoverde Teatro, é fazer obras que possam ser desfrutadas por diferentes idades. Não trabalhar somente para crianças, mas, sim, que se tenham múltiplas capas de leitura. Uma criança pode pegar esses determinados elementos, um adolescente pode pegar outros e um adulto pode pegar outros, mas que não seja privativo, ter uma idade para poder desfrutar a obra. Em algum momento, tenho que retomar às sombras eróticas, porque é algo que me move muito, me parece ser algo belíssimo, algo como o anel no dedo, digamos, a sombra e o erotismo, não há duas coisas mais relacionadas no universo, acredito. O tema de agora, bem, estou condenado a trabalhar para todos os públicos, seja junto do telescópio. Agora, com Gato Verde, fizemos mais outra caixinha, que se chama “Pi”<sup>23</sup>, que é um pássaro maravilhoso que busca a liberdade e...bem, a liberdade não é fácil de conseguir, então, essa obra de lambe-lambe trata dessa dificuldade do pássaro, como fazer para conseguir a liberdade? Então, trabalhei em grupos, trabalhei solo, gosto de trabalhar solo, gosto de trabalhar em grupos, acredito que os grupos que não são muito numerosos são muito mais versáteis. Com os grupos numerosos acontece que também são legítimos por tudo o que nos nutre. Hoje escolho trabalhar mais com pequenos grupos. Bem, com Carolina Sorín, estávamos tratando de produzir, estávamos tratando de agitar até que começou a pandemia da Covid-19. Bem, parou tudo, e esse ano tínhamos pensado em largar e sair viajando por vários lugares e tal coisas aconteceram

**[ JULIANA ]** Uma pergunta da Cia. Quase Cinema, Gabriel.

**[ GABRIEL ]** Ah, lindos companheiros e colegas.

23. Caixa de lambe-lambe de sombras. Disponível em: <https://www.teatrodesombras.com.ar>. Acesso em: 06/09/2021.

**[JULIANA]** Qual a diferença da dramaturgia para crianças e para o restante dos públicos? Como podemos diferenciar esses espetáculos que são para crianças?

**[GABRIEL]** Dramaturgia é dramaturgia, é criar sentido dramático, criar sentido narrativo, isso é dramaturgia. Me parece que a única diferença que há entre crianças e adultos é a temática, isto é, com *Oscuras Devociones*, *Sombras Eróticas*, não posso dizer que é para todos os públicos, porque se não vou preso! E, também, não é para todos os públicos, porque existem temáticas que não são abertamente para crianças. Eu acho que a temática é a única diferença. A dramaturgia é criação de sentido, nós podemos criar sentido narrando histórias que são para pessoas que têm determinadas vivências, isto é, falando diretamente, não? Se eu faço uma peça que aborda a sexualidade, não é para crianças. A menos que se aborde a partir de uma perspectiva ou uma questão didática, claro. Que faça algo que seja de sexualidade, deixe-me ver, educação sexual para escolas, suponhamos. Nesse caso, sim, a temática poderia ser apta para crianças, mas, quando se fala da sexualidade adulta, estamos falando de outra coisa, estamos falando de escolhas e, para alguém fazer uma escolha, tem-se que ter determinados mapas de crença, determinado foco ético e determinadas vivências, certo? Se faço uma peça sobre educação sexual, estou falando sobre anatomia, sobre educação sexual didática, com linguagem apropriada. Se estou falando sobre os sentimentos sexuais do ser humano, não é para crianças. Agora, bem, para além dessa situação, isto é, o foco de determinados temas decididamente não é para crianças. Sinceramente, eu não acredito em dramaturgia para crianças, acredito que uma boa dramaturgia pode ser desfrutada tanto por crianças quanto por adultos. Deixe-me ver, remetendo à tradição, ao Karagöz, o teatro de sombras turco tradicional é um espetáculo para toda a família,

um espetáculo que crianças e adultos desfrutam. Karagöz é uma espécie de personagem lascivo, violento, bêbado, mulhengo, briguento, além de ser um herói, um herói popular. Agora, bem, dentro do mapa de crenças da sociedade muçulmana de determinada época, o que deu à luz ao Karagöz, o que o Karagöz pretendia era mostrar a vida tal como ela era. Então, há uma situação que tem a ver com o mapa de crenças da sociedade que dá à luz a determinadas dramaturgias, certo? No Ocidente, é bem mais delicado levantar uma temática, e um debate tão aberto enquanto foco dessas temáticas, e declarar que é para todos os públicos. De qualquer forma, tomo a liberdade de, em meus espetáculos que são para todos os públicos, abordar, até certo ponto, problemáticas que seriam adultas, “que seriam adultas”. Não o do erotismo, o do erotismo é outra coisa, certo? Não as perversões, por exemplo. A diferença entre a dramaturgia para crianças e adultos, sintetizando, apenas é a temática e o foco da mesma.

**[JULIANA]** Tem uma pergunta: “Você é um maestro muito experiente. Que coisas um artista de sombras não deve fazer?”

**[GABRIEL]** Acredito que tem algo interessante, porque vejo a oportunidade de falar do papel do artista. O papel do artista não é dar respostas, mas, sim, levantar perguntas que ponham à prova as respostas que acreditamos já saber, as respostas que temos como conhecidas, e ver se é tão assim como pensávamos. Bem, que coisas um artista das sombras não deve fazer. A princípio, deixe-me ver, bem é... deixe-me ver, o que não deve fazer? Essa questão da proibição é esquisita também. Bem, eu vou falar do que ele deve fazer no meu ponto de vista: respeitar o material com o qual está trabalhando, estar sensível ao que o material está dando, ao que você pode dar e às potencialidades que esse material tem dessa linguagem. E aqui aparece outra, outra questão, não? Disse um artista das sombras, um artista das sombras é uma

pessoa que faz isso, tem outras pessoas que utilizam as sombras como um recurso, como uma técnica. Um artista das sombras deve respeitar o que a linguagem lhe dá, o que a linguagem pode lhe dar, deve respeitar os códigos inerentes à linguagem. Eu falava sobre o ocultamento de reter a informação, falava do tema, dos códigos, falava de narração. O código de expressão, o código expressivo das sombras, tem a ver com o ocultamento, com a retenção de informação, e aí podemos falar da sinédoque, da relação da parte com o todo, por exemplo. Para mim, a sombra não é a luz mais a escuridão. A sombra é o amor entre a luz e a escuridão, o que acontece entre elas. A sombra não é “um mais um”. A sombra é a relação dinâmica viva e orgânica que se produz entre luz e escuridão. Então, aí tem algumas coisas, não? A sombra é movimento! A sombra é movimento, inclusive, até nesse ponto, veja, eu tenho aqui minha mão e ali tem uma tela, não? Aqui está. Aqui estou eu, aqui está minha sombra no chão, o sol está atrás, certo? Se paramos o tempo, o sol continua estando aí, o chão continua aí, e minha mão continua estando aqui, mas a sombra desaparece, porque a sombra é um jato de fótons que sai do sol a trezentos mil quilômetros por segundo, bate na minha mão, toca a tela, isto é, o chão da superfície de projeção. Assim, a sombra é verbo, diriam alguns filósofos místicos evangelistas, que falam que Deus é verbo, e não substantivo. A sombra é um acontecimento, a sombra é movimento. O que um artista da sombra nunca deve fazer é negar as propriedades do material e da linguagem com a qual está trabalhando. O que um artista da sombra nunca deve fazer é jogar contra as possibilidades do material. O que um artista da sombra nunca pode fazer é pedir às sombras, tentar com que as sombras lhe dêem o que elas não têm, não dá para pedir maçãs ao abacateiro. Não há como pedir algo que ela não pode dar. Um artista das sombras não deve fazer isso, a menos que seja consciente de que está experimentando nesse sentido. Isto é, estamos

esticando o fio para ver onde se corta, bem, genial! Somos conscientes disso, não vamos dizer que estamos nos expressando e fazendo, não! Estamos pouco ligando para todas essas proibições sobre as quais falava, bem, caímos nas proibições. As proibições existem para serem quebradas, as regras existem para serem quebradas, porém, quando quebramos uma regra, o que botamos em seu lugar? Para que a quebramos? Somos conscientes de que estamos quebrando-a? Ou estamos nos expressando e dizemos: “Ai, não, minha expressão é mais importante que... Sou esnobe, sou o centro do universo”. Somos uns masturbadores, estamos olhando para nossos próprios umbigos ou estamos tratando de gerar algo para os demais, algo para a humanidade? Algo para a linguagem, inclusive, nem sequer para a humanidade. Estamos explorando essa linguagem para dar algo a ela ou somente para explorá-la para tirar coisas dela? Se estamos nessa linguagem para tirar coisas dela, estamos fazendo mera técnica de sombras. Um monte de gente me chama ou me contata para me pedir receitas, mas eu não dou receitas! Eu posso ajudar em uma busca sua, em uma necessidade, posso te dar pontos de pesquisa, mas a receita significa “como fazer as coisas”. Mas as coisas não se fazem de uma maneira, as coisas se fazem com o que se tem, se fazem situadas, situadas em seu entorno. Com certeza irão aparecer pessoas aqui para fazer esse tipo de pergunta. Seguramente vai ter uma pergunta que vai dizer: “Qual é a melhor tela que se usa? Qual é o melhor tecido para um *screen*, para uma tela?”. É mentira isso! Não existe um melhor tecido para uma tela, não há um melhor pano para uma tela. A melhor tela é a que você pode conseguir, a que melhor se preste ao que você precisa. E aí aparece a questão de se situar no entorno e que o nosso trabalho nas sombras esteja atravessado por esse entorno, porque, do contrário, estaremos repetindo receitas e, para repetir receitas, não faltam professores, não falta linguagem, é mera técnica! Não é o caso de se estudar as

sombras se o que você quer saber é como fazer um teatrinho de sombras dessa e daquela maneira em um tutorial do YouTube. Já tem! Não faz falta nada disso! Eu posso preparar uma linda receita de pão caseiro, de feijoada, certo? Eu posso trabalhar, eu posso ver no YouTube e encontrar uma receita de feijoada, mas não é uma boa feijoada essa que eu vou preparar, por quê? Porque os ingredientes que eu consigo em Bariloche não são os mesmos, não é o mesmo feijão preto, não são as mesmas especiarias, certo? Uma coisa é seguir receitas, e outra coisa é aprender a arte, a linguagem da arte culinária. Isso é o que um artista das sombras não deve fazer, seguir receitas e usar as sombras como técnica.

**[JULIANA]** Vamos continuar a nossa conversa com relação à outra obra de que você falou. Ela tem várias possibilidades, né, do que ficar somente nas técnicas? Então, qual é a relevância do teatro de sombras para a sociedade, tendo em vista diversos públicos e diversas possibilidades?

**[GABRIEL]** A primeira coisa que as sombras têm para nos ensinar é a dualidade. As coisas não são brancas ou pretas, as coisas não são luz ou escuridão. A sombra é a relação dinâmica, orgânica, e atenta entre a luz e a escuridão. A sombra é a linha sempre móvel que une a luz e a escuridão, não o que as separa, certo? A partir desse conceito, há um ensinamento enorme que as sombras podem levar para a sociedade ocidental, sobretudo porque a sociedade ocidental é baseada em uma situação, em uma concepção de mundo iluminista e unívoca, e nada é unívoco. A luz, por si só, cega, assim como a escuridão, tanto muita luz quanto muita escuridão oculta a vista, a sombra é a relação dinâmica entre ambas. A sociedade ocidental judaico-cristã em que vivemos separa tudo em duas coisas opostas: luz e escuridão, bem e mal, Deus e o diabo, bom e mau, branco e preto, mas não é assim. O que a sombra tem para nos oferecer como principal ensinamento é que o bom é tão ruim



quanto o mau se não há uma relação dinâmica, orgânica e atenta em ambas as pontas. A sombra nos ensina que a realidade tem mais a ver com o Ying Yang, com uma coisa dual, do que com uma coisa unívoca, creio. Isso no que diz respeito à sombra enquanto linguagem, como matéria, como ente, à questão ontológica da sombra, como o ser, o ser sombra, o animal sombra. Em minhas oficinas, eu falo sobre o animal sombra, em meus workshops, em minhas oficinas. O animal sombra, eu proponho buscar a sombra, perseguir a sombra, investigar a sombra como investigamos os costumes de um animal que não conhecemos. A sombra tem vida própria e tem uma vida própria que, em nossa cultura judaico-cristã, iluminista e ocidental, não conseguimos compreender. A primeira coisa que faço com as oficinas é quebrar nossas certezas, nós estamos acostumados a termos certezas, certezas de truísmos que são falsos. Nossa cultura nos ensinou que determinada coisa é assim, nossa subcultura nos ensinou que a sombra é a escuridão. Não! A sombra é o amor entre a luz e a escuridão. A princípio, a sombra tem algo para ensinar à sociedade, à nossa cultura, desaprender todo esse platonismo mal-entendido. Quando eu falo: “O teatro de sombras”, me dizem: “Ah, claro, o de Platão, a alegoria da caverna”. E, na verdade, não há nada mais distante de Platão que o teatro de sombras. Platão defendia que as sombras são uma realidade de segunda ordem, a realidade sensível era uma realidade que não importava tanto como o mundo das ideias. O que estou levantando e proponho como pergunta: talvez a sombra fosse a chave para que esses seres que viviam em cavernas, e que iam de lá pra cá em grupos na antiguidade mais remota, esses homínidos desenvolvessem a ideia de conceito, isto é, a ideia platônica. O mundo das ideias é filho da observação das sombras. Como estou dizendo isso? Nós somos humanos porque podemos conceitualizar, podemos ver um signo. Nós podemos pensar na ideia de um cachorro sem ver o cachorro. A linguagem é uma maneira de

expressar a ideia de cachorro sem o cachorro, certo? Eu acho que esse é o mundo das ideias: a ideia de cachorro sem o cachorro. Não somente os cachorros... os insetos, tudo. A vida age por imitação, por imitação de fórmulas que funcionam. Imagino esse ser que vivia nas cavernas vendo as sombras do cachorro e podendo identificar as sombras do cachorro com o cachorro, isto é, a ideia de cachorro nasce da observação das sombras, que é o único signo que a natureza dava a esse cérebro primitivo para poder pensar na coisa sem a coisa. A sombra é, foi, digo eu, a chave para que nossas mentes possam desenvolver a ideia de conceito, algo sem a coisa. Então, sustento caprichosamente que Platão estava enganado, o mundo sensível é o primeiro mundo. Veja bem, se tem uma vespa picando a sua testa... conhece a vespa, não? Se tens uma vespa, um escorpião, picando tua testa, o mundo sensível é o mais importante, não vais poder pensar em nenhuma outra coisa, mundo sensível é o primeiro mundo, é a primeira realidade, é o que penso. O mundo das ideias é a partir de poder questionar nosso mundo sensível e ver o que acontece com isso. O budismo dizia algo sobre as seis portas perceptivas: os cinco sentidos e a mente, todas nossas ideias são filhas disso que chega pelas seis portas da percepção. Queremos que as sombras nos ensinem ainda mais!? Quer que haja mais contribuição? Já contribuíu para nosso ser, nossa maneira de pensar o mundo. Poder pensar em uma ideia foi o que a sombra nos deu, ainda queremos mais? Vamos nos doar para ela, vamos ver o que nós podemos fazer pela sombra, não o que ela pode fazer por nós, isso é o que eu proponho.

**[ JULIANA ]** E como que trabalha esse lado sensível através das sombras, como é sua criação para chegar nesse lado sensível?

**[ GABRIEL ]** Posso falar sobre minhas oficinas para os que não conhecem meus workshops, ou sobre meu trabalho em particular. Parece-me que é interessante falar sobre meu trabalho de

workshop, porque um corpo treinado, uma atenção treinada, tem outros parâmetros que talvez não fossem tão úteis para alguém que não está tão treinado, isto é, eu proponho sempre começar rompendo a percepção ordinária. Nossa percepção ordinária nos indica que a sombra é a escuridão, ou, no melhor dos casos, que é a luz e a escuridão. Nossa percepção ordinária nos indica um comportamento social, certo? Nos indica como natural um comportamento social que é aprendido em uma sociedade que nega o conceito de sombra, nega a sombra. Nossa sociedade, que estávamos falando que é iluminista, nega a sombra. Na televisão, é quase um pecado as sombras. Nos tutoriais para transmitir uma *live*, por exemplo, dizem: “Tens que te colocar em um lugar com luz homogênea”, isso “Não, não, como vai aparecer uma sombra na sua cara? Isso não está bem, isso não se faz”. Mentira! Uma sociedade que teme as sombras não pode compreender, tudo o que nós aprendemos sobre as sombras é falso, tudo o que aprendemos socialmente. Então, a primeira coisa que faço para trabalhar com a sombra, para que alguém que nunca fez isso possa começar a trabalhar com as sombras, é romper a percepção ordinária. Nosso mundo iluminista e proativo nos leva a crer que o importante é a ação, o importante é a luz, o importante é a expressão. Foda-se a expressão! O importante no teatro não é nos expressarmos, o importante no teatro é dar lugar ao que a cena está dizendo. O importante no teatro é poder observar o entorno e ver o que ele precisa. O importante no teatro não é o que eu quero fazer, mas, sim, o que a cena precisa. E a sombra é uma boa chave para isso. Então, quando trabalhamos com sombras, a primeira coisa que faço é romper a percepção ordinária através de diversos exercícios. Por exemplo, vou jogar um monte de coisas que poderiam ser desenvolvidas, aliás, estou desenvolvendo e fazendo uma espécie de manual do sombrista, com treinamento, exercícios disso e daquilo que, em algum momento, vai vir à tona ou por

partes. Romper a percepção ordinária é bem mais importante que o movimento. Nós temos, na nossa cabeça, que o importante é o fazer, *Let's do it*, não! *Stop!* Observe que ponta bonita essa, observe o que se necessita. *Stop!* O *stop* é mais importante que o seu movimento, eu digo para as pessoas: “Não me importam seus movimentos, não me interessa seu movimento, me interessa o teu *stop*”. No momento que estás no *stop*, observe e sinta o espaço que te rodeia, e digo para quem faz as minhas oficinas: não me interessa o seu corpo, o que me interessa é o espaço que te rodeia. As formas que você faz com o corpo não me interessam, é pura merda, o que me interessa é as formas que rodeiam sua pele, o que me interessa é a projeção da sua presença em direção ao espaço vazio. Esqueça o ego, eu digo! Tem que poder abandonar nosso ego para dar vida ao espaço vazio que nos rodeia, essa é uma boa ponta para começar a trabalhar com as sombras. Por quê? Porque a sombra nasceu assim, as sombras são relações entre espaços vazios e cheios que estão para além de nosso corpo. Então, abandonando essa ditadura de que eu sou o meu corpo. Um ator que é o corpo, inclusive um de sombras, um ator que termina na ponta de seus dedos é uma merda, não preenche nenhum palco. Os atores que te fazem agarrar o assento quando os vê subir no palco estão relaxados, empurrando o solo e projetando em direção a todo mundo, irradiando sua presença a todos em seu entorno, não somente em frente, este é um dos pontos que trabalho muito, o projetar para trás. Noutro dia, estava falando com Thiago, e o que falávamos era que: fazem alguns anos que venho trabalhando as costas, a projeção das costas, a presença das costas, somos muito para frente. Aí tem uma velha cultura ameríndia Não lembro agora qual, podem ser os Mapuches, os Guaranis, os Onas, os Tobas, ou quem quer que seja, não lembro agora. Nós, como Ocidente, vemos o futuro adiante e o passado atrás e, nessa cultura, o que defendiam é que o futuro está atrás e o passado está à frente, nós

avancamos em direção ao nosso futuro vendo nosso passado. Não sabemos o que há adiante, o que há atrás, certo? Então, a revalorização das costas, nossas costas são os nossos para-lamas. Nós encaramos o mundo com nossas costas, encaramos sem saber o que encaramos e vamos caminhando para trás em direção ao futuro, observando o passado. O passado mais próximo observamos com mais nitidez, o que aconteceu há muito tempo atrás observamos com menos nitidez — aquela zona que nem nós transitamos, mas que é a história, nossos antepassados, tudo o que nos precedeu. Observamos ao longe e o observamos também. Então, esta é a importância das costas para romper a percepção ordinária: eu sou minha atenção, sou minhas costas, sou minha projeção ao espaço que me rodeia. A partir dessa concepção, a sombra abre as suas portas e nos deixa passar.

**[JULIANA]** Boas provocações. Vamos a duas perguntas aqui, uma da Cia Lumiato e uma da Fabiana Lazzari. Ela pergunta: “Existem experiências que não funcionaram no teu trabalho com o teatro de sombras?”

**[GABRIEL]** Claro, óbvio, totalmente! O tempo todo! Aí está a coisa, essa é outra das coisas que levanto como *leitmotiv*, como maneira de encarar esse material e essa linguagem, que é trabalhar sobre o erro. Tudo o que eu sei não sei porque aprendi do acerto, tudo o que eu sei aprendi a partir de ver no que errei. Isto é, se eu chuto a bola à rede e faço gol, não aprendo a fazer gol, certo? Quando eu chuto a bola em direção à rede e vejo que passou um vento que tirou ela do percurso e foi para escanteio, aí aprendo que o vento é uma variável que tenho que levar em conta. Quando eu chuto a bola em direção à rede e vejo que um jogador da equipe rival se colocou e defendeu: “Ah, espera aí, tenho que ver onde estão os jogadores da equipe rival se quero fazer um gol”. Então, acredito que oitenta por cento do que se faz não funciona. O que

acontece, e aí está a coisa, fazer amizade com o erro, o erro não é pecado. Nossa cultura ocidental, iluminista, judaico-cristã e do bem e do mal nos ensina que o erro é ruim, mas o erro é nossa única ferramenta para aprender as melhores maneiras de fazer as coisas que fazemos. As experiências que não funcionam são as que me ensinam como fazer com que funcionem. No geral, o problema seria se uma experiência não funciona, e sigo tentando assim mesmo. A obra acaba não funcionando, todo o projeto termina não funcionando. Quanto mais atentos estivermos e mais aceitarmos os erros, nos primeiros momentos de um trabalho, é quando estamos a tempo de mudar. Aceitar os erros implica examiná-los e ver como funcionam os erros. E não brigarmos com os erros, mas, sim, aceitá-los como nossos únicos mestres. Em minhas oficinas, eu falo que eu não sou o professor, eu sou o guia que vai levar, que vai dar ferramentas para que se encontrem com seus próprios erros e os reconheçam e aprendam o que eles têm para dar, acredito que o erro começa a se transformar em um aliado e em um mestre à medida que deixamos de brigar com ele. Experiências falhas são todas, a questão é saber reconhecê-las a tempo e ver o que têm para nos ensinar.

**[ JULIANA ]** A Cia. Lumiato está perguntando: “Como foi a construção da dramaturgia do espetáculo ‘Mi Gato Amo?’”

**[ GABRIEL ]** Bem, com “Mi Gato Amo”, começamos com Carolina Sorín, que é dramaturga, e aprendi muito sobre dramaturgia trabalhando com ela, sobre outras maneiras de gerar uma dramaturgia. E como foi o processo dramatúrgico? Nós nos perguntamos: “O que queremos?”. Algo que possa se mover, que se possa fazer nas escolas, que se possa fazer nos festivais, que se possa fazer em qualquer lugar. Do que precisamos? Vamos ver, precisamos de uma história, algo para partir dali. Como ponto de partida, usamos um livro muito belo, um conto que se chama “Where the Wild Things

Are”, de Maurice Sendak<sup>24</sup>, no qual um menino, que está fazendo travessuras em sua casa, e a mãe o manda dormir sem comer, vai para uma ilha onde vivem os monstros. Começamos a trabalhar nessa dramaturgia, nos encontramos com a materialidade, começamos a fazer bonecos e a experimentar cenas, o gato apareceu como uma mascote que queríamos colocar com o menino que fazia loucuras e o gato comeu o menino! Isto é, fizemos um boneco do gato e, quando o materializamos, vimos que “Donde Habitan los Monstruos” nos havia escapado, não era isso que íamos fazer. E aí tem uma coisa que estava falando com Carolina, que falávamos sobre a ideia e, quando começa o processo de *poiesis* de uma obra de teatro, o processo criativo de uma obra não é a ideia, o feito teatral não começa na ideia, o feito teatral começa quando a ideia se encontra com a matéria, e a matéria a modifica. Então, quando o gato apareceu, começou a ganhar preponderância e ganhou mais preponderância que o protagonista, a história começou a ser outra, se bem que depois voltamos um pouco, o gato aparece só em algumas cenas em toda a peça. O gato apareceu comendo a obra, comendo tudo que pensávamos em fazer e depois foi embora e nos deixou sozinhos, e a ideia do gato rondando ficou, o gato foi o motor tácito, o motor invisível. O ocultamento do gato é o motor que leva a obra adiante, o gato é Godot de algum modo, certo? “Esperando Godot”<sup>25</sup>. A diferença é que ele aparece no começo e no final, e a ideia do gato aparece o tempo todo, mas o gato quase não está na peça. E esse é o processo criativo da dramaturgia. Partimos de uma ideia que era essa “Where the Wild Things Are” e depois abandonamos essa ideia e seguimos o que acontecia em

24. Autor e ilustrador americano. Disponível em: <https://www.sendakfoundation.org/biography>. Acesso em: 06/09/2021.

25. Peça teatral escrita em 1949 pelo dramaturgo e escritor Irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e encenada pela primeira vez em 1953.

cena, seguimos os convites dos materiais, as limitações espaciais, o espaço de ensaio, por exemplo, isso é importantíssimo! O espaço da sala. Se tens limitações espaciais, materiais, de onde se mover, isso também entra na dramaturgia. E, mediante todas essas dificuldades, fomos acomodando para chegar ao que fez a obra. Partimos de uma estória, “Onde habitam os monstros”, que desapareceu, mas, ao encerrar a história, percebemos que essa história havia voltado de algum modo, porque a viagem do herói — que era a essência dessa primeira história — tinha permanecido. Tem uma coisa interessante que Carolina fala: “Tudo o que alguém experimenta e descarta fica jogando no fundo”. Então, a dramaturgia que fizemos em “Mi Gato Amo — Donde Habitan las Sombras” é feita com todos esses restos de coisas que descartamos. E, articulando-as de uma maneira orgânica de acordo com o que o tornar-se pedia, do que íamos fazendo, a estória escreveu a si mesma, eu digo. Nós trabalhamos para articular de uma maneira orgânica, para dar-lhe vida, para dar-lhe sentido, que é a função do artista e, também, a função do professor, dar sentido ao que está acontecendo, dar sentido e mostrar esses elementos que aparecem, como podemos usá-los, dar ideias, e não dar receitas, mas, sim, dar pontos de partida para trabalhar com os elementos que aparecem. E aí está a situação que voltamos a falar sobre nos situar em nosso lugar. E aí está minha busca, que não é o teatro de sombras contemporâneo que, muitas vezes, se confunde com o que se faz na Europa — por exemplo, o *Gioco Vita*, de Montecchi, que é um monstro, um professor genial. Porém, o que me interessa é o que nós podemos fazer com nossa realidade material latino-americana, com o que nos rodeia, com nossa idiossincrasia latino-americana, com nossas limitações. Existem companhias teatrais na Europa que trabalham todas as figuras com policarbonato e, quando querem que fique preto, o pintam de preto. Aqui, o policarbonato custa cem dólares o metro quadrado,



é impossível, é ridículo, é um insulto ao ser latino-americano defender que as figuras têm que ser feitas com policarbonato. Minhas figuras, por exemplo, já foram feitas com papelão, com muito material reciclável, muito material do lixo, com plásticos que dão para se encontrar no lixo. E eu gosto das luzes, minhas luzes de sombras que fabrico, já fiz mais de seiscentas, as faço com material reciclado, e é muito nobre o material reciclado, estamos ressignificando o lixo em um material útil, em uma ferramenta, em um material criativo. Um maestro da dramaturgia daqui da Argentina, Mauricio Kartun, fala que o dramaturgo cria com o lixo, com essas coisas que aconteceram, que a mente descarta como lixo, mas o dramaturgo se agarra nisso para criar sensorialidade e que os personagens vivam em suas obras, que não sejam meras escrituras, meras ideias escritas. O choque com a materialidade, com nossa materialidade latino-americana, com nossas limitações, com a idiossincrasia latino-americana: aí está minha busca. E acredito em um teatro de sombras que não seja feito de meras receitas, uma receita de como eu faço tal coisa, o que eu defendo é o mesmo que trato de fazer em minhas obras. É: o que temos à mão? O que temos para trabalhar? Com o que trabalhamos? Quais limitações esse material tem? O que precisamos deste material? Podemos buscá-lo ao nosso redor para que nos dê o que precisamos? Podemos transformá-lo? — quando nos dá algo que não é exatamente o que pensávamos porque as coisas nunca são exatamente o que nós queríamos fazer. Quando nós fazemos uma peça, é uma coisa diferente da nossa ideia, eu costumo dizer que a ideia do criador é uma montanha de excremento, não vale nada. O criador cria quando se encontra com a realidade concreta, com a matéria, com o público, com o entorno. As ideias estão mortas. O que eu espero da arte, o que eu espero das sombras, é que elas nos façam nos reencontrar com o erro, deixar de brigar para nos reencontrarmos com nossas costas,

reencontrando-nos com o espaço vazio que nos rodeia, que também somos nós, habitar esse espaço vazio. Voltar a considerar a luz e a escuridão não como opostos, mas, sim, como complementos; voltar a considerar a sombra como um mais um que dá três; como a relação dinâmica, a relação amorosa entre a luz e a escuridão. Quando nós começamos a pensar nesses termos, o universo se expande efetivamente. Quando começamos a habitar o espaço vazio que nos rodeia, somos maiores, somos melhores. Quando começamos a ser conscientes de que nosso futuro está em nossas costas, começamos a ver com outro respeito o que nos precede e começamos a criar respeitando o terreno que pisamos também. Porque, quando caminhamos para trás, estamos muito conscientes do terreno que pisamos. Estamos conscientes do entorno. E há, aí, uma declaração de princípios, há um método de pesquisa e experimentação no que diz respeito a essa linguagem, há uma proposta de deixar de dualizar as coisas entre o branco e o preto, mas, sim, pensar que o branco mais o preto dá um branco-preto e infinitas escalas no meio, isto é, um mais um que soma três, pelo menos. E aí começa a se ampliar tanto a coisa, que excede o que nos convoca aqui, que é o teatro de sombras contemporâneo latino-americano, que é o que me convoca. E o teatro de sombras é o que convoca todos nós, as quatorze pessoas que puderam estar aqui ainda vendo isso. Já devo tê-los cansado, pobrezinhos.

**[JULIANA]** Gabriel, muito obrigada, boas provocações que você lançou para a gente, muito boas provocações. Obrigada a todos.

**[GABRIEL]** Ah, mais uma coisa: [www.teatrodesombras.com.ar](http://www.teatrodesombras.com.ar). Eu vi que tiveram vários colegas que estavam falando sobre as luzes de Von Fernández, isso e aquilo. Aqui estão as luzes que faço, que vendo, que fabrico, tem guias para que vocês mesmos façam suas próprias luzes. Aí tem textos, tem um ícone na página que diz “textos”, que tem tanto escritos meus sobre a linguagem que

nos ocupa quanto de outros autores. Em “textos” também está um planinho das luzes que eu faço.

Acerca da ocultação de informação... eu não oculto informação, porque me parece que a informação não é o que importa, mas, sim, o que fazemos com ela. Aquele que quer brilhar tratando de guardar a luz para si é um medíocre, porque sua única maneira de brilhar é apagando as luzes do resto. Eu quero que me surpreendam, eu quero aprender. Thiago, da Lumiato, fez uma oficina comigo, anos atrás, e eu o surpreendi, e logo ele também me surpreendeu. Quando vi “Iara”, disse: “Bem, vejam como pegaram isso, pegaram essas ferramentas e fizeram sua própria pesquisa”, eu amo isso! Amo que as pessoas me surpreendam, ser aluno de meus alunos, ser discípulo das pessoas que pude começar a formar.

**[ JULIANA ]** Muito obrigada, Gabriel. Até!

**[ GABRIEL ]** Até logo, sorte!





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



FABIANA LAZZARI  
ENTREABERTA CIA TEATRAL  
(BRASIL)

01/05

19H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **IAN VIEIRA**

1. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=onMc\\_-Our2U](https://www.youtube.com/watch?v=onMc_-Our2U).

**[ JULIANA ]** Qual é sua formação e como você conheceu e começou a trabalhar com teatro de sombras?

**[ FABIANA ]** Eu sou educadora física desde 1998. Em 2004, eu entrei na graduação em Artes Cênicas com retorno utilizando o diploma de Educação Física, porque eu não conseguia mais ficar fora dos palcos, sou atriz desde os 16 anos. Em 2004, quando eu ingressei no curso de Artes Cênicas, entrei já no grupo de estudos de teatro de animação, pois eu já participava de um grupo de bonecos com o Sérgio Tastaldi<sup>2</sup>, mas eu não conhecia o teatro de sombras. Ele foi meu primeiro professor-mestre de teatro de bonecos, trabalhei na casa de festas infantis dele e da Márcia Pagani<sup>3</sup>, chamada Casa do Papum<sup>4</sup>, onde aprendi a fazer bonecos de látex. Foi ali que eu me apaixonei mais pelos bonecos.

Quando eu entrei, em 2004, no curso de Artes Cênicas, eu conheci o professor Valmor Beltrame, o Nini, que era professor da UDESC. No curso de Artes Cênicas da UDESC tem três disciplinas do teatro de animação: teatro de máscaras, teatro de bonecos e teatro de sombras. No primeiro ano, eu entrei no grupo de estudos, pois não eram ofertadas as disciplinas de teatro de animação no primeiro semestre. E, no grupo de estudos, o Nini organizava com os participantes oficinas para pedagogos, para o Movimento [dos Trabalhadores Rurais] Sem Terra [MST], para professores da rede municipal e estadual de Florianópolis e Santa Catarina. Eu comecei

2. Ator, diretor, produtor teatral, bonequeiro e empresário, sócio do Studio Sérgio Tastaldi Ltda. É, também, produtor de eventos voltados para o público infantil e criador de bonecos e artes para publicidade, TV e teatro.

3. Empresária, autora de textos teatrais, cantora, atriz e manipuladora de bonecos. Sócia-fundadora da Gesto – Associação de Produtores Teatrais da Grande Florianópolis.

4. A Turma do Papum é um grupo teatral do Studio Sérgio Tastaldi Ltda, localizado em Florianópolis (SC). Disponível em: <https://turmadopapum.wordpress.com/about/>.

a participar dessas oficinas e conheci o teatro de sombras a partir delas. Chegou um momento em que ele me colocou para ministrar uma oficina de teatro de sombras sem eu nunca ter passado pela disciplina. O legal disso é que eu aprendi na prática, experimentando, num primeiro momento. Em 2005, quando eu cursei a disciplina, foi quando eu acabei entendendo da técnica que precisamos ter, mas eu me apaixonei já na primeira vez que eu vi o teatro de sombras. Eu conhecia as sombras, na Educação Física a gente brinca com o corpo na sombra, no sol e tal, mas não pensávamos sobre a parte filosófica e a parte de você atuar com a sombra. Aí, tive contato com a história do teatro de sombras e conheci a Cia. Teatro Lumbra por meio do professor Nini. Em 2005, a Cia. Lumbra esteve em Rio do Sul, no Festival de Teatro de Bonecos organizado pelo Willian Sieverdt<sup>5</sup>, e eu corri para fazer oficina com o Fávero, o Roger<sup>6</sup>, a Fabi<sup>7</sup>, e me apaixonei mais ainda. Assisti ao “Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite” no festival e me apaixonei.

Como eu já tinha feito uma graduação, a Educação Física, não tinha terminado Artes Cênicas ainda, eu pensei que precisava entrar no mestrado logo para não ficar muito tarde. Pesquisei sobre teatro de animação e percebi que não tinha quase nada escrito sobre teatro de sombras, logo, acabei optando pelo tema de teatro de sombras para a pesquisa. Não sabia muito bem o que queria pesquisar ainda. Então, fui estudar e conhecer os grupos brasileiros e como era a origem, de onde vinha a nossa referência

5. Ator, diretor da Trip Teatro – Rio do Sul (SC). Disponível em: <https://www.facebook.com/willian.sieverdt>. Acesso em: 20/10/2021.

6. Roger Lisboa é sombrista, violonista, guitarrista, e foi integrante da Cia. Teatro Lumbra. Disponível em: [https://tratore.com.br/um\\_artista.php?id=58814](https://tratore.com.br/um_artista.php?id=58814). Acesso em: 16/03/2021.

7. Fabiana Bigarella é psicóloga, sombrista, produtora, arteterapeuta, e integrante da Cia. Teatro Lumbra. Disponível em: <https://www.facebook.com/fabiana.bigarella>. Acesso em: 16/03/2021.



do teatro de sombras aqui no Brasil. Vi que tinham poucos grupos que trabalhavam especificamente com o teatro de sombras, temos grupos que trabalham em um espetáculo com sombras, mas tem aqueles que trabalham só com teatro de sombras, foi por esses que me interessei para ter uma pesquisa mais aprofundada.

Encontrei, então, os grupos: Cia. Karagozkw, Grupo Luzes e Lendas<sup>8</sup>, Cia. Teatro Lumbra de Animação, Cia. Quase Cinema e Cia. Lumiato. Comecei a pesquisar e fiz o mestrado baseado nessas companhias. Eu os entrevistei, porém o mestrado acabou sendo somente sobre a Cia. Teatro Lumbra, a dissertação<sup>9</sup> toda é a partir da experiência dela. Nesse meio-tempo, antes da dissertação, mas também na finalização do curso de Artes Cênicas, eu atuei e produzi no espetáculo “Odisseia”<sup>10</sup>, com a linguagem do teatro de sombras, dirigido pelo professor Paulo Balardim. Esse momento foi *sine qua non* para eu ver que pesquisa eu queria fazer, o que eu queria fazer com o teatro de sombras. Eu não queria utilizar o retroprojetor, eu queria trabalhar com o corpo, porque, como eu vim da Educação Física, esse corpo estava sempre presente. Na “Odisseia”, éramos cinco mulheres contando a história do Odisseu, e devido a isso transformamos a “Odisseia” numa história contada pelas mulheres. Conseguimos trabalhar com esse corpo todo. Foi quando eu decidi pensar no corpo do ator, na cena dentro do teatro de sombras, e o que isso nos propicia enquanto atores, atrizes e sombristas, quais habilidades a gente acaba adquirindo quando trabalha com todos os elementos do teatro de sombras.

8. A Cia. Luzes e Lendas (SP) formou-se em 1999 e desenvolve um trabalho na área de teatro de animação, dedicando-se um pouco mais ao teatro de sombras.

9. Dissertação “Alumbramentos de um corpo em sombras — o ator na Cia. Teatro Lumbra de Animação” (2011). Disponível em: <https://fabianalazzari.files.wordpress.com/2011/12/alumbramentos-de-um-corpo-em-sombras-o-ator-da-companhia-teatro-lumbra-de-animac3a7c3a3o.pdf>.

10. Saiba mais sobre a “Odisseia”: <http://odisseia-montagem2011.blogspot.com/>.

Posteriormente, veio a defesa do mestrado, a apresentação da “Odisseia” e a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso [TCC]<sup>11</sup>. Como no mestrado eu tinha feito entrevista com quase todos os grupos que trabalhavam no teatro de sombras no Brasil, o meu TCC já estava basicamente pronto, porque eu tinha todas essas entrevistas gravadas e transcritas. Então, eu utilizei a Cia. Teatro Lumbra novamente, a Cia. Quase Cinema, a Cia. Karagozwwk e o Grupo Teatro Gioco Vita com espetáculos que eles fizeram analisando a pré-expressividade do ator no teatro de sombras, baseada também nos princípios que o Eugenio Barba<sup>12</sup> escreve na sua antropologia teatral, na questão de ter o corpo dilatado, de trabalhar as oposições de corpo, o *sats*<sup>13</sup> necessário para a atuação. Apresentei o TCC e veio o doutorado. Eu precisava ser mais abrangente agora, e pensei no nome corpo-sombra. Não tinha ideia do que podia ser esse corpo-sombra, mas era esse corpo-sombra que eu iria pesquisar.

Em 2014, já no doutorado, surgiu a oportunidade de ir para a Itália, conhecer e ter experiências com o Teatro Gioco Vita. Fiz um curso<sup>14</sup> de um mês com eles. Lá, a gente montou “La Tempesta” [“A Tempestade”], de William Shakespeare. O Teatro Gioco Vita é um grupo grande, é uma produtora basicamente, eles têm vários elencos.

Naquele ano, o curso era sobre a dramaturgia no teatro de sombras, por isso decidiram fazer “La Tempesta”, um texto dramático para a criação e a transcrição no teatro de sombras.

11. “A Pré-Expressividade do trabalho do ator no Teatro e Sombras” (2012). Trabalho de Conclusão de Curso de Fabiana Lazzari de Oliveira. Disponível em: [http://www.takey.com/Thesis\\_40.pdf](http://www.takey.com/Thesis_40.pdf).

12. Eugenio Barba é autor, ator, pesquisador e diretor de teatro.

13. Conceito usado por Eugenio Barba para designar uma qualidade corporal presente nos estados pré-expressivos do ator.

14. Laboratorio internazionale sull'ombra. Teatro Gioco Vita — Teatro Stabile di Innovazione.

Aquela experiência de montagem me ativou tanto ao ponto de não querer somente escrever, mas de fazer teatro na prática. O Nini era meu orientador na época e viu o brilho nos meus olhos quando eu falava da experiência que tive — na “Odisseia” era muito legal, porque estar no palco causa um tesão enorme e é onde eu busco a minha adrenalina pra viver. Então, ele perguntou se eu podia montar “A Tempestade” em Florianópolis. Pensei: eu preciso conseguir 20 pessoas, do nada, sem ter dinheiro, sem ter nada, era muito difícil, quase impossível. Mas ali eu percebi que podia fazer algo prático, não precisava ficar só na escrita e na teoria.

No fim de 2014, surge a Tuany<sup>15</sup>, minha colega de companhia, maravilhosa, que eu já conhecia, pois eu tinha feito estágio docência na disciplina em que ela era aluna, nas aulas de teatro de bonecos, e o Nini era o professor. Ela estava fazendo o TCC sobre sombras e também tinha feito o curso com a Cia. Teatro Lumbrá. E ela já entendia um pouco a lógica do teatro de sombras contemporâneo e, como eu gostaria de trabalhar, a convidei para fazermos um espetáculo juntas, e ela topou na hora. O que me instigava como desafio era colocar o texto na cena, na fala, não somente o áudio gravado. A maioria dos espetáculos a que eu assistia até então era com trilha gravada, mesmo sendo contação de história, a trilha era gravada. E eu queria colocar o texto em cena como atriz, queria falar e fazer tudo o que temos direito, na hora. Desafio, não é?

**[ JULIANA ]** Na frente e atrás também?

**[ FABIANA ]** Tudo, na frente e atrás. Eu queria trabalhar com o teatro de sombras mais contemporâneo, mesmo conhecendo o tradicional, lógico que bem menos, mas a gente tinha na disciplina

15. Atriz, pesquisadora e professora de teatro.

e testamos algumas coisas. Eu já tinha assistido também ao espetáculo do Grupo Sobrevento “A Cortina de Babá”<sup>16</sup>, que é baseado no teatro de sombras chinesas, mas eu queria atuar com o corpo inteiro na cena, não que atrás não estivéssemos com o corpo inteiro, porém o estar na frente e ter o domínio do espaço era o que eu queria.

Então, surgiu a oportunidade de fazer o primeiro espetáculo, no final de 2014. E como começaríamos esse espetáculo? Eu tinha um livro de contos indianos que me interessava muito a dramaturgia. A escolha da dramaturgia para a sombra é importante: trazer o onírico, o mágico, o que o ator e a atriz não conseguem transpor só com o corpo. Algo que penso com relação à dramaturgia é que, se formos estudar o teatro de sombras tradicional, ele é o teatro da palavra também, ele tem muito texto, são muitos contos, porém tem toda a questão do ritual, visão diferente da nossa. No livro que falei, encontramos um conto chamado “A Princesa Mala e a Árvore Encantada”, que era bem imagético, e a Tuany se apaixonou pelo desenho, pelas silhuetas, pelas gravuras. Tuany se encantou pelo teatro de sombras em função dos desenhos para as figuras de sombras. Sempre gostou muito de xilogravura e os desenhos do livro lembravam essa técnica. Tuany, então, desenhou as personagens e a gente ficou um mês inteiro nos encontrando para a confecção das silhuetas. Pensamos nas personagens dentro da história, nas paisagens, fizemos os protótipos para que, quando voltássemos para a universidade, estivéssemos prontas para os ensaios. Assim, começamos a projetar esse espetáculo chamado “Um Encanto em Nagalândia”<sup>17</sup>. Ele foi

16. Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/espet\\_baba.htm](http://www.sobrevento.com.br/espet_baba.htm). Acesso em: 16/03/2021.

17. Disponível em: <https://umencantoemnagalandia.wordpress.com/>. Acesso em: 16/03/2021.

pensado para crianças e é por isso que as cores estão tão presentes. Quando pensamos em um teatro para infância/adolescência, não podemos pensar em um teatro específico, ele é tal qual um teatro para adultos — a qualidade estética, poética, tem que ser muito pensada porque o adulto está assistindo também, ele tem que ser afetado por nós, não só a criança, por isso não podemos fazer um teatro de “mimizinho”, uma coisinha pequena para as crianças. É um espetáculo teatral que tem que ser pensado para qualquer idade, com uma qualidade estética e poética interessante.

Para a trilha sonora, convidamos um músico chamado Jefferson Nefferkturu<sup>18</sup>, que é cabo-verdiano. Ele estudava música na UDESC, é multi-instrumentista e gosta muito de pesquisa também. Neffer começou a pesquisar a trilha sonora indiana, incluiu a cítara. Ele também confecciona e constrói instrumentos, usa três tipos de flautas diferentes. Neffer faz parte do espetáculo tocando a trilha ao vivo.

O espetáculo é contado do começo ao fim, ora eu sou narradora, ora atriz-personagem — um soldado, por exemplo, e o soldado vai para trás da tela e se transforma num soldado-silhueta; a Mala, que é a princesa, a mesma coisa. A utilização da voz ao vivo está na maioria do tempo, são raros os momentos que não têm. Apenas nos momentos importantes de pausa e silêncio que não usamos a voz. Isso dificulta um pouco, no caso, para usarmos um microfone, pois nós nos movimentamos muito, balança, tem a respiração, acabamos decidindo não usar por ter tantos elementos na cena. Devido a isso, as composições feitas para o espetáculo foram gravadas. Gravamos quatro músicas da trilha sonora cantada por

18. Natural de Cabo Verde, o multi-instrumentista trabalha com sonoplastia, trilha sonora de peças de teatro e projetos de artes cênicas. Sua identidade musical é bastante eclética, contemplando ritmos como música afro, pop, rap, metal e música indiana. Disponível em: <https://www.instagram.com/nefferkturu/>. Acesso em: 16/03/2021.

nós. Tivemos preparação vocal com a Nellinha, esposa do Neffer, para poder ir ao estúdio e gravar. A história toda que se passa no jardim do palácio é cantada, e não falada, e a gente trabalha com as imagens editadas por nós ali, ao vivo.

O teatro de sombras contemporâneo trabalha com a edição parecida com a feita para o cinema. Uma referência nossa é o cineasta Eisenstein<sup>19</sup>, com a diferença de que fazemos ao vivo, pois temos os focos com potenciômetro e dimmer. Assim, conseguimos fazer fusões de imagens, fazer panorâmicas. Enquanto eu faço uma panorâmica com a luz, a Tuany passa com a princesa pela floresta ou pelo jardim. As quatro músicas são gravadas e tem um fundo musical que é usado do começo ao fim do espetáculo, conduzido por uma operadora de som; e o Nefferkturu, por sua vez, faz todos os efeitos sonoros ao vivo. Tem um momento em que tem uma tempestade e ele faz sons com vários tipos de instrumentos para ficar mais forte. Tem um momento em que o deus indiano Rakshasa fica brabo com o soldado, o Neffer usa a percussão para intensificar as emoções desta conversa. Ele usa o *didjeridu*<sup>20</sup> quando faz o efeito de transformação da árvore para o príncipe. Tem o momento em que os soldados tentam cortar a árvore, e aí existe um efeito com voz e com a tela. A trilha conduz o espetáculo, a ambientação e o que a gente vai sentir na cena.

Nós tivemos um processo de janeiro a maio; em maio, apresentamos pela primeira vez para um grupo de professores e artistas de teatro de animação para eles nos darem um retorno.

**[ JULIANA ]** Da universidade?

**[ FABIANA ]** Da universidade e amigos de fora que trabalham

19. Serguei Eisenstein (1898-1948), cineasta russo e teórico do cinema.

20. Instrumento de sopro usado pelos povos originários da Austrália.

com animação. O teatro de animação é maravilhoso também pelas trocas que conseguimos fazer, buscamos outros diretores de outros grupos para nos assistir e nos dar um feedback como público. É o público que nos dá o retorno para saber se está fazendo efeito aquela história. Percebemos, então, que o espetáculo estava mais contação de histórias e muito didático. Não era o que a gente queria, queríamos um espetáculo. Então, foi quando convidamos um doutorando da UDESC, que é dramaturgo, o Jucca Rodrigues<sup>21</sup>, para fazer a dramaturgia textual para gente. Porém, ele nunca tinha escrito para teatro de sombras ou teatro de animação. É difícil criar a dramaturgia se você não tem afinidade com a linguagem. Assim, trabalhamos em conjunto, Jucca fazia o texto e, quando tinham determinadas falas que a imagem já mostrava, a gente cortava a fala para a imagem não ficar apenas ilustrativa.

Trabalhamos de maio até novembro para estrear pela primeira vez no Didascálico, que é uma mostra artística do Instituto Federal de Santa Catarina [IFSC], aqui de Florianópolis. A partir daí, deu certo, apenas tivemos que regravar a trilha, pois tínhamos feito no estúdio da UDESC e estava com muitos chiados. Não estava tão bom. Contratamos um estúdio melhor. Esse espetáculo foi todo independente, não tivemos verba paga pelo estado. É um espetáculo que a gente é apaixonada e faz muito!

Nesse meio-tempo, a gente inscreveu um projeto num edital daqui de SC para a criação de um novo espetáculo. Eu já queria trabalhar com o Fávero há um bom tempo, queria trabalhar com uma pessoa que admiro pra caramba e nos damos muito bem, é um amigo do coração. Decidimos nos inscrever no edital para um novo espetáculo dirigido por ele para amenizar os custos, pois existe a distância entre Florianópolis e Porto Alegre, que é

21. Dramaturgo e pesquisador das artes da cena. Disponível em: <https://www.facebook.com/jucca.rodrigues>. Acesso em: 16/10/2021.

mais de 500 quilômetros, e teríamos, em princípio, dois encontros com ele. O restante da direção faríamos por vídeo. Não sabíamos se íamos ser selecionados, pois não tínhamos uma grande história no teatro de sombras em Florianópolis. A justificativa do projeto foi a tese que eu estava fazendo e a união dos artistas do Sul para a pesquisa: entrou o Alexandre Fávero, o Nini, o Paulo Balardim e o Alex de Souza, que foi meu colega de graduação, mestrado e doutorado, é quem confecciona nossas fontes luminosas, é nosso assessor luminotécnico. Joguei para as bruxas decidirem se ganhava ou não o edital e acabamos ganhando o edital, o nome do espetáculo é “BRUX-”<sup>22</sup>, e conta a história de uma menina chamada Diana, que é considerada bruxa pela sociedade. Tiramos aquele arquétipo da bruxa com a vassoura, é uma história real, da época da Inquisição. Este espetáculo difere dos outros espetáculos que eu apresentei: “BRUX-” é um espetáculo de teatro de sombras sem textos falados; “Odisseia”<sup>23</sup>, “A Tempestade” e “Um Encanto em Nagalândia” tiveram textos. Na “Odisseia”, tivemos cinco livros diferentes para estudar a dramaturgia.

**[JULIANA]** Esse da “Odisseia” é o que tinha várias pessoas? Você falou que eram 20?

**[FABIANA]** Não, na “Odisseia” éramos cinco mulheres. Na “Tempestade” é que tínhamos vinte pessoas. Em “A Tempestade”, nós usamos a dramaturgia teatral de William Shakespeare. Tivemos que estudar a dramaturgia, entender os personagens, entender as narrativas, quem você coloca na sombra, quem você coloca como ator, quem vai estar na narração simplesmente. Você tem que pensar nos diversos níveis ficcionais que existem dentro

22. Disponível em: <https://bruxweb.wordpress.com/>.

23. Disponível em: <https://odisseia-montagem2011.blogspot.com/>.



de uma dramaturgia. Como éramos de várias nacionalidades, nós usamos vários livros e várias traduções, tínhamos francês, japonês, inglês, italiano, português, espanhol, e cada ator/atriz falou a sua língua. Foi uma experiência maravilhosa, o público entendia pelas imagens.

**[JULIANA]** É como o que tu estavas falando, o que vai ser em ação na sombra e o que vai ser falado.

**[FABIANA]** Isso, para não ficar figurativo. Acaba ficando chato se mostrasse a imagem do que estás falando.

E o espetáculo “Um Encanto em Nagalândia” foi criado a partir de um conto adaptado para uma dramaturgia textual e foi transcrito para o teatro de sombras. A transcrição passa pela imagem também. Já no “BRUX-”, nós usamos uma temática, as bruxas, as mulheres bruxas. Pensamos em como pesquisar e trouxemos o Fávêro para cá, era novembro de 2015. Ele ficou uma semana com a gente. Vieram os primeiros pensamentos de como vamos criar essa história. Essa criação foi feita a partir de uma pesquisa histórica de Laguna até a Revolução Farroupilha, tem até a imagem da Anita Garibaldi<sup>24</sup> em cena. Fomos para a época da Inquisição, pesquisamos aquelas mulheres que eram jogadas na fogueira por qualquer ação que fizessem fora da normalidade. A partir dos estudos, desenhamos uma imagem norteadora para a escrita do roteiro, e foi onde começamos a criar juntos. Esse encontro foi unicamente para a parte da dramaturgia. Depois, eu e Tuany fizemos alguns protótipos para brincar e experimentar na tela. Aos poucos, o processo foi se modificando muito. Fávêro estava

24. Ana Maria de Jesus Ribeiro (1821-1849), mais conhecida como Anita Garibaldi, foi uma revolucionária brasileira, célebre por sua participação na Revolução Farroupilha e no processo de unificação da Itália, junto do marido e revolucionário italiano Giuseppe Garibaldi.



Cena do espetáculo “BRUX-”, entre Aberta Cia Teatral.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.

motivado com a questão de pesquisa, era um momento que podíamos pesquisar bastante, tanto que mudou muito. Era para fazer o teatro de sombras que a gente já conhecia e deveria abranger um grande teatro. Porém, com a pesquisa e a vontade de experimentar novas formas de trabalhar com teatro de sombras, o espetáculo ficou intimista, era para ser para 400 pessoas, e ficou para 80.

**[ JULIANA ]** Qual foi a imagem disparadora do “BRUX-”?

**[ FABIANA ]** Cada um fez a sua (no blog do espetáculo tem as fotos)<sup>25</sup>, e, basicamente, tinha uma história já com roteiro, temporalidade e com a menina bruxa central. As construções e os

25. Disponível em: <https://bruxweb.wordpress.com/>. Acesso em: 19/10/2021.

desenhos das figuras de sombras são todos do Fávero. Tinha sol, mar, guerra, explosão, fogueira, não era uma imagem única, tinha a menina que se tornava adolescente. Tem toda a questão de como a mãe da Diana vai tentar arrumar essa situação, ela vai numa benzedeira, ela vai no padre e, assim, ela segue. Pela época, a mãe também acreditava que ela tinha que ser curada de alguma coisa.

**[JULIANA]** E nesse processo com o Alexandre, o que você acha que modificou no seu trabalho de teatro de sombras ? E quanto tempo durava os encontros com ele quando ele vinha; foram dois, mas duravam uma semana?

**[FABIANA]** Não foram dois, não, dois eram para ser de acordo com o projeto. Foram seis, nós aumentamos. Então, além de ter a verba do edital Elisabete Anderle, nós tivemos que incluir uma verba, porque tinha toda uma questão de logística. A construção das silhuetas, inclusive, era para ser nossa, mas, como precisávamos de agilidade porque tinha o tempo de entregar o espetáculo por causa do edital, essa função acabou ficando também com o Fávero, por isso que prorrogamos por um ano: ao invés de entregamos em 2016, entregamos em 2017, e ainda sem uma conclusão. O que era para ser dois encontros com o Fávero, acabou sendo seis, com a semana da estreia. A gente mandava vídeos e a cada encontro ele trazia algumas coisas e, assim, fomos construindo os cenários.

No “BRUX-”, fizemos uma cidade inteira em frente às telas, em frente ao suporte de projeção, todo feito com caixas de feira, madeira, moedas, peças antigas, ferro, para ser pesado. Começamos trabalhando com papelão, as silhuetas e todo o cenário eram para ser feitos com aquele plástico de arquivo, o polionda, que é bem leve [mostra uma figura de sombra de polionda]. Eu e Tuany não conseguimos nos habituar com esses materiais devido à forma que queríamos para o espetáculo. A história tem um peso

específico da época, a mulher considerada bruxa era levada para uma fogueira, falávamos de uma época que era a Inquisição, então, esse material não nos estimulava na criação. Até que o Fávero, lá no quarto encontro, trouxe os personagens em madeira [mostra a personagem Diana]. Essa é a original, ela tem uma bidimensionalidade, mas ela tem roupa, o olho é uma moeda, e acaba tendo tridimensionalidade. Esse aqui é o padre, por exemplo, com ferro, madeira, moeda, argolas... Assim, nos possibilitou sentir um ambiente mais pesado para contar a história, auxiliando também na estética do espetáculo.

A gente trabalha na transposição do teatro de bonecos ou objetos com o teatro de sombras, só que a nossa história é a serviço da sombra. Então, como a gente faz para isso acontecer? Tanto no “Um Encanto em Nagalândia” quanto no “BRUX-”, eu e a Tuany manipulamos e atuamos com tudo, ora somos iluminadoras, ora narradoras, ora testemunhas, personagem. No “BRUX-” tem um momento em que a Tuany faz a mãe da Diana e ela vai em busca da benzedeira, ela vai se escondendo e protege essa filha, e eu faço essa benzedeira também de frente para o público, porém, escondida atrás de uma das casas. O corpo da benzedeira também é meu corpo, mas de repente começa a aparecer a Medusa e outras bruxas no meu rosto, meu corpo aparece em sombra, mas no meu rosto aparecem outros rostos. Nós fazemos vários trabalhos corporais, estamos atuando todo o tempo, não tem como sair de cena, é todo tempo em cena, do começo ao fim.

**[JULIANA]** Gabriel Von Fernández te pergunta quais os aspectos do teatro de sombras que mais te interessam e quais te motivam a eleger essa linguagem?

**[FABIANA]** Não tem um aspecto só que me interessa, todos os elementos me chamam a atenção, estou sempre experimentando coisas novas. Há pouco tempo, eu mandei fazer uma maleta de



Cena do espetáculo "BRUX-"; entre Aberta Cia. Teatral.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.

teatro de sombras, e quero pegá-la e ver como vou trabalhar com ela, porque ela é menor e as exigências serão outras. Mas o que eu gosto é a relação do corpo com todos os elementos que estão no espaço teatral cênico, como eu trabalho o corpo com todas essas questões que permeiam o teatro de sombras. E, principalmente, porque temos que atuar com a sombra, e não com o nosso corpo, a sombra acaba sendo parte da gente, ela tem a tridimensionalidade para trabalhar do nosso corpo até o momento que ela é fisicalizada no suporte de projeção para ela ir além ou até uma parede (um anteparo) e, lógico, toda questão onírica, filosófica, que ela nos passa.

Eu curto muito também ministrar oficinas para o público que não conhece o teatro de sombras, porque a gente percebe o quão mágica é a nossa linguagem e como as pessoas começam a se perceber enquanto corpo. Porque perdemos, no dia a dia, a questão corporal, é muita informação que temos nesse mundo



Cena do espetáculo "BRUX-"; entreAberta Cia. Teatral.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.

midiático, muita coisa que a mídia nos embute de preconceitos também. As pessoas olham para sua sombra e não se reconhecem ou têm medo dela. Isso me motivou a escrever, na minha tese, a questão da prática pedagógica do teatro de sombras. É quando eu compilo o que o Nini me ensinou, o Fávero me passou, o Fabrizio Montecchi me passou, o que eu aprendi na Cia. Quase Cinema, o que eu aprendi com o [Valter] Valverde<sup>26</sup>, do Grupo Luzes e Lendas. Eu compilei algumas informações, a forma que eu vi de trabalhar e, unindo tudo isso, acabou sendo escrito na minha tese. Isso me motiva bastante para continuar pesquisando.

Eu e a Tuany ficamos dois anos sem apresentar espetáculos, pois ela foi fazer o mestrado em Uberlândia, e eu fiquei em Florianópolis, então não pudemos mais estar em cena juntas. Ano passado [2019], eu convidei a Viviana Schames<sup>27</sup>, atriz que era da Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, e Leonor [Scola]<sup>28</sup>, que é músico e faz teatro na UDESC, para fazerem o espetáculo “Um Encanto em Nagalândia” comigo. Então, eu voltei a ensaiar com a Vivi. Outro processo, ela não tinha experiência com teatro de sombras, e foram três meses trabalhando para poder estrear. Com a Tuany, nós já nos entendíamos pelo olhar, mesmo no escuro. Então, eu digo aqui também: o que me motiva a continuar a estudar o teatro de sombras é a questão da percepção. O nosso corpo, quando trabalha teatro de sombras, ele aprimora o foco, ele fica multifocal, você tem a percepção do espaço, do calor. No dia a dia, temos a visão e tudo o que você olha, você já sabe o que quer e o que tem. Agora, no escuro, que é o princípio e a matéria-prima

26. Ator, diretor e bonequeiro, atua na Cia. Luzes e Lendas (São Paulo). Disponível em: <https://www.facebook.com/valter.valverde.9>. Acesso em: 16/03/2021.

27. Atriz e produtora. Disponível em: <https://www.facebook.com/ViviSchames?fref=nf>. Acesso em: 16/03/2021.

28. Leonor Scola é ator, compositor e produtor de teatro.

do teatro de sombras, como o Fávero fala, como você vai agir? Como você vai encontrar as coisas? O cheiro, o tato, o gosto. Tem toda essa questão que vamos aprimorando, e isso me motiva cada vez mais a estar no teatro de sombras, pesquisar, estar no local escuro. A questão da tecnologia ou não tecnologia, o que já foi e ainda usamos hoje. O retroprojeto, por exemplo, eu não trabalhei muito ainda, porém, como dou aula de teatro de sombras — eu fui professora da UDESC durante três anos e ministrei as aulas de teatro de sombras por três anos... Então, minha pesquisa e experimento vão, a partir do que os alunos trazem... surgindo coisas. Então, é com eles que eu vou pesquisando e brincando com o retroprojeto, e vamos criando, também, porque todo final de curso tem uma apresentação de cena, sejam dez minutos, mas é obrigatório. Surgem criações lindas.

Nós temos o FITA [Festival Internacional de Teatro de Animação], aqui em Floripa, que traz espetáculos de fora e diferentes, os alunos têm como ver e é diferente de só fazer, você tem que assistir também. Então, acho que estar no palco e fazendo sombras é minha paixão, posso ter outros trabalhos, mas a luz e as sombras estarão presentes sempre.

**[ JULIANA ]** Sobre a questão do corpo sombrista, como você acha que sua formação em Educação Física agrega ao pensar no corpo do sombrista e das figuras?

**[ FABIANA ]** Não tem como separar, quando falamos de corpo. A sombrista necessita de treinamento, ela tem que saber acionar os seus receptores para poder trabalhar com seus próprios corpo e objetos, como também com a sombra. Não tem como separar. Na minha tese, eu falo das valências e das habilidades que adquirimos com o trabalho no teatro de sombras contemporâneo em função dessa movimentação e fluidez que devemos ter dentro do espaço para poder trabalhar com tantos elementos na cena. A



maioria dos espetáculos que vemos é com poucos atores e atrizes, então você tem que dar conta de tudo para poder fazer algo que fique interessante, que vá além e que você busque esses desafios. Logo, entram todas as percepções, uma das coisas que me ajudou muito foi pensar na pedagogia mesmo, porque, dentro da Educação Física, a gente aprende como trabalhar o desenvolvimento humano, as habilidades psicomotoras. Como referência na área de aprendizagem motora, eu uso Richard Magill<sup>29</sup>, que fala de estágios quando vamos treinar um atleta: o estágio cognitivo, o estágio associativo e o estágio autônomo. O estágio cognitivo é aquele que você não sabe muito bem o que está fazendo, está aprendendo as percepções, o que você tem que mexer e o que não tem que mexer. Você precisa ter alguém te falando como deve fazer. O estágio associativo é quando você já consegue associar duas coisas, por exemplo, eu sei que tenho que pegar o foco de luz e eu tenho um dimmer que tenho que acionar, quando eu aciono esse dimmer, vai abrir a luz, eu tenho uma silhueta que tenho que passar na frente da luz. Tudo isso são receptores diferentes que temos no corpo, temos que ir criando um link entre tudo isso para poder associar. Na sombra, ocorre a mesma coisa, quando aproximamos da tela, diminuimos a sombra, quando afastamos da tela, você aumenta a sombra. Essas percepções são adquiridas fazendo um treinamento como *práxis*, você tem que praticar, assim, você consegue associar. Você entende que erra e sabe que não é aquilo que você quer, mas não sabe ainda como fazer melhor, você ainda necessita de um instrutor, um diretor, um professor te ajudando. Depois tem o estágio autônomo, onde você já pratica há muito tempo e consegue corrigir na hora o que quer fazer, você vê que a sombra não está na composição que deveria estar e vai para o lado que deveria ir, mas, dessa vez, sem precisar

29. Pesquisador e professor norte-americano, especialista em aprendizagem motora.

de uma pessoa te orientando. Tudo isso veio da Educação Física, eu aprendi lá atrás e, sendo personal trainer, eu tinha que lidar com os treinamentos individualizados, então, eu fui montando uma pedagogia para ensino-aprendizagem do teatro de sombras. Enfim, não tem como separar a Educação Física na minha vida.

**[JULIANA]** O que muda no trabalho de sombras quando o Fávero participa?

**[FABIANA]** No “Encanto em Nagalândia”, eu e Tuany dirigimos e atuamos, é muito difícil fazer algo sozinhas, porque todo tempo estamos em cena. A gente tinha que gravar e depois assistir para saber o que estava bom e o que não estava para dar sequência. Tendo o Fávero com a gente, ele estava ali todo tempo: “Faz aqui, puxa lá, vamos lá, vamos mais”. Eu aprendi muito com o Fávero “a fazer devagar”, ter um ritmo mais lento. Faça a sombra devagar, tudo sempre devagar. Essa palavra ressonava na minha cabeça, não saía, ficou e ficou. Não adianta você fazer algo com a sombra se for feito rápido, porque você não vai ver. Tem que passar lentamente com ela para ver todo o percurso de movimento que ela vai fazer. Se você passar rápido, é só um vulto, então, você não tem certeza do que dá certo e como vai criar aquela composição. Outra coisa que eu sempre digo é que temos que pensar na fotografia. O legal do teatro de sombras também é justamente as diversas áreas que perpassam por ele. Na Antiguidade, não existia essa quantidade de áreas, o teatro de sombras era por si só. A gente que foi dando nome às coisas. A fotografia é algo que devemos pensar e estudar antes de colocar algo em cena, estudar onde vai cada elemento para que aquilo não fique maçante para o público. Outra coisa é o tempo que o objeto fica em cena, se ficar muito demorado, fica chato, não que não tenha rapidez, mas ela vai depender do que você quer mostrar.



Cena do espetáculo “Um Encanto em Nagalândia”,  
entreAberta Cia. Teatral.

FOTO: DANIEL QUEIROZ.

Em “Um Encanto em Nagalândia”, a gente confeccionou algumas silhuetas dentro dos focos, eu e Tuany aprendemos a fazer o foco da lâmpada halógena, a fonte de luz quente, com o Alex de Souza. Usamos fontes luminosas de 50 e 100 watts [mostra o foco confeccionado]. Utilizamos um MDF redondo e acoplamos figuras de sombras ao redor, trabalhando com diferentes efeitos, até o palácio foi preso ao redor. Tem um momento em que a princesa não aceita casar-se, e ela tem um embate com o pai. “Um Encanto em Nagalândia” fala da escuta, o pai não escuta a filha, a filha não escuta o pai, a figueira foi transformada em figueira por não obedecer a nada nem ninguém. Tem um momento em que a princesa se rebela contra o pai, e os adolescentes adoram. Nesse espetáculo, conseguimos agregar as diversas idades. É para a família.

[**FABIANA**] Já no espetáculo “BRUX-”, a indicação é de 12 anos, pois ele assusta um pouco mais, devido à temática. Aqui falamos sobre a dramaturgia novamente, é preciso pensar em qual temática é cabível às crianças ou não. Você não vai usar o erotismo para criança, por exemplo.

Continuando sobre os focos, o legal das lâmpadas halógenas é o efeito delas, ela é quente, amarelada, eu gosto bastante das halógenas. No espetáculo “Um Encanto em Nagalândia”, a gente usa LED, dois focos feitos pelo Alex são de cano de PVC e LED de 3 watts. Ele fez uma de 10 watts também, mas eu acho que não funciona muito, ela é bem potente como força e intensidade, mas, quando aproximamos a silhueta da luz, percebemos que a sombra perde nitidez, perde a acuidade, não é tão legal, usamos mais a de 3 watts. Todas têm dimmer e funcionam com eletricidade ou a pilha. Tem um interruptor que você escolhe entre as duas fontes de energia. E ainda pode deixar em repouso quando não estiver usando. Na primeira vez, usamos com pilha e, quando chegamos no final do espetáculo, a luz estava fraquinha porque não escolhemos a pilha forte e boa. Foi uma loucura porque não tínhamos ainda uma autonomia no espaço, as sombras começaram a ficar fraquinhas e tivemos que pegar as lanternas. Sempre temos a segunda opção, mas lógico que não fica a mesma coisa. Mas usamos bastante a lanterna.

Em “Encanto em Nagalândia”, usamos as duas fontes luminosas de LED, uma lâmpada halógena e duas lanternas LEDs K95 / 18000 watts. No “BRUX-”, usamos as lanternas, as fontes luminosas LED de 3 watts e as halógenas de 50 watts e de 100 watts, pois temos várias figuras de sombras que precisamos de mais potência para aparecerem. Porém, tem várias coisinhas que criamos junto do Alex no “BRUX-”. Por exemplo, quando os soldados vêm do mar para tomar conta da cidade, eles chegam num barco enorme feito pelo Fávero com uma gamela de madeira comprida (aquelas de

guardar frutas) cortada ao meio. Ele fez algumas alterações com ferro ao redor e, dentro dele, o Alex colocou um sistema de LED ligado a pilha. Eu seguro esse barco no alto, e a Tuany vem atrás de mim com uma lanterna, a gente faz uma coreografia para levar este barco para frente e ele chegar no porto da cidade. A gente sai detrás da tela, eu levo o barco na nossa frente e ligamos o seu LED, ao apagar todas as outras luzes. Tem também um farol que fica muito tempo em cena, e o Alex teve que quebrar a cabeça para conseguir fazer o efeito. No final do espetáculo, acontece uma guerra e pega fogo em toda a cidade. Tivemos que procurar uma forma dessa luz fazer o efeito de fogo. Alex criou um sistema que, junto à luz vermelha, fazia um barulho de fogo. Tudo isso ligado num sistema de dimmer que pode ser desligado na hora que quisermos por apenas uma de nós, já que somos duas em cena e temos que fazer tudo.



Cena do espetáculo "BRUX-", entreAberta Cia Teatral.

FOTO: GISELE KNUTEZ.

[**FABIANA**] São experimentos que vamos fazendo e adquirindo conhecimento, as silhuetas do “BRUX-” têm bastante acetato, têm transparências, têm cores. A Diana tem o cabelo de acrílico vermelho, por exemplo. Temos mais de trinta pequenos soldados construídos com madeira e lata. Vamos colocando na cena um a um e vão sendo projetadas as suas sombras. Como eles são expostos na frente da tela, são todos pintados. E essa é a princesa Mala, a mesma do cartaz. No começo, era tudo em papelão ou papel cartão, acabamos indo numa papelaria e descobrimos o PS, um plástico mais duro e todo branco, tipo policarbonato. Temos que lixar e pintar de preto antes de desenhar. Usamos um pouco de acetato, mas é mais caro, acabamos usando o material que temos no país, pois, quando fui ao Teatro Gioco Vita, eles tinham folhas e folhas de acetato no ateliê. Lá, eles têm duas pessoas que fazem só a construção das figuras de sombra, mas estão sempre em conversa com os atores, bailarinos e diretores, pois são eles que definem algumas premissas nas empunhaduras, por exemplo. Tudo é experimento, a cada ano que vamos experimentando, vamos descobrindo novas formas.

O Tiago e a Soledad, da Cia. Lumiato, perguntaram se existe diferença entre o teatro de sombras na universidade e teatro de sombras fora dela. Na UDESC, existe uma matéria específica de teatro de sombras, são 72 horas de curso, a gente consegue dar uma base legal para os alunos, tanto que eu me encantei ali, fazendo as coisas que estavam dentro da universidade. A UFSC também tem a disciplina, mas não é obrigatória. São poucas as universidades que têm a disciplina de teatro de sombras. As pessoas que não tiveram contato com a universidade acabam aprendendo justamente com as companhias teatrais ou com artistas que trabalham e pesquisam teatro de sombras, por exemplo, com a Cia. Teatro Lumbra — Clube da Sombra, da Cia. Quase Cinema, Cia. Luzes e Lendas, com o Grupo Sobrevento, com Rafael Curci...

[**JULIANA**] A universidade acaba sendo uma outra possibilidade de acesso.

[**FABIANA**] E, por incrível que pareça, por mais que tenhamos teatro de sombras em Florianópolis e uma estrutura muito boa no curso com relação ao teatro de animação, temos a revista *Móin-Móin*, temos os seminários que fazemos, toda uma história que o Nini também plantou aqui e que o Paulo Balardim agora está dando sequência, além de vários outros artistas. Mas eu tenho a impressão de que, como o teatro de sombras lida com muitos elementos, ele é muito difícil de fazer, porque necessita de um espaço escuro para ensaiar e fazer, as pessoas acabam não fazendo tanto. Não aprofundam. Muitos alunos que temos aqui acabam fazendo cenas de sombras nos seus espetáculos. Mas aí é um teatro **com** sombras, e não um teatro **de** sombras, tem todas essas especificações. Por isso que, quando eu fiz a tese e o mestrado, eu decidi pesquisar os grupos que trabalham especificamente a linguagem do teatro de sombras, porque senão teríamos muitos grupos heterogêneos, mas normalmente era só um espetáculo. A Cia Lumiato, por exemplo, entrou mais tarde na tese. Percebo que as pessoas têm uma dificuldade de dar sequência. O teatro de animação, em si, não é fácil, porque ele exige que você tenha os elementos para atuar. Se você não tem o espaço para que possa trabalhar, vai ter que fazer uma coisa pequeninha. Nós, como companhia, tivemos sorte de ter a UDESC, foi uma parceira nossa, um local de teatro de animação que é escuro, que tem onde colocar tela. Também temos parcerias com escolas de teatro — durante janeiro inteiro, ensaiamos na Akto, a UDESC estava fechada, e precisávamos ensaiar. Era ensaio todo dia, quatro a cinco horas por dia. Muitas vezes, nós montávamos o cenário na sexta-feira e ensaiávamos durante o final de semana inteiro para segunda-feira estarmos na aula. Não tem como fazer teatro de sombras sem estar na sala de ensaio, sem estar praticando.

**[JULIANA]** Clube da Sombra pergunta: “Quando a sombra fala mais que o texto?”

**[FABIANA]** Acho que não tem uma questão de falar mais ou não. Se a imagem está aparecendo e você consegue passar para o público uma leitura com a imagem, o texto não precisa. Se você quer contar uma história e fazer com que aquele personagem fale, aí é legal ter o texto. No “Salamanca do Jarau”, o texto do Roger era necessário no momento da narração, porque fica com vida, fica presente. No “BRUX-”, quando aparece toda a população xingando a Diana, é necessário ter essa voz ao vivo, até para nos estimular como atrizes e atores na cena, acho bem importante ter o texto. Em “Um Encanto em Nagalândia”, ela conta toda a história, e nós narramos essa história também, então eu vejo importância para o texto nesse caso, mas tem espetáculo que não tem necessidade do texto, que é todo visual. No caso do “BRUX-”, ele é visual, ele é todo contado sem ter muito texto, a trilha acompanha e é lógico que ela tem um papel muito importante, porque vai dar ambientação, tensão da cena, assim como a luz.

**[FABIANA]** Tem a cena do exorcismo da Diana em que essa luz não pode ficar simplesmente acesa, eu estou trabalhando com a luz e com a boneca, essa luz tem que ficar oscilando, tem que dar a nuance da atuação, você está atuando com tudo. O texto está também na dramaturgia visual, não está só na palavra, na fala. Ele tem uma importância grande, não devemos pensar no texto só como falado, a dramaturgia visual acaba tendo texto, você tem que ler o que está sendo passado. Agora, quando tem muita palavra falada e o personagem não tem articulação, aí eu acho estranho. Em “Um Encanto em Nagalândia”, nós não temos articulações de boca: quando a princesa está em cima da árvore, ela mexe a cabecinha, ela também fecha e abre os olhos quando está chorando. Ela tem um sistema de articulação que vai mostrar a





Cena do espetáculo "Um Encanto em Nagalândia",  
entreAberta Cia Teatral.

FOTO: GIULIANE GAVA.

partir do movimento que tem na silhueta, mas não é necessário, a gente coloca só quando é necessário. O Rajá já fala só manipulando de um lado para o outro, como são pequenos os textos, a movimentação dá a intenção da fala dele.

**[JULIANA]** A sua tese e a dissertação estão disponíveis para o público?

**[FABIANA]** Sim! Não pode guardar nada, tem que estar tudo disponível, tanto as conclusões quanto os erros. No meu site<sup>30</sup> tem a tese, a dissertação e o TCC. Tem também nas revistas Móin-Móin,

30. Disponível em: <https://fabianalazzari.com/>. Acesso em: 20/10/2021.

Urdimento e Mamulengo, além de estar na biblioteca da UDESC. Vendo como todos trabalham, percebi que existe a questão da sensibilização com a sombra para entender a parte filosófica, para entender o escuro, conversar com a sombra, escutar o que ela tem pra dizer, falar com ela, contar segredos pra ela, depois entendermos a parte mais prática da técnica, para depois começar a criar com ela, experimentar. São três partes diferentes, onde eu chamo de treinamento como *práxis*, que é a parte prática, e treinamento como *poiesis*, que é quando começamos a ter autonomia e criamos com a própria sombra. No último evento Luz em Cena aqui na UDESC, apresentamos o “BRUX-” para, justamente, conversar sobre a sombra na iluminação. Foi muito interessante, pois o iluminador geralmente não pensa na sombra, ele quer escondê-la, e foi essa resposta que ouvimos. A gente não, temos que mostrar a sombra. E, depois de conversar, eles começaram a entender dessa outra forma, porque a sombra pode ser linda na cena se souber trabalhar com a luz trabalhando com a sombra. É uma questão diferente, nós queremos que ela apareça, e eles querem que ela saia de cena. O iluminador está atuando também com a luz. Ele é um atuante.

Nesse evento, também foi interessante um episódio que aconteceu. Logo no comecinho do “BRUX-”, está tudo escuro e as pessoas estão entrando, e nós, atrizes, estamos lá atrás da tela, esperando o momento de começar ao iniciar a música. Só que, ao entrar na sala, um homem deslocou o foco de luz que eu teria que usar na frente da tela. Eu percebi na hora que isso aconteceu pelo barulho que o foco fez no chão. Aí, combinei com a Tuany de que, quando chegássemos na frente, ela teria que esperar um pouco para eu o colocar no lugar. Não deu cinco segundos e nossa operadora de luz veio correndo avisar do acontecido. Essas percepções nós vamos adquirindo com a *práxis* dos sons, dos cheiros, do calor.

Na minha tese, eu falo do conceito corpo-sombra. No começo, pensei que fosse o prolongamento da sombra para a tela e todo

esse espaço que é tridimensional, mas ali é a tridimensionalidade da sombra, não é o espaço do corpo-sombra, é um espaço que vamos estar em corpo-sombra. O corpo-sombra é um estado de atenção multifocal, porque tem vários focos que precisamos estar atentos, da atriz na sua corporeidade e no mundo que percebemos no momento em que estamos atuando, logo, geramos uma autonomia e uma dançabilidade no tempo-espaço da atuação do teatro de sombras. É o tempo-espaço que adquire essa dançabilidade, que é a fluidez que devemos ter no deslocamento de cada coisa, é uma grande dança que fazemos.

Nesse evento de Luz em Cena, um professor de iluminação, chamado Roberto Gil<sup>31</sup>, comentou que nós não éramos atrizes, éramos bailarinas, dançarinas em cena, por causa dessa questão corporal, e ele tem todo um esquema de sombra como filosofia, que é todo um ritual. Aí, entra a questão que eu sempre discutia com o Fávero também, que somos xamânicos, somos bruxos e bruxas.

Outra coisa antes de encerrarmos: na minha tese, eu falo sempre atriz-sombrista, isso é uma decisão minha com as questões feministas, de militância e da questão política hoje vivida, porque, em toda a minha vida de atriz, que são mais de 35 anos de atriz, eu só leio textos relacionados ao treinamento do ator, trabalho do ator, e nesse momento eu decidi, como tese, inserir atriz-sombrista, então, todos os atores e sombristas leiam como se fosse ator ali também, porque, no teatro de sombras, não temos diferenças, é igual para qualquer pessoa, não importa qual gênero somos. Trabalhamos com criação artística, e não com performance máxima corporal enquanto atletas. É uma escolha que eu fiz para que tenhamos representatividade como mulheres no fundamento da atuação.

31. Roberto Gil é autor, dramaturgo, iluminador e diretor.

**[JULIANA]** Fale e comente os erros que foram aprendizagem nesse processo do teatro de sombras.

**[FABIANA]** Erros temos todo o tempo, quando criamos estamos errando. Em “Um Encanto em Nagalândia”, temos uma figueira em cena. A figueira é uma árvore grande, potente. Na primeira vez que construímos a figueira, achamos que estava potente, só que, nas primeiras apresentações, o professor Nini já falava que tinha alguma coisa errada e achava que precisávamos construí-la maior. Assim, aumentamos o tamanho e acabou que deu muito certo. Não podemos ter medo do erro, ponto. Sempre vamos errar para entender como acionar esses processos que vão chegar a tal ponto de realmente conseguir fazer. Não existem erros, são erros criativos. O que precisamos prestar atenção no ensino-aprendizagem é que cada um tem seu tempo, cada individualidade tem que ser notada pelo orientador, entendendo que você já entendeu porque já passou por aquilo várias vezes, e o outro não. Então, você tem que entender que não é o tempo dele, e que ele vai ter que encontrar o tempo próprio para entender o que você quer falar. Não adianta querer fazer com que ele faça sem que realmente passe por aquilo. Várias vezes já aconteceu com alunos e você quer falar, mas não adianta. É incrível como tem que ficar lembrando-os de olhar as sombras, e aí não funciona. Tem que ter esse tempo e, nesse tempo, erramos bastante.

**[JULIANA]** Queria agradecer por ter aceitado o convite de conversar com a gente, de colocar mais questões e provocações acerca do teatro de sombras, que é sempre importante a gente conversar.

**[FABIANA]** Muito obrigada, quero agradecer muito pelo convite, agradecer a todos que participaram e que continuemos tendo essa energia maravilhosa iluminando as sombras, as sombras de nossas vidas.



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



MARCELLO KARAGOZWK  
COMPANHIA KARAGOZWK  
(BRASIL)

07/05  
21H30 HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **CAE LINN BECK DA SILVA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kv99smOursQ>.

**[JULIANA]** Olá, boa noite. Boa noite para todos que estão entrando. Nossa conversa vai ser com Marcello Karagozwwk, um importante nome do teatro de sombras.

**[MARCELLO]** Oi, tudo bem?

**[JULIANA]** Quero agradecer novamente por você ter aceitado o convite. Algumas pessoas me falaram de você. É uma honra e um prazer tê-lo aqui com a gente para falar do grupo também. Vamos começar pela sua formação, qual é a sua formação e como conheceu o teatro de sombras?

**[MARCELLO]** Quero também agradecer muito, o prazer é meu por estar aqui. Quero saudar todos os amigos do teatro de sombras, os artistas e os interessados também. Eu assisti à entrevista da Daniele Viola<sup>2</sup> e da Sandra Vargas<sup>3</sup>. Então, é um prazer mesmo poder estar trocando aqui com vocês. Gostei muito do que a Sandra falou, estou muito feliz de estar aqui nessa roda. Sobre a minha formação, eu sou diretor teatral, ator, bonequeiro e iluminador, com os respectivos DRTs no SATED-PR<sup>4</sup>. Eu sou gaúcho de origem, mas eu fiz toda a minha vida artística e familiar aqui no Paraná. Também quero agradecer à minha família, porque me dão muito apoio. A toda a minha família, meus filhos e minha mulher: muito obrigado mesmo. Eu ingressei na Faculdade Estadual de Música e

2. Daniele Rocha Viola é integrante da Cia. Libélulas e mestrandia em Teatro pela UDESC. As áreas de interesse/pesquisa são iluminação cênica, teatro de sombras, teatro de máscaras, dança-teatro, teatro lambe-lambe, preparação corporal para atrizes/atores e atuação. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/8116709/daniele-rocha-viola>. Acesso em: 08/09/2021.

3. Atriz, bonequeira, diretora, professora, produtora e uma das fundadoras do Grupo Sobrevento. Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/bio\\_sandra.htm](http://www.sobrevento.com.br/bio_sandra.htm). Acesso em: 08/09/2021.

4. O SATED PR é o sindicato que representa as trabalhadoras e os trabalhadores, artistas, técnicas e técnicos — das áreas de circo, dança, ópera, teatro e cinema — no Paraná. Disponível em: <https://www.satedpr.org.br>. Acesso em: 08/09/2021.

Belas Artes antes de ela ser a FAP [Faculdade de Artes do Paraná]<sup>5</sup> — antes era FEMP, lá por 1988. Depois, também, em 1986, eu me especializei em teatro de sombras pela UNIMA<sup>6</sup>, com a chancela da Magda Modesto<sup>7</sup> e com apoio do Nini, o Valmor Beltrame. Fiz com o Jean-Pierre Lescot uma oficina de teatro de sombras que foi muito importante, voltei lá da Espanha com muitas certezas. Já tinha certeza antes, porque a minha principal formação é o Grupo Gralha Azul<sup>8</sup>, onde eu comecei. Eu fui músico do Gralha Azul, já na sua última fase, antes de eles pararem o trabalho, com direção da Olga Romero<sup>9</sup>. Comecei com o Nini, um mestre e pensador teatral, e com o Adeodato Rohden<sup>10</sup>, o Dato, que já é falecido, e era o artista

5. Faculdade de Artes do Paraná, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Disponível em: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/>. Acesso em: 07/10/2021.

6. Union Internationale de la Marionnette. Disponível em: <https://www.unima.org/>. Acesso em: 08/09/2021.

7. Magda Modesto (1926-2011) dedicou seus 86 anos de existência ao engrandecimento do teatro de animação nas suas mais variadas correntes e técnicas. A pesquisadora foi fundamental no esforço coletivo para que esta expressão artística ocupasse um lugar de respeito dentro e fora do Brasil e fosse reconhecida como expressão da cultura brasileira. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/evento/magda-modesto-1926-%E2%80%93-2011-uma-vida-para-o-teatro-de-animacao/>. Acesso em: 08/09/2021.

8. Grupo de teatro de animação fundado em 1977, na cidade de Lages (SC). O grupo atuou entre os anos de 1978 e 1984, sendo dirigido pelos artistas argentinos Fernando Fierro e Hector Grilo e, posteriormente, por Olga Romero. Para maiores informações, ver: SCHAPPO, M. E. Breve relato do teatro animação em Santa Catarina. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 050-065, 2018. DOI: 10.5965/1808312905072010050. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14072>. Acesso em: 07/10/2021.

9. A autora, diretora e atriz Olga Romero escreveu, dirigiu e interpretou diversas peças teatrais. Inserida entre os nomes mais importantes do Teatro Infantil no Brasil, Olga também tem atuação reconhecida na América do Sul e na Europa. Faz parte do Grupo Merengue. Disponível em: <https://www.aprtb.com.br/merengue>. Acesso em: 08/09/2021.

10. Adeodato Rodhen: bonequeiro, participou dos grupos Gralha Azul e Calça di Verso, entre outros.



plástico do grupo. Comecei com eles, por isso que eu tive ideia do que é teatro de bonecos e formas animadas, viajei para festivais, descobri todo esse mundo e, então, eu me apaixonei. Hoje eu posso dizer que o teatro de sombras é o que me permitiu me tornar quem sou. Não é que permitiu, ele continua permitindo. Essa é a minha formação.

**[ JULIANA ]** Eu ia perguntar justamente como se dá essa passagem de músico para ser fundador de um grupo de teatro, como foi isso?

**[ MARCELLO ]** É uma resposta curta. Eu comecei como músico já no colégio, eu brinco que eu sou músico de nascença, do “colégio dos padres”. Nós tínhamos também um professor de português que nos fazia dramatizar textos, então eu tive uma experiência teatral escolar na infância. O Gralha Azul viajou uma vez para o Festival de Mendoza, na Argentina, eu era menor de idade ainda, e meu pai teve que dar uma autorização para a Olga ser responsável por mim nessa viagem. Lá no festival eu vi argentinos maravilhosos que, numa pequena tela, faziam teatro de sombras. Eu era muito novo e não tomei o cuidado de ver quem eram. Passeando por lá, nas ruas, eu queria comprar um livro, mas não tinha dinheiro, então eu fui em um sebo, comprei umas revistas de teatro e descobri lá dentro algumas coisas sobre teatro de sombras. Depois, voltando para Santa Catarina... o Grupo Gralha Azul foi de Lages, em Santa Catarina, a maioria do elenco era funcionário da prefeitura naquela gestão e foram todos demitidos quando trocou a gestão. Então, o Dato foi para Criciúma, a Olga foi para Florianópolis. Enfim, todos foram para outras cidades, e eu fiquei ali porque eu era muito moço e fui trabalhar num banco. Comecei a mexer numa minúscula edícula de um artista plástico, onde eu fiz curso de pintura também, eu me interessava muito pelas artes já com aquela idade. Lá na casa do Didi de Lages, lá numa edícula, eu comecei a pesquisar o teatro

de sombras sozinho. Foi onde eu lembrei daquele pessoal da Argentina. Às vezes, aos finais de semana, eu viajava para encontrar com o pessoal do Galha Azul, nós fazíamos espetáculos e voltávamos cada um para sua cidade. Nós resistimos um tempo morando em cidades diferentes, mas o grupo terminou depois disso. Eu era muito moço e comecei a me interessar por isso, e eu montei meu primeiro trabalho para o Festival Estudantil de Teatro de Lages<sup>11</sup>, o FETEL, que é um importante ninho de artistas. Muita coisa maravilhosa aconteceu e eu também pude inscrever minha primeira peça neste festival, chamada “Janeiro”<sup>12</sup>. Era um espetáculo sem palavras, tudo com músicas do Egberto Gismonti<sup>13</sup>. Ainda não tínhamos uma trilha original nesse primeiro espetáculo do Karagozkw. Então, foi nesse isolamento — o Grupo Galha Azul terminou e eu fiquei sozinho — que comecei a mexer com isso. De dia, trabalhava e, de noite, ficava investigando e pesquisando isso. Depois, eu fui em um festival catarinense de teatro em Florianópolis com essa peça e vim morar em Curitiba, e tudo começou mesmo. Aqui encontrei o pessoal do Galha Azul e ainda fiz um trabalho com eles. Atualmente, a Olga ainda mora aqui, embora não tenhamos trabalhado juntos. E eu comecei a fazer um trabalho mais experimental. Vamos fazer a sequência de perguntas, que essas respostas vêm depois.

11. O FETEL foi criado pelo Grupo Galha Azul Teatro. Para maiores informações, ver: SCHAPPO, M. E. Breve relato do teatro animação em Santa Catarina. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 050-065, 2018. DOI: 10.5965/1808312905072010050. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14072>. Acesso em: 01/10/2021.

12. Espetáculo estreado em 1985 pela Cia. Karagozkw. Disponível em: <http://www.karagozkw.com.br/sobre.php>. Acesso em: 08/09/2021.

13. Multi-instrumentista e compositor brasileiro. Disponível em: <https://fmcb.com.br/egberto-gismonti/>. Acesso em: 08/09/2021.

**[JULIANA]** No começo, por ter tido contato com esses mestres bonequeiros, o trabalho foi de bonecos? O que você aprendeu com esses mestres bonequeiros?

**[MARCELLO]** Quando eu estava começando a trabalhar com o Grupo Gralha Azul, eles já tinham toda uma trajetória. O Nini [Valmor Beltrame] foi fazer o curso com o Lescot, não sei se na França ou na Espanha, e voltou, isso antes de eu ir. Então, já tinha sido introduzida a sombra nos espetáculos do Gralha Azul. O Dato [Adeodato Rohden] dominava algumas luzes, eu aprendi com ele um pouco. Eles fizeram um espetáculo em Florianópolis, “Sonho Um”<sup>14</sup>, de que eu não participei, mas eu fui assistir algumas vezes. Era muito mágico, muito forte, tinha uma dramaturgia muito boa. Eu estava encantado com tudo isso, mas intuitivamente eu me joguei para a linguagem das sombras, eu sempre usei muito a intuição.

**[JULIANA]** Como foi estudar teatro de sombras na Espanha?

**[MARCELLO]** Foi incrível, porque eu tinha de 18 para 19 anos, eu era muito moço. Eu já era filiado à Associação Brasileira de Bonecos, a ABTB-UNIMA, como eu falei, com a chancela da Magda Modesto, que era presidente aqui da nacional, e o apoio do Nini. Eu fui para lá aprender tudo sobre teatro de sombras, eu tinha muitas perguntas, muitos anseios... ir para o exterior, um menino que veio do interior. Eu tinha acabado de chegar em Curitiba quando eu descobri a bolsa, e a bolsa pagava tudo, menos a passagem de avião de ida e volta para a Espanha. Eu não tinha nenhum recurso, então o meu pai financiou essa passagem. Eu tenho muita gratidão a esse apoio da família. Mesmo preocupado, ele financiou, e eu fui.

14. Espetáculo produzido em 1984. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2346482/valmor-beltrame>. Acesso em: 22/10/2021.

Foi muito incrível, porque era no Instituto del Teatro de Sevilla<sup>15</sup>, onde havia um curso permanente de teatro. Então, eu tive contato com os alunos que faziam os cinco anos da faculdade de teatro, tinham coisas experimentais lá dentro e o teatro de sombras, que é absolutamente experimental. E foi uma experiência fantástica. O mestre Lescot ensinou três tipos de conteúdo: o teatro turco que se fazia no século XIII; o teatro de Karagöz<sup>16</sup>; e, também, passou por coisas contemporâneas experimentais, como fazer comédia e recortes — aprendi muito a recortar nessa experiência. Voltei para Curitiba cheio de ideias e de sonhos, já bastante determinado a produzir espetáculos, e comecei a fazer espetáculos para adultos em bares à noite. Naquela época, década de 1980, era muito bacana isso. Havia casas com espaço físico para uma tela de mais ou menos 3 por 2,70 metros, ou às vezes até um pouco mais. Para quem é de Curitiba: nós frequentamos muitos espaços, casas noturnas, como era o Aeroanta<sup>17</sup>, até o Bar do Cardoso<sup>18</sup>, que era um grande poeta da cidade. Ali também foi um pilar importante para dar outros saltos nesta carreira.

15. O Instituto del Teatro de Sevilla foi inaugurado em 1981, com o intuito de melhorar a formação dos artistas da Andaluzia formados pela Escuela Superior de Arte Dramatico (ESAD). Em pouco tempo, o prestígio do Instituto superou ao da ESAD, atraindo muitos profissionais na medida em que se tratava de um ensino de caráter multidisciplinar que incluía dança, música, interpretação, acrobacia, bonecos. Em 1988, o instituto se fundiu com o Centro Andaluz de Teatro (CAT), tornando-se uma referência em estudos de teatro. No entanto, a escola encerrou suas atividades no ano de 1999.

16. Karagöz é o herói do teatro de sombras turco e árabe, e dá nome ao espetáculo de sombras. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/karagoz/>. Acesso em: 08/09/2021.

17. Em atividade entre 1987 e 1996, o AeroAnta marcou época como misto de restaurante, bar, pista de dança e palco para shows. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/aeroanta-casa-noturna/>. Acesso em: 08/09/2021.

18. Sobre o Bar do Cardoso, ver: <https://www.millarch.org/artigo/os-poetas-da-noite-dos-bares-do-mundo>.

**[ JULIANA ]** Vamos falar um pouco das criações: quantos espetáculos o grupo tem? E como acontece essa criação? Primeiro vocês imaginam uma dramaturgia que vá ao encontro dessa linguagem?

**[ MARCELLO ]** Na grande maioria das vezes. Agora nesse período mais maduro da companhia, nós sempre pegamos obras literárias para fazer a adaptação teatral. Processo de roteiro, trabalho de mesa. Eu escrevi o texto para poucos trabalhos, praticamente só o “Show do Menestrel”<sup>19</sup>, que é um trabalho antológico que sempre se renova. Mas este mesmo “Show do Menestrel”, o último, que a gente fez ano passado, que conta a imigração do Paraná, também foi escrito por um historiador daqui, o Paulo Afonso de Castro<sup>20</sup>. Então, a gente busca dramaturgia a partir de um texto literário.



Cena do espetáculo “Show do Menestrel”.

FOTO: CELSO MARGRAF. FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

19. Espetáculo infantil voltado para a temática ecológica. Disponível em: <http://www.karagozkw.com.br/menestrel.php>. Acesso em: 08/09/2021.

20. Historiador, formado em Artes Cênicas pela PUCPR, mestre em Antropologia pela UFPR. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9400216850278288>. Acesso em: 08/09/2021.

[**MARCELLO**] Decupando esse texto, tirando o que é essencial dele, transformando algumas palavras em imagem, diminuindo as palavras. A pré-produção é isso: um pensamento, desenhos, esboços, tentativas. Daí, escolhemos um músico. Depois desse primeiro espetáculo, todas as outras trilhas foram originais: “A História da Música”<sup>21</sup>, com o Angelo Esmanhotto<sup>22</sup>, depois passamos a fazer um tema. O ano 2000 foi também um marco importante, descobrimos uma literatura brasileira de Ricardo Azevedo<sup>23</sup>, “O Rei que Ficou Cego”<sup>24</sup>, que era literatura oral. Depois disso, nós nos permeamos por quatro espetáculos baseados em contos africanos do Rogério Andrade Barbosa<sup>25</sup>, que é uma fonte literária para nós. O Rogério sempre apoiou e nos autorizou montar os textos dele: “Irmãos Zulus”<sup>26</sup>, “Buanga”<sup>27</sup>, que ganhou prêmios, de melhor

21. Espetáculo teatral com texto de Angelo Esmanhotto, produzido pela Cia. Karagozkw de 1988 a 2009. Disponível em: <http://www.karagozkw.com.br/sobre.php>. Acesso em: 09/09/2021.

22. Músico paranaense. Disponível em: <https://cwblive.com/angelo-esmanhotto-um-musico-curitibano-com-alma-indiana/#:~:text=%E2%80%9CPara%20voc%C3%AA%20criar%20som%20%C3%A9,da%20m%C3%BA%20indiana%20no%20Brasil>. Acesso em: 08/09/2021.

23. Escritor e ilustrador paulista nascido em 1949, é autor de muitos livros para crianças e jovens. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/ricardo-azevedo/>. Acesso em: 08/09/2021.

24. Ver: AZEVEDO, Ricardo. *Histórias que o povo conta: textos de tradição popular*. São Paulo: Ática, 2002. Coleção Literatura em minha Casa, v. 5. Disponível em: <https://nuhtaradahab.wordpress.com/2012/05/16/ricardo-azevedo-historias-que-o-povo-counto-de-encantamento-o-rei-que-ficou-cego/>. Acesso em: 07/10/2021.

25. Escritor, palestrante, contador de histórias e professor de literatura africana. Trabalha na área de literatura afro-brasileira e programas de incentivo à leitura, proferindo palestras e dinamizando oficinas sobre a cultura africana. Disponível em: <https://www.rogerioandradebarbosa.com.br/>. Acesso em: 08/09/2021.

26. Espetáculo infantil de teatro de sombras da Cia. Karagozkw, criado em 2015, a partir do texto “Irmãos Zulus” de Rogério Andrade Barbosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJSJInTdeVQ>. Acesso em: 08/09/2021.

27. “Buanga, A Noiva da Chuva”, de Rogério Andrade Barbosa, 2011. Disponível em: <http://www.karagozkw.com.br/sobre.php>. Acesso em: 08/09/2021.

direção e melhor trilha sonora original também, trilha do Celso Pirata<sup>28</sup>. Sobre esse aspecto da trilha, só fazendo um parêntese, sempre convidamos muitos compositores aqui de Curitiba para cada trabalho. Então, nos anos 2000, no “Rei que Ficou Cego”, foi o Ulisses Galetto<sup>29</sup> e a Grace Torres<sup>30</sup>, e, agora, o Ulisses fez esse último trabalho da imigração, junto do Celso Pirata e do Betinho Zanelatto<sup>31</sup>, que também é um excelente instrumentista. Os caras que fazem música para cinema mesmo, o Ulisses, o Betinho e o Angelo Esmanhotto. Então, o processo criativo é assim: pré-produção, ensaios, finalização de material e de trilha, e espetáculos. Quando é para um projeto de lei de incentivo à cultura, nós ficamos mais presos a um cronograma. Logo, o processo criativo é: começo a ler o texto, leio muitas vezes, vou cortando, mudando, reescrevendo, encontrando a coisa; quando aí explode uma coisa interna e começa a produção. Aí eu fico muitas horas do dia e da noite no ateliê produzindo. É um cansaço diferente, bom, do trabalho no processo criativo. A coisa explode e vai até o fim. Eu não faço todos os bonecos e as imagens nesse período, eu faço coisas que sei que tem que ter. Depois, o ensaio nos mostra a verdadeira necessidade de outros materiais e imagens, na parte experimental da coisa. A gente nunca nega o experimental, bem pelo contrário. Nós usamos muito o campo intuitivo, embora sempre

28. Cantor e compositor curitibano. Disponível em: <http://www.paranaeducativa.pr.gov.br/modules/debaser2/visualizar.php?audiovideo=1&xfid=5477>. Acesso em: 08/09/2021.

29. Doutor em História (UFPR), músico, produtor, compositor, arranjador e *sound designer* (edição/mixagem) para cinema, integra o grupo FATO desde 1994. Disponível em: [https://tratore.com.br/um\\_artista.php?id=17309](https://tratore.com.br/um_artista.php?id=17309). Acesso em: 09/09/2021.

30. Musicista integrante do Grupo FATO. Disponível em: <https://www.instagram.com/gretorres66/>. Acesso em: 09/09/2021.

31. Violinista, compositor e produtor fonográfico. Disponível em: <https://www.facebook.com/Gilberto-Zanelatto-243853325625793/>. Acesso em: 09/09/2021.

querendo aprimorar o conhecimento técnico. Mas o lado intuitivo é uma bráçada — intuitivo e técnica, intuitivo e técnica —, até que a gente vai chegando nessa história original. Por que eu falei da trilha? Porque sempre, desde o começo, tínhamos a dificuldade do estúdio e, dentro de casa, tinha a luz e a tela. Então, nós tínhamos que pagar o estúdio muitas vezes. Agora dá para ficar editando, tem programas em que dá para mudar segundos e voltar muitas vezes. Antes, com as fitas de rolo, nós gravamos a primeira trilha original com o José de Melo, que era da Rádio Clube do Paraná, que toca fita de rolo: para editar, tem que cortar a fita e colar com uma fita durex especial, a edição é manufaturada. É muito difícil, nós fazíamos a trilha, íamos pro ateliê e ficávamos ouvindo o dia todo e fazendo os desenhos, ouvindo a trilha sem parar. Claro, parávamos um pouco, às vezes, mas ouvíamos inúmeras vezes até ela entrar em você. E, quando chegava no ensaio, você já sabia de cor aquela música, o momento do barulho e tal. Então, eu crio muito pelo estímulo sonoro. Até por eu também ser músico da infância, a música está em todos os momentos. Isso também interfere muito nos processos criativos. Agora, quando há uma dramaturgia, a intenção dela é que diz o caminho. Aí a gente serve ao teatro, a gente serve à dramaturgia. A gente busca chegar o mais próximo daquela emoção que a dramaturgia quer atingir lá na criancinha da plateia, no pai dela, que está lá comendo a pipoca do filho, olhando vidrado. Se você mantém esse fio invisível do espectador, é porque está dando certo. Se não, errou em alguma coisa lá atrás.

**[JULIANA]** Mas, antes mesmo desse trabalho de produção que você falou, do trabalho de mesa, como é ainda pensar no que fazer? Antes de caçar um texto, uma dramaturgia, como acontece esse processo? É intuitivo, você pensa um tema junto do grupo, como que acontece?





Cena final do espetáculo "Buanda".

FOTO: KARAGOZWK.FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

**[MARCELLO]** Aconteceu de todas as formas, porque, às vezes, também a gente tinha que correr atrás de trabalhos para sobreviver. Eu vivi de arte todos esses anos, até a pandemia começar. Até esses dias, eu vivi de arte, há 35 anos... Então, já aconteceu de uma indústria de motores e máquinas nos procurar para fazer um teatro para o lançamento de um produto deles, então é uma coisa que vem direcionada, é uma encomenda. Também tem os trabalhos do nosso coração, aqueles que você sonha: "Eu quero fazer essa história". Eu estava lendo o Rogério Andrade Barbosa e me encantei com os contos africanos, eu comecei já a imaginar sombras e imagens; assim, muitas vezes, a chave dessas descobertas é um livro. Eu estou sempre com um livro, buscando livros e textos. Tiveram pessoas que me trouxeram livros, como "O Rei que Ficou Cego", que foi a Sônia Viegas<sup>32</sup>, a única aluna que tinha

32. Sônia Viegas é educadora e atuou junto da Cia. Karagozkw.

se inscrito para uma oficina. Eu fui lá cancelar e disse: “Só tem um aluno, não pode ter oficina, desculpe”, aí ela: “Mas como? Eu quero fazer!”. Falei: “Pois é, mas para uma pessoa só não dá”. “Eu tenho um texto ótimo!”, daí ela me mostrou esse texto e foi assim. Esse espetáculo durou quase quatro anos, “O Rei que Ficou Cego” foi um sucesso muito comercializado e elogiado, ganhou até um pequeno prêmio na cidade. Então, aconteceu de tudo, mas tudo parte da busca, da escavação, da leitura, a gente não pode perder o contato com o livro, com as fontes, com os escritores. Eu procuro escritores da literatura para fazer a obra, agora eu vou passar a fazer roteiros de novo porque eu estou dando a volta, indo lá para o nosso começo, que era um teatro mais expressionista, com músicas minimalistas. Estou voltando mais para isso, trabalhar com o músico e com a imagem, com menos palavras. Agora, o que as leis de incentivo nos trouxeram de bom, sustentando nossas vidas, foi que elas também nos colocaram em forma. Todo ano tinha que ter um projeto novo, um novo texto, escolher elenco novamente, novos figurinos, novo cenário, tudo novo. Então, muitas vezes um espetáculo morre adolescente, porque acabou o projeto e acabou a verba, eram 12 pessoas e pronto. A gente já fez espetáculos com 12 bailarinos... então, foram 30 espetáculos. Pagou, terminou, fica só o vídeo. Inclusive, quem quiser ver, tem o nosso canal do YouTube<sup>33</sup>. Tem muitas coisas lá, entrevistas... vídeos de espetáculos na íntegra tem vários.

**[JULIANA]** Aproveitando que você falou de chamar pessoas de fora também, dependendo do projeto da montagem, quantas pessoas fixas tem no grupo atualmente?

33. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/karagozwwk/>.

**[MARCELLO]** Durante todo esse ano de 2019 fizemos temporada. É uma atriz-bonequeira [Daniele Madrid]<sup>34</sup>; o Gilmar [Rodrigues de Lima]<sup>35</sup>, que é o mesa-master, ele opera tudo, mas ele também é um pensador com formação, diretor teatral e nos auxilia na elaboração de pequenos projetos; daí, tem a nossa diretora de produção, que é a ABC Projetos<sup>36</sup>, a Alessandra, que faz os projetos maiores — conquistamos a Lei Rouanet com ela e outros projetos bacanas —; e, no palco, há três pessoas, mais a produtora — ela é uma parceira em projetos, não o ano todo, não em tudo. Tem trabalhos comerciais que a gente faz por fora, no ritmo da sobrevivência. A companhia tem 35 anos, temos também a nossa bandinha, uma fanfarra que já animou festivais de bonecos aqui, nos tempos dos grandes festivais de Curitiba. E a coisa teve um crescimento tentacular para vários setores no comércio da arte: dança, música... Mas o principal, sempre, o carro-chefe é o teatro de sombras.

**[JULIANA]** Você falou que quer investigar um pouco menos a palavra e mais a imagem e o som. Quero pedir para você falar mais dessa questão, como era fazer teatro de sombras antes e como é fazer agora? Quero dizer, em 2019, não agora com essa pandemia.

**[MARCELLO]** Então, quando a gente começou, não existiam incentivos à cultura assim. Aqui, em Curitiba, tinha a Fundação Cultural

34. Atriz, bonequeira, diretora, sombrista e dramaturga. Disponível em: <https://festim.art.br/2013/05/2020/espeticulo-caixarola-teatro-de-caixa-ambulante--daniele-madrid--curitiba-pr/>. Acesso em: 09/09/2021.

35. Produtor, ator e diretor teatral paranaense. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/gilmar--rodrigues-de-lima289659101-/?originalSubdomain-br>. Acesso em: 09/09/2021.

36. A ABC Projetos Culturais foi fundada em 2007 pela jornalista e produtora cultural Alessandra Perrinchelli Bucholdz, com o intuito de auxiliar a viabilização de projetos culturais aprovados por leis de incentivo à cultura. Disponível em: <https://www.abcprojetos.com.br/>. Acesso em: 09/09/2021.

de Curitiba, que sempre foi muito importante, depois o Sistema S começou a abrir, e nós fizemos um teatro de sombras assim com muita coragem e muita garra, no passado. De 2011 para cá, esse primeiro período que eu te falei era totalmente atrás da tela. Era uma tela e a gente lá atrás, só aparecia no final, depois que acabava o último aplauso, para desmontar as coisas. Nós nem gostávamos de ir na frente da tela, estávamos todos feios, desarrumados, com as roupas pretas, só “queimava a cara” ir para frente da tela ao final do espetáculo. De 2011 para cá, surgiu “Alberto, o Menino que Queria Voar”<sup>37</sup>, e eu comecei a circular a tela com os aviõezinhos do Santos Dumont e vestido de piloto contando a história, então, entrou o teatro físico, a gente rompeu a tela. Logo, houve mais algumas experiências assim com o “Flautista de Hamelin”<sup>38</sup>, que também tinha um ator narrador. “As Lendas do Fogo e da Lua”<sup>39</sup> teve uma abertura com a “Vó do Mundo” que o Ronald<sup>40</sup> fazia, com uma máscara e uns panos, como se fosse a Mãe Natureza na frente da tela, se levantando como um elemento surpresa. E o teatro saiu para fora da tela, e aí já vinham leis de incentivo e o comércio no Sistema S, Sesc, SESI, escolas, festivais e tal. Agora

37. Produzido pela Cia. Karagozkw, o espetáculo é uma viagem no tempo, voltando aos anos 1900, em Paris, para contar a história de Santos Dumont. Disponível em: <https://m.facebook.com/companhiakaragozkw/>. Acesso em: 09/09/2021.

38. A peça conta a aventura do forasteiro flautista, que protege as crianças da cidade em uma montanha onde se estuda música e arte, afastando as crianças do mundo hostil do Rei Ratone, vilão da história. Disponível em: <https://m.facebook.com/companhiakaragozkw/>. Acesso em: 09/09/2021.

39. Dedicada ao público infantil, a peça apresenta o universo indígena através de três histórias dos povos Surui e Tupi: a lenda da conquista do fogo, a lenda da vitória-régia e a lenda da mandioca. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/noticias/agenda-cultural-especial-semana-da-crianca/>. Acesso em: 09/09/2021.

40. Ator e dançarino paranaense. Disponível em: <https://museuafroparanaense.wordpress.com/2016/02/23/ator-e-dancarino-ronald-pinheiro/>. Acesso em: 09/09/2021.

eu estou voltando para trás, mas de muitas telas. Eu quero voltar a trabalhar só com a animação, só com a sombra mesmo, atrás de uma tela ou de muitas telas ou de pequenas e grandes telas. Mas a gente não pode ter um critério duro, porque a arte tem que ser livre, se a dramaturgia necessita que tenha um velho na frente com uma flauta para iniciar uma contação, vai ficar bacana isso. Isso não descaracteriza o teatro de sombras, ter um ator atuando. A Cia. Truks<sup>41</sup>, também de bonecos, usa muito a presença do ator. Tem pensadores teatrais, como o Sérgio Mercúrio, falando sobre estar presente ou não estar presente, muitas reflexões sobre isso. Muitas vezes, você está na cena e o espectador está viajando na história, ele não te vê também. E foi assim até 2019. O último espetáculo, esse da imigração do Paraná, tem a tela que está atrás de mim. É uma carroça, que tem uma parte branca e o miolo da carroça. Então, quando os dois atores, o Menestrel e a Esmeralda, vão lá atrás, eles viram bonequinhos de sombras. Quando eles vêm aqui para a frente, viram os atores de novo. Eles têm a mesma roupa e o chapéu daqueles bonequinhos, assim, fazemos esse duplo. Isso pega muito, porque mantém o espectador ligado, as crianças podem cantar, a gente toca e canta ao vivo, as crianças cantam junto também. De 2011 para cá, nós entramos só no mercado infantil e paramos com espetáculos adultos, que foi até 2004, com o “Tecno Shadow”<sup>42</sup>, que era eu e um casal de bailarinos. Muito bacana para a noite, casas noturnas; fomos pra São Paulo, inclusive, fomos para o Truks e outras casas noturnas em

41. Cia. de Teatro de animação brasileira. Disponível em: <http://www.truks.com.br/>. Acesso em: 09/09/2021.

42. “Tecno Shadow” é um espetáculo audiovisual que utiliza a técnica do teatro de sombras com imagens produzidas por recortes e objetos projetados em uma tela e com uma temática que aborda cenas do cotidiano e sentimentos como o amor, o medo, a solidão e a beleza humana em uma trajetória de perseguição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ml8pT4mjpQI&t>. Acesso em: 09/09/2021.

São Paulo. Isso foi até 2004, depois eu não fiz mais espetáculo adulto, fiz espetáculo para família e infantil. O infantil é um mercado mais leve, é muito bom trabalhar com crianças, energia pura, a gente aprende o tempo todo e descobre milhões de coisas. Para você ter uma ideia, em 2018, o maior público que eu formei foi 700 pessoas assistindo a um teatro de sombras no teatro em Ponta Grossa, 700 alunos, lotação máxima do teatro. Agora não pode haver aglomeração. Quando nós vamos retomar e como retomar esse mercado onde precisa unir gente, como falou a Sandra ontem, né? É só uma inquietação minha do momento.



Cena do espetáculo “Alberto, o Menino que Queria Voar”.

FOTO: ISABELLE NERI.FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

**[JULIANA]** Sim, ainda mais que eu vi que, ano passado, vocês estavam até no Circuito do Sesi, então, teve muita atividade, e agora houve uma parada.

**[MARCELLO]** Sim, foi uma enorme viagem, uma turnê por 13 cidades no Paraná. Foi uma grande turnê, foi uma aventura incrível. Era um motorista, eu, a atriz e o técnico. É um espetáculo de médio porte, cada um se desdobrava em três para dar conta. Foi muito prazeroso esse trabalho, conseguimos fazer todas as apresentações com sucesso e com um bom público. Foi uma conquista, também, o Circuito Cultural Sesi, foi bacana. Gratidão ao Sesi também.

**[JULIANA]** A gente vê como o Sistema S — pelo menos eu vejo no seu caso e no caso do nosso grupo também — é superimportante para fomentar e para realizar.

**[MARCELLO]** Sim, eu fui do grupo de teatro do Sesc Lages também, tinha pessoas que eram do Gralha Azul e também desse grupo, então eu permeei ali e aprendi muito, é o útero teatral onde eu nasci.

**[JULIANA]** A gente falou um pouco de criação, Marcello, mas agora vamos falar também de quando vamos colocar cores. Como é pensada essa criação de cores? Fale, também, um pouco de telas, iluminação

**[MARCELLO]** A gente usa muita cor. Basicamente os nossos refletores eram enormes e a gente foi diminuindo o tamanho e melhorando a qualidade. E nós temos caixinhas de luz na frente dos filtros, que chamamos de gobos, que entram na gavetinha do refletor. Eu, há muitos anos, comecei a misturar cores no mesmo filtro, e isso estando perto da luz dá uma difusão [mostra]. São gelatinas fixadas no próprio papelão-couro, que entra na frente da caixa de luz [mostra]. Como ela está perto da lâmpada, essa

linha que você está vendo aqui, fisicamente, vira um degradê, ela se mistura. Nós temos inúmeros, inclusive os que também a gente chama “gobos livres”, que são os brancos. Ele pode ter também outras formas: triangular, quadrado, não há critério. Um outro professor meu, o Luthero Almeida<sup>43</sup>, falava assim: “No teatro, não existe o não, sempre existe uma solução”. Então, a gente procura sempre encontrar uma solução. O tipo de luz que eu mais uso é a halógena. Eu experimentei um pouco com LEDs, muito pouco. Às vezes, eu uso o LED para temperar alguma outra coisa, como se fosse um outro temperinho, uma ervinha, mas o filé mignon mesmo é o trabalho com a luz halógena, essa mesma que muitos artistas que você entrevistou tanto usam, que é 24 volts por 150 watts, e a 12 volts por 100 watts. Nós temos mesas de luz que o Carlos Dutra fabrica. O Carlos que fabricou mesinhas de luz para o nosso teatro de sombras. Eu já tenho duas, ele também fez para o Perre<sup>44</sup>, que é um bonequeiro, e fez pra um outro professor daqui.

**[ JULIANA ]** Mais um produto para entrar no leilão da *lives* aqui. E lanternas, você não utiliza?

**[ MARCELLO ]** Muito pouco. A gente já usou um pouco. Eu tinha um boneco que era um monstro, quando ele entrava no clímax da cena, o olho dele acendia, tinha uma lanterna ali no boneco só para fazer o olho dele. Sempre trabalhamos com telas maiores, então eu já tenho mais robustez nos refletores. Eu tenho umas carcaças grandes para projetar corpos de bailarinos em tela de 10x5 metros, e ela tem uma lâmpada mais forte e por isso que tem que estar

43. Ator, diretor, produtor e professor de teatro. Para maiores informações, ver: <https://prosas.com.br/empreendedores/11416-luthero-renato-de-almeida>. Acesso em: 08/10/2021.

44. Ator, diretor e dramaturgo. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/jose-carlos-fernandes/renato-perre-o-filho-da-lua/>. Acesso em: 09/09/2021.





Estudo isolamento.

FOTO: KARAGOZWK. FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

mais longe. Isso também está de acordo com o tamanho da chapa recortada para cenografia ou para o boneco. É uma correlação de três grandezas: potência, distância e tamanho da tela. O que mais se usa é 24 volts por 150 watts, com telas de 3 metros. É uma tela que vai em palco de escola, que cabe em qualquer teatro e palcos de teatro com menor dimensão. Então, a gente usa algumas telas com estrutura de alumínio, tripé. Tem uma tela completa de 6 metros de bastidor que são dois parafusos, o resto tudo encaixa e a malha tensionada é que segura isso. A malha tensionada dá estabilidade a essa estrutura de tela. Também não há um tamanho determinado. Nesse, nós fizemos uma carroça com uma tela dentro e as paredes da carroça são de plástico polionda, que se compra em chapas grandes, é tipo aquelas pastinhas de elástico, e foi criado pelo cenógrafo Paulinho Maia<sup>45</sup>. Ele fez a carroça e a decorou, tudo na mão dele. Gostamos muito de chamar valores diversos para agregar quando tem projeto. O projeto paga cenógrafo,

45. Ator, cenógrafo, figurinista e diretor. Disponível em: <https://paulinhomaia-teatro.blogspot.com/>. Acesso em: 09/09/2021.

figurinista... E, quando não tem, nós fazemos tudo sozinhos, desde desentortar um prego até a direção.

**[JULIANA]** A Fabiana Lazzari está comentando aqui para você falar do trabalho que você fez nas janelas do centro de Curitiba, as intervenções.

**[MARCELLO]** Eu trabalhei em dois tipos de janela. Tem a principal, que é a janela do Teatro Dr. Botica<sup>46</sup>, no Shopping Estação, que fica para fora do teatro. É como um lugar onde os bonequeiros podem fazer, é Teatro de Bonecos Dr. Botica, então o teatro de sombras entra como um segmento, mas na parte da janela que é do lado de fora do teatro. Como fazer teatro de sombras se do lado de fora está claro? Logo, eu joguei um superprojektor *datashow*, botei uma tela e fiz sombras ali conforme um resumo da história dos “Irmãos Zulus” que ia ocorrer lá dentro, convidando o público. Funcionou, mas, assim, o enigmático da sombra requer o escuro, ela só tem um verdadeiro sabor no escuro. Dá para fazer de dia? Dá, mas é como comer um tomate de laboratório ou comer um tomate orgânico com azeite de oliva. Muitos sombristas falam sobre isso também. A outra janela foi à noite, num dos Natais no Palácio Avenida que tinha antigamente. Era o Natal do Banco Bamerindus, que depois virou HSBC, e eles mantiveram o projeto. É uma casa histórica do centro, um prédio enorme, onde tinha uma agência bancária. Nessa época, todas as janelas eram uma espécie de corredor entre os funcionários e crianças carentes que cantavam microfonadas nas janelas, um coral, um trabalho social que teve muitos anos. Em um dos anos, nós entramos no Natal

46. Criado em 1982 pelas desenhistas Terê Zaragonel e Marina Zagonel, o personagem Dr. Botica foi idealizado pelo empresário Miguel Krigsner, fundador do O Boticário. Disponível em: <https://www.teatrodrbotica.com.br/pr>. Acesso em: 09/09/2021.

Bamerindus e ganhamos oito janelas do diretor — e nas outras tinham crianças de outros efeitos. Então, tiveram oito janelas de sombras neste Natal, talvez é a esse que a Fabiana [Lazzari] se refere. Eu fiz com bailarinos, eles manipularam coisas que tinham de acordo com a música que estava sendo cantada, então, eram notas musicais, símbolos de Natal. Eles dançavam, eram bailarinos profissionais aqui da companhia, da Escola de Dança Teatro Guaíra<sup>47</sup> e da FAP, a Faculdade de Artes do Paraná<sup>48</sup>, uma moçada jovem. Sempre que eu trabalhei com bailarinos, a gente contratou um coreógrafo, que é o cara que fala a linguagem deles. Eu não posso me meter a coreografar, que não é o meu *métier*. Então... sempre o Ailton Galvão<sup>49</sup>, que é um bailarino já veterano do Balé Teatro Guaíra do G2<sup>50</sup>. Foi um grande criador nesse sentido.

**[JULIANA]** Tem uma pergunta da Cia. Articularte: “Já ouvimos dizer que teatro de sombras chegou perto do seu limite estético. O que você diria, perto da verdade ou perto da preguiça?”

**[MARCELO]** Não, a arte é infinita, não tem limite estético. A gente sempre pode descobrir novos materiais e, com eles, causar novas emoções. Isso é bacana, ter vocês fazendo teatro aí, o Dario lá, o Alexandre, todo esse pessoal da sombra, cada um com sua

47. A Escola de Dança Teatro Guaíra é o corpo artístico mais antigo do Teatro Guaíra, criada em abril de 1956. Seu objetivo era formar bailarinos de qualidade, que mais tarde iriam suprir a futura Companhia de Dança do Teatro. Disponível em: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/Escola-de-Danca>. Acesso em: 09/09/2021.

48. Disponível em: <http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/>.

49. Bailarino no Teatro Guaíra. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/ailton-galvao-galvao-09639914b/?originalSubdomain=br>. Acesso em: 09/09/2021.

50. A ideia da criação de um segundo grupo de dança no Teatro Guaíra surgiu da vontade de dar continuidade à carreira dos bailarinos do Balé Teatro Guaíra, aproveitando sua maturidade artística. Com isso, criou-se o G2 Cia. de Dança, em dezembro de 1999. Disponível em: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/G2>. Acesso em: 09/09/2021.

mão. Tem coisas que têm o mesmo DNA, que são parecidas, e tem outras coisas que são de cada um, como a Fabiana no espetáculo dela. Então, não há limite estético, eu discordo. Acho que eu estou começando, agora com 35 anos eu me sinto apto a começar a fazer teatro de sombras. Ainda tenho muito o que aprender, até com vocês, eu aprendo com meus alunos em oficinas, até oficinas com professores da rede municipal. Nossa, acontece cada coisa, que é a magia da arte. Você tem que ser humilde para olhar com arte e aprender, mesmo que você tenha 200 anos de estrada. Eu tenho muito ainda o que aprender e muito o que descobrir na estética, eu acho. Tenho o meu gosto estético. Mas, Articularte, vamos articular muitas sombras ainda e muitas coisas novas, se Deus quiser!

**[ JULIANA ]** Falando em gostos estéticos, compartilha com a gente quais são as suas referências de estética. Você vê fotos, assiste ao teatro, quais são as suas referências?

**[ MARCELLO ]** Isso também é um mundo multifacetado. Então, no começo foi o cinema expressionista alemão o que me puxou para a sombra. No começo, nossos espetáculos, programa adulto, eram todos assim. Também foram permeando com a música que estava rolando na época. A parte estética também é sugerida pela dramaturgia. Então, por exemplo, fizemos o espetáculo de um conto africano, nós pesquisamos como eles se vestiam, como eram as casas, como era a vegetação daquele lugar e buscamos fazer uma releitura disso, não uma reprodução científica, onde passou pela nossa emoção humana de brasileiros que fazem teatro de sombras. E, já no “Flautista de Hamelin”, nós pegamos o texto, no trabalho de mesa, eu criei uma outra cena que tinha um prefeito da cidade que queimava os brinquedos das crianças, ele era muito ruim. Enfim, o flautista também não exterminava os ratos com a música, ele os levava para a ilha dos ratos. Então, eu não quis

matar ninguém, nem ratos, na história. Mas foi a arte que curou aquela pandemia. E a importância da arte em um momento como esse que a gente está vivendo hoje é muito importante. Mas o que tinha na estética do “Hamelin” de diferente das outras produções? No nosso “Flautista de Hamelin”, quando os personagens aparecem na mata durante o passeio de barco até a ilha dos ratos, apareciam os pinheiros do Paraná, porque eu estou no Paraná! E eu assinei a história, uma adaptação do “Flautista de Hamelin”, mas que, no aspecto estético, tinha muito verde, muitos pinheiros. Isso com a música do músico daqui também, o Celso Pirata, que fez uma música de flauta linda, na flauta transversal mesmo, gravou com MIDI e instrumentos acústicos. Então, nós não temos um critério definido para a estética, nós passamos por muitas: os quatro contos africanos, esse da imigração, teve também “O Compadre Rico e o Compadre Pobre”<sup>51</sup>, que foi uma história compilada pelo Ricardo Azevedo<sup>52</sup>, do folclore popular, onde havia o homem do campo, a cerquinha, o cavalinho, a casinha com aquela janelinha amarelinha com a fumacinha na chaminé, porque a história tratava da sabedoria e da humildade do homem do campo. E nós vamos atrás da história, perseguimos ela. É como a trilha que nunca fica pronta, eu digo que eu desisto da trilha sonora. Cada vez que você escuta no estúdio você muda um negocinho, tem uma hora que eu desisto porque tem que estrear. Mas ela nunca fica pronta. A sensação é que não ficou pronta. Em algumas, sim.

**[ JULIANA ]** Você tem essa mesma sensação com o final também de uma história, de querer caçar outros finais?

51. Espetáculo da Cia. Karagozwnk de 2011. Disponível em: <http://www.karagozwnk.com.br/sobre.php>. Acesso em: 09/09/2021.

52. Escritor e ilustrador paulista, autor de vários livros destinados às crianças. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/ricardo-azevedo/>. Acesso em: 20/10/2021.

**[MARCELLO]** Não, eu tenho, assim, um aprimoramento constante. Quem trabalha aqui brinca com a palavra *kaizen* em japonês, que quer dizer “aprimoramento constante”. Então, se nós fazemos 180 vezes um espetáculo, sempre no final tem um comentário, alguma coisinha que dá para melhorar ou para poder voltar àquela intenção da direção. Somos humanos, por isso também que gosto de trabalhar com bailarinos, porque eles têm a arte da repetição. Se você passa um movimento de um boneco para um bailarino, ele faz 40 vezes igual. O ator faz 40 vezes diferente.

**[JULIANA]** Melhor ainda é o boneco ou a sombra que sempre vai fazer o que a gente quer.

**[MARCELLO]** Isso, eu trouxe uma frase do Ilo Krugli<sup>53</sup> sobre isso. Inclusive, esse é um livro da Truks, do Henrique Sitchin<sup>54</sup>, “O papel do ator animador na cena teatral”<sup>55</sup>. Você falou que os bonecos fazem o que a gente quer. É verdade. Mas, na verdade, o boneco tem que chegar a ter vida própria. Aí é que está bom e pode parar de ensaiar e apresentar, quando o boneco tiver vida própria, autonomia. Ilo Krugli — um fantástico ator, escritor, encenador, fundador do grupo Ventoforte —, em palestra no centro de estudos, certa vez definiu de uma forma sublime: “Deve haver um

53. Ilo Krugli foi ator, dramaturgo, artista plástico, diretor e escritor argentino. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22125/ilo-krugli>. Acesso em: 09/09/2021.

54. Fundador e diretor da Cia. Truks. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/12175/>. Acesso em: 09/09/2021.

55. Livro da Cia. Truks, que promove uma reflexão sobre como a definição do papel do ator-animador na cena teatral pode não somente auxiliar, como ter implicações fundamentais para a construção da dramaturgia. Fala, também, das questões relativas ao treinamento do ator-animador, procedimentos necessários e muitos exercícios possíveis. Disponível em: <http://www.truks.com.br/noticias/23-01-2010-publicacoes-da-cia-truks-estao-disponiveis-aos-interessados>. Acesso em: 09/09/2021.

rio de sangue e vida que parte do coração do animador, segue por suas veias e deságua magicamente nos bonecos”. No nosso caso nas sombras, bonecos e sombras. Ele é um grande mestre. Tem muitas frases aqui, mas essa é uma que eu não poderia deixar de citar, Ilo Krugli é uma grande luz para todos nós. Que nos sirva de inspiração a força dele.

**[JULIANA]** Agora eu lembrei de uma frase que é assim, que o boneco — eu acho que é a mesma coisa que acontece com a sombra — pode tudo, e o ator nem tudo. Eu acho que é da Ana Maria Amaral<sup>56</sup>, se não me engano.

**[MARCELLO]** O Nini também sempre fala isso.

**[JULIANA]** Porque, se você parar para pensar, você pode matar, você pode tirar a cabeça de um boneco, tirar a cabeça de uma silhueta de sombra, e a pessoa vai acreditar. Mas você não pode fazer isso com uma pessoa porque a pessoa morre, o ator morre.

**[MARCELLO]** A logística de cena é mais complicada no teatro vivo. Também tem coisas incríveis, mas é porque tudo é possível, segredos da imaginação. Então, se você se debruçar mesmo, acaba encontrando. Tem que buscar de verdade, escavar.

**[JULIANA]** Como falaram em outras *lives*: “O limite é a criatividade, e a criatividade não tem limites”.

**[MARCELLO]** A imaginação e a criatividade têm que estar bastante com você, aí vai embora. Eu também sou dessa.

**[JULIANA]** Tem uma nova pergunta: “Como foi a criação e o processo do espetáculo ‘Tecno Shadow’?”

56. Bonequeira, atriz, pesquisadora e professora brasileira. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/ana-maria-amaral/>. Acesso em: 09/09/2021.



Cena do espetáculo "Tecno Shadow".

FOTO: MARCELLO ANDRADE DOS SANTOS. FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOWZK.

**[MARCELLO]** "Tecno Shadow" é a "sombra técnica", traduzindo. Então, esse foi o último espetáculo que nós produzimos para adultos. Eu precisava abrir mercado, o comércio da arte... Foi de 2000 a 2004 que esse espetáculo viveu. Era eu e o casal de bailarinos para vender em casas noturnas, festas de universitários. A música tecno estava em explosão no início do século, só que eu sempre fui do rock and roll, então eu tinha uma trilha sonora. Era um espetáculo como os de quadros, como esses shows de bonequeiros que tem vários bonecos diferentes que entram em cada cena, só que eu amarrei com uma história de amor de um cara que perseguia a mulher e o outro que era bonzinho e a amava. Então, era um triângulo amoroso, uma história sem palavras. Quem prestava atenção na casa noturna de começo ao fim pegava o roteiro, ele não era mastigado, ele era bem subliminar. Ela era perseguida por um tipo



*serial killer* mesmo, um assassino, chegava a ficar presa na gaiola. Em nosso site no Facebook, aparece a bailarina na gaiola, Vivian França<sup>57</sup>, grande bailarina, que contribuiu muito. No Karagozkw passaram muitos artistas e todos deram grande contribuição. O próprio músico Angelo Esmanhotto construiu mecanismos em marzinho e barquinho; ele caiu da música para sombra também, foi um grande colaborador. No “Tecno Shadow”, nós fizemos um *list* de músicas tecno, mas tinha Black Sabbath também, tinha outros rocks no meio, em cenas de suspense. Usávamos objetos, por exemplo, eu usava um ventilador, teatro de objetos. Havia uma cadeira de praia, a moça se deitava na praia, vinha o garoto conquistar ela, ela estava com calor. Aí havia coisas surreais, ele trazia um ventilador gigante, maior que eles, e botava na praia, porque ele era um conquistador, ele fazia tudo pela moça. Era tudo sem palavras. E o pessoal ficava nas pistas de dança bebendo e olhando, alguns saíam e voltavam, tinha gente que via um pedaço, tinha gente que já tinha tomado algumas, outros assistiam até o fim. Esse espetáculo também participou do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos do Teatro Guaíra, foi em 2003, se não me engano. Depois, como tinham casas noturnas que nos contrataram para ficar full time, ele chegou a ter três blocos. Dava uma hora e meia de sombras, cada um de 30 minutos. Era uma história com desenhos, chapas recortadas e efeitos de luz, que eu manejava com os bailarinos. Todos faziam sombras, eles dançavam e faziam sombras, e eu só operava a mesa de luz e fazia a sombra, eu só não dançava porque eu não tenho a formação em dança. Às vezes, a gente tinha algum convidado para os outros blocos, outros artistas que vinham. Havia eventos que começavam à meia-noite, e às 3h30 da manhã nós estávamos parando, porque reunia um

57. Bailarina e empreendedora. Disponível em: <https://www.instagram.com/vivianfballet/>. Acesso em: 09/09/2021.

bloco, um intervalo, a banda tocava, aí a gente entrava. Às vezes, nós fazíamos com bandas também. Sobre uma coisa que também marcou minha vida: foi em 1988, logo que eu cheguei da Espanha, o show com o Barão Vermelho. Estávamos no Bar do Cardoso, em Curitiba, e o cara do HSBC, Associação Bamerindus ainda na época, que depois foi o dono do bar, Luiz Alceu, viu e produziu um show do Barão Vermelho conosco<sup>58</sup>. A gente era supercru, trabalhar com uma banda já de renome, nós ficamos muito preocupados. Trabalhamos dois meses sem parar para dar tudo certo, com uma bailarina também, e foi um sucesso ao ar livre, na praia de Canasvieiras, em Florianópolis. Ele falou: “Como é esse teatro?”, falei: “Os orientais faziam na praia, à noite, o teatro de sombras, faziam com a luz do sol e com a luz do fogo”. E ele disse: “Então vamos fazer assim com a banda Barão Vermelho”. E esse foi um espetáculo que marcou a gente, que antecedeu essa criação do “Tecno Shadow”. O show do Barão era com músicas da banda, e nós fazíamos as imagens de acordo com a interpretação musical daquelas músicas desta grande banda. Sou muito grato por essa oportunidade, eu era um menino muito cru e fui na coragem com a equipe e fizemos. Assim foi o “Tecno Shadow”. Frequentamos São Paulo e Curitiba, muitas festas e eventos noturnos.

**[JULIANA]** A pergunta da Cia. Lumiató: “Qual a maior dificuldade que você teve em relação à linguagem em suas criações?”

**[MARCELLO]** A maior dificuldade acho que foi sempre reproduzir os elementos naturais, como o fogo e a água, por exemplo. Fazer água no meio do espetáculo, uma imagem de água real, que não é aquela aguinha parada, desenhada. A água e o fogo, eu acho que a nível de produto final de imagem é o que eu mais me

58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1jF9R4QjPw>.

bati. Uma vez eu estava em São Paulo, tentando fazer um fogo para o trabalho “O Gigante da Floresta”<sup>59</sup>, com trilha original do Hélio Ziskind<sup>60</sup>, aí, cansado, no escuro, eu me movimentei e, sem querer, chutei um refletor no chão. Ele virou de costas para a tela e a luz bateu lá em uma gelatina que estava mal-organizada, jogada num canto, e fez uma reflexão diferente da mesma. Aquilo me chamou atenção e, sem querer, eu descobri que, mexendo a luz com o refletor virado de costas para a tela, contra a gelatina, você amassa a gelatina e dá um efeito que lembra muito o fogo. Os sombristas sabem disso. Quem fez muito bem isso de trabalhar com gelatinas na mão foi a La Cônica, companhia da Espanha já extinta – a Mercè Gost, da Cia. La Cônica, que eu encontrei em 2004 em um festival aqui em Curitiba. Nós conseguimos trazer a La Cônica para o Festival Guaíra, no tempo dos grandes festivais.

**[ JULIANA ]** Bacana. Vocês se impõem desafios de uma montagem para a outra, por exemplo: “Nessa eu quero trabalhar com esse tema, porque eu quero trabalhar somente com imagens e som”. Assim, como vocês se desafiam enquanto sombristas de um espetáculo para o outro, de uma montagem para a outra?

**[ MARCELLO ]** É como uma viagem para um outro lugar, um novo espetáculo, então, é tudo novo. Tem muitas vezes que nós só ocupamos a mesa de luz mesmo e as extensões; tem espetáculos que têm até seu próprio kit de refletores; às vezes, reutilizamos recurso de luz em outros trabalhos ou usamos as mesmas; às vezes, a dramaturgia pede uma coisa específica. Seria muito

59. Espetáculo teatral produzido pela Cia. Karagozkwk em 2004. Disponível em: [http://www.takey.com/Thesis\\_33.pdf](http://www.takey.com/Thesis_33.pdf). Acesso em 13/09/2021.

60. Músico, compositor, produtor musical e produtor de trilhas sonoras para cinema, tv, rádio e teatro. Disponível em: <http://www.helioziskind.com.br/>. Acesso em: 13/09/2021.

bom poder se dar ao luxo de ter essa escolha sempre, seria o maior prazer se eu tivesse essa expressividade econômica de não depender de vender os espetáculos e de ter algo até num padrão comercial, porque isso também já foi muito discutido. Como o tempo do espetáculo, cada história traz o seu tempo, eu não posso “encher linguiça” porque tem que ter um tempo padrão. Ela vai causar aquela emoção em você. Como a frase do Ilo, foram alguns segundos, eu me arrepiei lendo de novo. Eu participei de um espetáculo de teatro onde a gente fez cenário e sombras, e ele durava quatro horas e meia. Foi o maior espetáculo em termos de tempo de que eu participei da minha vida, do grande mestre Marcelo Marchioro<sup>61</sup>, com grande elenco, cenários, uma tela gigante da Rosco, ambientes gigantes, eram prédios de Paris gigantes que eu fiz e durava quatro horas e meia. Ele precisava desse tempo para fazer o espectador ter aquela viagem. Então, eu sou livre nisso, já viajei por muitas histórias e quero fazer sempre coisas diferentes. Já trabalhei para bandas musicais pegando a música dos caras e criando imagens em cima da música. Já fiz até *jam*, como a gente chamava na época; tem um movimento de jazz muito forte em Curitiba. Eu levei algumas coisas, imagens e recursos, e a banda começou a tocar, e eu comecei a improvisar sem ter roteiro, *jam* mesmo, efeitos. Uma bailarina entrou dançando, e eu não conhecia, achava que era uma cantora. Ela chegou, entrou atrás da tela e começou a dançar. Nós já fizemos isso também com o pessoal do MUV<sup>62</sup> aqui, Katia Drumond<sup>63</sup> também. Nós fomos

61. Ator e diretor paranaense. Entre as décadas de 1980 e 1990, consagrou-se como diretor de importantes óperas encenadas pelo Teatro Guaíra. Disponível em: <http://memoriasparana.com.br/marcelo-marchioro-2009/>. Acesso em: 13/09/2021.

62. Projeto musical que mistura ritmos brasileiros — como samba, baião e afoxé — e experimenta a fusão com soul, jazz, hip hop, reggae, salsa e funk em um som único. Disponível em: <https://muvsoulbrasil.com.br/sobre/>. Acesso em: 13/09/2021.

63. Atriz e cantora cofundadora do MUV. Disponível em: <https://muvsoulbrasil.com.br/sobre/>. Acesso em: 13/09/2021.

em um outro show de uma banda de reggae, eu levei a tela e as sombras, um telão gigante, daí o pessoal começou a ir todo lá para trás e a dançar, e eu fui posicionando as luzes. Eu gosto muito disso, quando eu posso trabalhar com improviso, eu gosto desse tipo de desafio. Às vezes, a gente tem que entrar no mercado e ser certinho, seguir o roteiro, fazer o projeto, prestar conta, como operários da arte, porque os boletos continuam vindo e você tem que pagar as contas.

**[JULIANA]** Como é ser referência para o teatro de sombras, ser um nome que você escuta falar, você e a companhia?

**[MARCELLO]** Olha, com muito respeito, eu acho que isso é muita responsabilidade. Eu encaro isso com muita humildade, eu sou um mero estudante, eu ainda estou aprendendo. Eu me debruço e invisto toda a minha vida e todo o meu dinheiro nisso. Eu até fiz primeiro o ateliê e depois a casa para morar — obrigado, minha companheira, que também concordou com isso. Porque eu me debruço nisso há mais de 35 anos, então é o resultado de um esforço, de um plantio, como um violinista que estuda, estuda e estuda. Mas eu acho que isso não pode ser um rótulo também, não pode me deixar ser mais que ninguém. Aquele aluno que está começando hoje, ele pega uma lanterna e uma textura e começa a investigar, ele tem tanta chance de emocionar quanto qualquer um de nós. E sou muito humilde. A gente é citado no Dicionário do Teatro Brasileiro<sup>64</sup> desde 2009, lá na página 306, como referência no teatro de sombras. O Alexandre Fávero também é um grande mestre citado, graças ao Nini, que fez esse serviço. Eu devo também muita gratidão ao Nini, Valmor Beltrame, que me colocou nisso. A gente tem que lutar e ser sério sempre, a responsabilidade é a

64. GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

mesma. Cada passo, cada ação com a luz, cada momento de atenção, cuidar para não achar que sabe. Nós não sabemos nada, temos que ensaiar muito e sempre nos preparar com muito respeito ao palco e ao público. Quero só ajudar a ensinar o que eu sei para todos e, também, aprender com a galera aí.

**[JULIANA]** Você trabalha há muito tempo teatro de sombras, como que vocês, através de ações, têm formação de público aí onde vocês moram? Como vocês fazem essa formação de público e essa divulgação da linguagem?

**[MARCELLO]** Nos últimos anos, nós temos feito projetos visando levar o teatro a lugares de risco, comunidades vulneráveis, mas levar com toda a qualidade. Então, eu visito antes o lugar, a escola, vejo a medida das janelas que eu tenho que escurecer e levo todo o equipamento que tenho, som de boa qualidade, luz em pleno funcionamento, para que a criança que não tem acesso à arte possa ter. Então, nós temos formado público, assim, em cidades do interior também. Esse projeto do SESI foi assim e, em 2018, a Lei Rouanet também foi assim. Nós fomos para Prudentópolis, por exemplo, uma cidade aqui do interior do Paraná, num seminário em um daqueles teatros antigos. Então, antes, nós fomos medir, faltavam tomadas para ligar todos os nossos equipamentos, e providenciamos o acesso ao quadro de luz, tudo para que, quando o espetáculo ocorresse, ele fosse o mais parecido com o que nós fazemos até o ensaio geral e respeitar isso. Depois que estreia, muito pouco muda, ficamos tentando repetir, aprimorar os errinhos. Eu não tenho um ponto teatral aqui no ateliê onde venha público, aqui a gente ou cria ou faz residência artística. Pode vir um artista estudar aqui, fazer sua luz ou seus bonecos. Nós podemos dar oficina para professores aqui no nosso ateliê, um número limitado, até 12 professores — que, também, se for mais

que isso, já não é oficina, aí é um aulão. Temos todos que estar juntos, o número limitado acho bacana para uma oficina, e no mais a gente faz, cria, põe no carro e vai, vai longe, vai aonde o povo está. Este é um dos nossos princípios: levar o teatro. Tem um pouco de formação de público que nós fizemos um período nesse teatro Dr. Botica, que é um teatro de bonecos referência aqui em Curitiba, mas que também foi mudando de gestão, e nós frequentamos muito esse lugar. O Teatro José Maria Santos também é um teatro utilizado e o Guairinha, que é o mini Guaíra. Mas, assim, é principalmente sair e viajar com o espetáculo, levar o teatro para crianças. Como se diz em espanhol, a “*gira*”, né, sair em uma gira, sair em uma turnê, levar o espetáculo. E muitas vezes a gente faz, se esteia em incentivos culturais para poder pagar um hotel digno para o elenco, uma alimentação, transporte com segurança, toda a logística. Imagina, nós ficamos dois meses programando essa viagem das 13 cidades, calculando o tempo, a distância, daí vai chegar o tempo de descarregar o carro. Se estiver chovendo, tem como descarregar? É aberto, não tem, lá tem telhado, carro chega perto, carro não chega perto... Então, nós andamos por muitos lugares. Você tinha me perguntado quantos espetáculos eu fiz: mais de 30, eu não sei quantos. Todos com trilha original, exceção do “Tecno Shadow” e do primeiro, “Janeiro”, que foi do Egberto Gismonti. O “Tecno Shadow” eram músicas já pré-feitas, que não escolhemos. Os outros todos com trilha original. Nós levamos o nosso público no mais longe rincão, essa é a ideia. Inclusive, a Cia. Quase Cinema também já foi até em campo de concentração. Não sei se na Bósnia. E esse ingrediente, levar lá onde não chega arte, onde não tem o acesso à diversão e ao entretenimento, acho isso o mais importante: que toda criança, toda pessoa, toda família e todo pai — também tem pai de família, mãe de família — têm direito à arte. Nesse momento, agora, a arte é muito importante para conscientizar da quarentena, de usar a máscara. A arte é tão

importante até em um evento lá da gringa de lançamento de uma marca de um automóvel, de uma Ferrari, mas eu acho muito mais importante quando ela vai lá levar a sementinha do bem no mais distante rincão, lá no fim do mundo. É isso que nós temos feito.

**[JULIANA]** Bacana. Vou fazer uma outra pergunta aqui, da Cia. Lumiato: “Por falar em espetáculos, vocês tiveram que adaptar um espetáculo para apresentar em um teatro como o Botica? Em relação ao espaço físico. Se sim, o que adaptaram?”

**[MARCELLO]** Tem lugares em que alguns espetáculos não cabem. Por exemplo, espetáculos que a gente fez com tela grande, o projeto do Mecenato, esses que começam e tem um mês de espetáculos, você pode se dar ao luxo de pegar um teatro grande e montar uma tela de dez metros e trabalhar ali, depois você não vai conseguir levar esse navio em outros lugares. É muita coisa, muita logística. E tem os espetáculos “de mala”, que nós chamamos e quase todo mundo tem, como “Alberto, o Menino que Queria Voar”, “Irmãos Zulus”, o “Show do Menestrel”: são espetáculos que vão em todos os lugares. O confortável para nós é ter 6m x 5m de palco para trabalhar, mas já trabalhei em lugar com 3m, com 4m, com 4,5m. Tem que se virar, tem que ser criativo, se adaptar porque o que não pode é o “não”. No teatro, nunca existe o “não”, sempre tem uma solução. E esse “Alberto”, quando termina, sai a tela pequena da frente, tem uma tela gigante atrás, é um elemento surpresa. Quando a gente se apresentou em Taubaté, lá no Sítio do Picapau Amarelo, a tela não podia sair. Depois, descobrimos que pode soltar, enrolar e levantá-la quando ela não pode sair. Então, sempre tem uma solução, e nós somos especialistas em criar soluções cênicas.

**[JULIANA]** Isso que a Cia. Lumiato perguntou com relação ao Botica, o que vocês tiveram que adaptar?



**[MARCELLO]** O Thiago, da Cia. Lumiató, e a esposa dele assistiram a “Irmãos Zulus”. Ele era sapato apertado, mas coube certinho no palco do Botica, que tem quase 6m de boca e, também, essa profundidade.

**[JULIANA]** E por falar em viagem, como foi apresentar em Cuba? Eu li que vocês que representaram o Brasil lá, como foi essa experiência em Cuba?

**[MARCELLO]** Foi fantástico. Primeiro, o aspecto de conhecer Cuba, você só entende Cuba indo lá, não tem como contar direito essa história. Quando eu fui ao Taller Internacional de Títeres de Matanzas<sup>65</sup>, tinha gente do mundo todo, mexicanos, japoneses, muitos espetáculos maravilhosos. Eu fui para dar uma oficina e fazer, também, uma oficina com outro mestre, mas acabou dando um problema no cronograma que, enquanto eu dava aula, ele também estava dando aula, então eu só dei a oficina e mostrei o resultado com os meus alunos. Eu levei na mala esse espetáculo, “Alberto, o Menino que Queria Voar”, que ainda estava em fase de descoberta, depois ele cresceu. Ele já era um espetáculo completo, mas ele não era tão colorido, era mais preto e branco. Foi fantástico, assim, os cubanos fazem quilômetros com um pedacinho de pano que você dá para eles. E eu joguei a técnica na mão dos caras, eles tinham domínio de salsa, domínio de bonecos, tinham arquitetos, tinha gente com outras formações, eles deram um show. Ajudaram-me a fazer a realização da oficina, foi espetacular o resultado da oficina com os artistas cubanos, todos profissionais de teatro, a maioria de bonecos, mas também havia de teatro físico e dançarinos. Lá, todos dançam, qualquer segmento domina a

65. Festival de teatro de animação realizado na cidade de Matanzas, em Cuba. Disponível em: <https://www.titerenet.com/2018/02/22/convocatoria-13-taller-internacional-de-titeres-de-matanzas/>. Acesso em: 13/09/2021.

dança. No outro dia, depois que terminou a oficina, eu apresentei o meu espetáculo que conta essa história do Santos Dumont. É uma visão poética sobre a perseverança de Santos Dumont, que se confunde com a perseverança do bonequeiro, do sombrista, de passar a vida toda lutando para descobrir, para tentar e conseguir que acreditem em você, aquilo virar uma verdade e você se alimentar daquilo mesmo, inclusive, financeiramente. É uma releitura poética do Santos Dumont onde tinham palavras, e eu reduzi mais ainda as palavras, procurei tirar do corpo a expressividade. Uma ou outra coisa eu joguei em espanhol, porque eu domino um pouco o idioma, eu dei a oficina em espanhol, era uma exigência para você conquistar o festival. Tinha uma proposta muito encorpada, com bom olho, ela voltou depois, e eu tive que refazer. Eles me aceitaram por causa dos refletores econômicos, refletores feitos com latinha de extrato de tomate. Eles não têm grana para investir, e isso interessou a eles e levaram-me. Teve



Cena do espetáculo “Alberto, o Menino que Queria Voar”.

FOTO: ISABELLE NERI. FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

o resultado da oficina, foi uma oficina de cinco dias e um espetáculo de 12 minutos; no outro dia, o meu espetáculo, que entrou na grade do festival. Foi emocionante, muito gratificante, eu aprendi muito com eles.

**[ JULIANA ]** Para nós finalizarmos a nossa conversa, você até falou da pandemia, da questão de usar máscaras... Não sei se você viu, o Alejandro Bustos fez o desenho na areia, colocou uma mulher com máscaras. Ele perguntou se você está armando algum espetáculo novo na sua BatCaverna.

**[ MARCELLO ]** Não, agora eu não estou, porque, quando começou a pandemia do coronavírus, nós tínhamos quatro cidades agendadas para abril com o espetáculo da imigração, aí parou tudo. Ele está montado aqui, ia ter um ensaio geral para viajar, nós fomos pegos de surpresa. Aí eu passei a me dedicar só aos meus filhos, eu cozinho e limpo a casa, faço as compras, minha mulher trabalha em outra área, ela teve que voltar a trabalhar. Eu leio muito, estou estudando muita música, tocando muito violão em casa, e não estou produzindo nada em teatro de sombras agora. Só ideias... Ideia de como isso vai retornar, como a gente vai retornar. Eu gosto da *live*, mas eu acho que *live é live*, e espetáculo é espetáculo. É um mecanismo, ter que começar do zero, recursos de cinema para ter uma boa *live*, embora o teatro de sombras favoreça. No momento, eu só venho aqui arrumar as coisas, mexer, testar, ver se está tudo bem, mas eu não fiz nada. Só vim aqui para gravar com o Menestrel, que é um personagem, gravei uma música de conscientização para ficar em casa, para o Movimento Cultural Solidário<sup>66</sup>

66. Promove profissionais da arte e da música, arrecada e distribui cestas básicas para apoio aos artistas. Disponível em: [https://www.instagram.com/culturalsolidariocwb/?fbclid=IwAR2b8iMKVrj12p9icCySrc9Qo2UHZHqjYy\\_h-POLgzynRWOY6LB6ailQzMU](https://www.instagram.com/culturalsolidariocwb/?fbclid=IwAR2b8iMKVrj12p9icCySrc9Qo2UHZHqjYy_h-POLgzynRWOY6LB6ailQzMU). Acesso em: 13/09/2021.

aqui de Curitiba, que está arrecadando donativos, cesta básica e vaquinha solidária para artistas em situação de vulnerabilidade. Eu acho que a crise ainda vai piorar, e a gente tem que se ligar, porque, assim como o teatro foi a primeira coisa que parou, ele vai ser a última a voltar, a formação de plateia. Temos que cuidar disso, ideias interessantes estão surgindo aí no mundo, então, eu penso que a gente vai ter que ter um mundo mais sustentável. Mas agora eu não estou produzindo nada, estou com saudades, eu faço exercícios para não enferrujar. Eu trouxe também um boneco para mostrar, um padrão do nosso boneco atual, uma luz, se vocês quiserem que eu mostre aqui dentro das condições da *live*. Você pode ver no Facebook coisas nossas e, também, no YouTube, é Cia. Karagozkwk. Está tudo aberto lá, tudo disponível.

**[JULIANA]** Antes de você mostrar para a gente, eu vou ler a pergunta da Conceição Rosière<sup>67</sup> sobre o nome da companhia. Ela está perguntando: “Veio do Karagöz?”

**[MARCELLO]** Essa é uma história importante, Conceição. No começo da *live*, quando eu falei que fui para a Argentina com o Grupo Gralha Azul e fui ao centro e comprei umas revistas, dentro da revista falava de um teatro Karagöz, o homem dos olhos negros e tal, um teatro de sombras turco. E pronto, eu li aquilo, guardei na bolsa e fui embora, continuei a viagem. Depois que o Grupo Gralha Azul parou, eu me inscrevi em um festival de teatro e tinha que dar um nome para que eu pudesse participar do FETEL, o festival estudantil em Lages. Precisava dar um nome e apresentar um texto, mas o meu espetáculo era sem palavras. Eu falei: “Que texto?”, e o cara falou: “Faz um roteiro aí, diz o que acontece na

67. Artista plástica, atriz-bonequeira, diretora de espetáculos e dramaturga. Disponível em: [https://www.instagram.com/conceicao\\_rosiere/](https://www.instagram.com/conceicao_rosiere/). Acesso em: 13/09/2021.

imagem só, resumido, eu vou te aprovar igual, mas tem que ter um nome do grupo”. Então, eu coloquei: “O grupo Karagoz”. Depois eu descobri que, como o teatro, é uma palavra maldita. Esse nome também era de um homem que havia sido decapitado, ele tinha uma cabala não favorável para comércio, tinha uma coisa que não poderia dar certo com esse nome. Eu tinha os cabelos compridos, eu tinha a minha rebeldia, eu já era um pouco maldito também, e eu achava legal. Mas uma avó minha, ainda quando viva, falou (ela fez umas contas erradas): “Não, esse nome Karagoz tem que pôr a letra B, você vai começar a ganhar dinheiro”. Aí ficou “Karagozb”. Daí andou, andou, não deu nada, tudo que eu ganhava, eu perdia. Depois surgiu uma outra pessoa muito importante, a mãe dos meus filhos conhecia uma pessoa que entendia de numerologia, quando eu ainda era namorado dela. Eu fui e essa pessoa falou: “Não, esse nome é maldito mesmo, dá um número tal”. Eu falei: “Nossa, mas esse número é minha senha bancária”, aí ela falou: “Então, está negativo”, aí eu falei: “É, está no vermelho”. Ela falou: “Então tem que fazer com outros múltiplos, mude a sua senha”. Eu acreditei e mudei. Essa pessoa é a mãe dela, uma numeróloga, uma pessoa que conhece muitas coisas e tem muita cultura. Ela falou: “Não, mas não tem como acertar esse nome, a não ser que bote ‘luz’ no nome”, daí tem a nossa logomarca, que pode-se ver lá no Facebook, é um bonequinho de lado, a pose da esgrima, seguindo a luz, que é a nossa arma — é a luz, e não a espada. Então, eu boto luz no nome com o “wk” no final, então inverte “o Karagoz” e vira “a Karagozwk”, a companhia. E toda a minha testosterona precisava de um equilíbrio, precisava da mulher, a mãe, o feminino. E eu transformei o grupo em uma companhia por causa do feminino, e esse feminino foi o útero, porque eu também queria dar certo. Não é só a cabala, eu queria deixar de ser notívago, eu era um pouco desorganizado e queria me organizar, queria que desse certo. “Vai lá, enquanto você não arrumar o nome, não volte

aqui”. Eu disse: “Pode ser assim?”. “Pode”. Então, ficou Karagoz com W e K, fica KARAGOZWK. O pessoal de Curitiba passou a me chamar de Karagoz, até hoje eles falam assim. Alguns falam Karagozkw, os mais próximos, mas a maioria fala só Karagoz. Então, nós temos bonecos com recursos do teatro turco também, mas não temos esse critério. A nossa criação se expandiu, é livre, tanto na estética quanto na estrutura do boneco e quanto na técnica de construir o padrão do boneco. Muita coisa lembra, mas é uma homenagem a esse cara, o Karagöz, que foi impedido de contar as suas histórias porque ele vivia no século XIII. Tinha um sultão que mandou decapitar os dois operários que faziam críticas sociais e políticas, eles “metiam o pau” no poder da época, aí tudo ficou muito triste nesse lugar. O sultão se arrependeu porque decapitou esses dois operários e mandou reviver o espírito deles. É como uma história da bailarina, que o rei mandou que trouxessem o espírito da bailarina, que é uma outra lenda da sombra. Então, reviveram o espírito através da técnica dos mongóis, que vinham da decadência do império Genghis Khan, com técnicas chinesas, e os chineses se rebelaram, acabando com Genghis Khan. Esse pessoal fugiu e foi para os países islâmicos, e a corte encontrou essa técnica nas feiras e reviveu o espírito desses dois decapitados. Um se chamava Karagöz e o outro Hacivat. São nomes turcos, nomes árabes. Daí, como eu vi naquela revista, tinha que dar esse nome. Daí o nome foi mudando, foi Karagoz, Karagozb e Karagozkw. E esse Karagozkw marca a nossa companhia aqui de Curitiba, porque, se você digitar no Google só “Karagoz”, tem inúmeras pessoas, até de famílias de lá. Hoje, eu tenho contato com duas companhias que fazem teatro de Karagöz na Turquia. Eu não sei pronunciar o nome deles, mas, às vezes, nós conversamos um pouco em inglês, porque eu não domino o idioma deles. Eles são muito educados e falam em inglês.

[**JULIANA**] Que interessante saber essa história.

[**MARCELLO**] E começou a dar certo, a gente começou a aprovar projeto, edital, daí nós fizemos o ateliê, que não tinha. Sempre tínhamos que pedir sala emprestada para ensaiar, era um terror, “quatro horas tem que desmontar, porque começa o ensaio de sei lá quem”. E nós sofremos muito com isso. Agora eu posso começar um processo criativo... ir dormir ou sair para almoçar, voltar e continuar de onde eu parei. Aí fica tudo desligado, como está aqui, desmontado o meu cenário — não tinha que desmontar. Está tudo ali atrás da tela [mostra]. A gente levanta a tela no final sempre, agora. Mostramos em todos os espetáculos, passou a ser uma característica.

[**JULIANA**] Olha, que bacana! Estão querendo o contato da numeróloga já.

[**MARCELLO**] Eu tenho, tem que me chamar *inbox*. Ela salvou a minha vida, muita gratidão. É a avó de dois filhos meus, eu tenho três filhos. Mas ela é uma amiga, é a mãe da mãe dos meus filhos, a mãe da minha mulher. Ela é uma pessoa muito conhecedora dessas coisas esotéricas. Esse aqui é um dos nossos refletores [mostra]. Eu botei em cima dos patins, que eram da Fernanda, ele tem uma caixa do material cênico que tem os frisos de madeira, e forma o trilho para fazer um plano contínuo, passa por trás de um desenho do “Alberto, o Menino que Queria Voar”. E tem outros refletores que cabem também o filtrozinho na frente, esse é assim, vou mostrar para vocês [mostra]. Esse aqui [mostra] é um boneco, o padrão do nosso boneco. Tem essa haste para a boca [mostra], por exemplo, e do outro lado, a estabilidade do corpo dele [mostra], todo fixado com tachinhas de duas pernas. Essa aqui também é a Nona do Bem [mostra], ela tem a boca aqui. Fiz questão de vir para esse lado para que você visse como funciona

o bracinho. “É, tem que ficar em casa agora, lê um livro. Brasileiro lê muito pouco, tem que ler mais, é. Não fique se coçando, vá ler um livro” [fala um pouco na voz da boneca].

**[JULIANA]** Muito legal a articulação da boca, acho que eu não tinha visto uma assim ainda.

**[MARCELLO]** Vamos ver [toca música e produz muitas imagens em sombras]. É isso aí.

**[JULIANA]** Que bacana, muito legal [palmas]!

**[MARCELLO]** Vários modelos de bonecos também de manipulação direta. Sobre os desenhos, eu desenho e tem também a Márcia<sup>68</sup>, que é a nossa superdesenhista. Ela é quem fez a cidade de Paris [mostra] e os bonecos imigrantes também. Esse é um polonês que dança. Tem boneco de Karagöz, com esse tipo de articulação. A Márcia é uma grande desenhista. Ela trabalha na pré-produção, não trabalha nos espetáculos.

**[JULIANA]** Marcello, deixa eu te perguntar, aquela paisagem que você colocou, com árvores e que estava com a luz verde, é uma maquete?

**[MARCELLO]** É uma maquete. Vou trazer ela para você. E eu a ligo [mostra], ela é toda desmontável. Você tira as arvorezinhas, tudo é com velcro ou furinhos e algumas instalações plásticas.

**[JULIANA]** A base dela fecha?

68. Artista plástica, arte terapeuta, ilustradora e escritora de livros infantis e juvenis. Disponível em: <https://marciaszeliga.wixsite.com/arte-poesia>. Acesso em: 13/09/2021.





Silhueta e sombra da cidade de Paris e Marcello.

FOTO: JOÃO ROBERTO DE CASTRO. FONTE: ACERVO DE MARCELLO KARAGOZWK.

**[MARCELLO]** Não, vai dentro da caixa assim. Ela já é uma base e tudo, é solto. Todas as peças, os pinheiros, eu desenhei e cortei. Tem alguns até restaurados, que esse espetáculo já fez mais de 20 apresentações, e tem coisa que nós restauramos com a fita crepe e pintamos de preto com a caneta em cima. E tem vários estilos estéticos, o que você precisar [mostra]. Essa é uma senhora francesa imigrante, aquele outro era um polonês, e assim vai. Para terminar, nós temos bonecos mais antigos, a gente já andou pelo clássico também [mostra]. Esse cavalo medieval é um desenho meu, ele mexe a cabecinha aqui.

**[JULIANA]** São chapas de PVC?

**[MARCELLO]** É papelão-couro. Vou te mostrar o maestro e já te mostro o material [mostra]. Esse maestro aqui da “História da

Música” tem os dois braços, é bacana ver com a luzinha também. E nós desenhamos no papelão-couro [mostra], em radiografia ou coisas que estejam disponíveis. O que mais se usa é o papelão-couro para a produção de imagem, depois a gente o trata, pinta de preto fosco de piso ou com esmalte sintético, daí eles ficam muito resistentes. Teve uma época em que — por exemplo, em “O Compadre Rico e o Compadre Pobre” — o meu ateliê era outro. Nós não possuíamos ainda a sede que obtivemos há pouco tempo, foi construída em 2014, e estamos usando desde 2015. E eu usei toda a estrutura só de bambuzinho, tipo de vegetação que pode cortar, não é desmatamento, toda a estrutura dos bonecos é de bambu e papelão. Agora eu uso bastante a haste de solda que tem nesses bonecos [mostra]. Mas esse é um boneco novo, ele não é usado em espetáculos, é só um boneco demonstrativo. E essa haste eu dobro e prendo com as bailarinas, que é o colchete de duas pernas, e ela tanto serve para articulação como para fixação do boneco. Ele fica superfirme e você pode manejar e virar tranquilamente, funciona superbem. Então, é papelão-couro, nós usamos radiografias, usamos gelatinas, outras de estruturas maiores, fazemos com papelão de caixa mesmo, de eletrodomésticos... No “Irmãos Zulus”, tem uma outra maquete, essa base da maquete que você perguntou se fecha, é um isopor de eletrodoméstico encontrado no lixo, eu revisto em papelão, com papel e cola, eu ponho os caminhos, os furinhos e fica só para esse espetáculo. Tem o lugar de cada arvorezinha da maquete, a maquete é muito bacana porque ela dá profundidade. Eu coloquei aquela música porque não tem como você enganar na arte, tem que ter o clima para fazer a cena com esse material [mostra], porque ele dá perspectiva. Nesta maquete, uma árvore está em um plano diferente da outra, isso dá uma sensação de “quase cinema”, não é, Ronaldo? É Quase-Cinema mesmo. A gente está sempre buscando, chegando junto, às vezes até superando, porque a arte causa a emoção mesmo. A arte pura

da sombra é muito forte, ela é o estopim da descoberta. O teatro de sombras é um protótipo tanto do boneco quanto do cinema.

**[JULIANA]** Marcelo, muito obrigada pela conversa e pelas demonstrações. Foi uma verdadeira aula! Ficamos contentes de você estar participando da *live*, boa noite! Se você quiser falar algumas palavras mais...

**[MARCELLO]** Imagina, que bom! Eu quero falar que nós vamos precisar de todo mundo para dar certo. Nós temos que nos unir. A iniciativa de vocês é louvável, como a iniciativa do Ronaldo de fazer o FIS. Nós temos que nos unir, deixar de lado as diferenças. Eu tenho os meus defeitos, mas tenho muita coisa para contribuir, todos os irmãos artistas... O retorno da arte vai ser muito difícil, nós ainda vamos ver tempos negros e trevosos pela frente. Essa iniciativa, essa troca, esse bate-bola é muito bom. Eu gostei muito de ouvir ontem a Sandra Vargas falando, lamento não ter visto as outras *lives*, porque eu estou nessa correria, atendendo também. Eu sou professor dos meus filhos em casa, aula, comida e tal, dividindo com a minha mulher todos os afazeres. Mas nós temos que pensar em como vamos voltar, novas ideias. E, só para finalizar, vamos lembrar dos indianos, que faziam os espetáculos ao ar livre à noite. Cravavam bambus, esticavam telas nas praias com o distanciamento. Espetáculos em lugares mais retirados dos grandes centros. Talvez cidades sustentáveis ainda demorem a surgir para nós sairmos das grandes metrópoles, mas eventos sustentáveis nós podemos criar. E a gente não pode se entregar, desistir dos nossos sonhos. Não podemos. Vamos nos unir, vamos dar as mãos. “Vamos precisar de todo mundo para banir do mundo a opressão”, como diz aquela música linda. Estão maltratando a terra por dinheiro, e isso é muito feio. Nós, artistas, temos que lutar, resistir, e nós somos essenciais nesse processo de reencaminhamento das crianças e de tudo mais. Isso é muito importante, e

eu adoro todos vocês que estão aí na *live*, Grupo Penumbra e todo mundo, todos os antigos e os novos que estão chegando. Nós temos que abrir o espaço para os novos, vocês são muito importantes, nós precisamos dessa força. E quem somos nós? Somos como um grão de areia no deserto, então vamos pegar firme e manter essa conversa. Proponho que a próxima sequência de *lives* seja sobre como voltar ao mercado com segurança em eventos sustentáveis.

**[JULIANA]** Gratidão a todo mundo. Estamos vendo que cada *live* é uma troca diferente, muito bacana todas as *lives*, continuem acompanhando.

**[MARCELLO]** Viva o teatro de sombras! Só energia boa, valeu, galera, e obrigado pelo convite.



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



GILSON MOTTA  
(BRASIL)

12/05

20H30 HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=AEKbpo\\_qycA&t=2385s](https://www.youtube.com/watch?v=AEKbpo_qycA&t=2385s) (parte 1); [https://www.youtube.com/watch?v=s8xddBY\\_MQw&t=440s](https://www.youtube.com/watch?v=s8xddBY_MQw&t=440s) (parte 2).

**[JULIANA]** Boa noite, obrigada por aceitar conversar com a gente.

**[GILSON]** Eu que agradeço, parablenizo a iniciativa de vocês, é superimportante isso que vocês estão fazendo.

**[JULIANA]** Para começar, Gilson, eu queria que você falasse um pouquinho da sua formação, como conheceu o teatro de sombras e como começou a trabalhar.

**[GILSON]** O teatro de sombras é algo recente para mim. Na verdade, como artista, eu só vim a descobrir o teatro de sombras em 2013. Foi algo que ocorreu bem tarde, na universidade, na ocasião em que criei o Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação. Gostaria de explicar um pouco sobre as circunstâncias que levam à criação desse laboratório e, consequentemente, à descoberta do teatro de sombras. A minha formação é como cenógrafo e figurinista, fiz curso aqui no Rio de Janeiro, na UNIRIO. Lá na universidade, eu já tinha tido contato com o teatro de bonecos, pois havia uma pessoa, o José Carlos Meireles<sup>2</sup>, que dava uma oficina livre. Eu comecei a fazer a oficina com ele e daí começou o interesse pelo teatro de bonecos. Nessa época, também estudavam na UNIRIO o Luiz André Cherubini<sup>3</sup>, a Sandra Vargas e o Miguel Vellinho<sup>4</sup> (que formariam o Grupo Sobrevento). Éramos contemporâneos, praticamente das mesmas turmas. Nesse

2. Bonequeiro e professor de teatro de animação. Disponível em: <https://www.facebook.com/josecarlos.meirelles.5/about>. Acesso em: 20/10/2021.

3. Cofundador do Grupo Sobrevento, comunicador social, diretor e professor de teatro. Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/bio\\_luizandre.htm](http://www.sobrevento.com.br/bio_luizandre.htm). Acesso em: 16/09/2021.

4. Diretor da Cia. PeQuod, é um dos fundadores do Grupo Sobrevento, com o qual trabalhou como ator e manipulador; e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/bio\\_miguel.htm](http://www.sobrevento.com.br/bio_miguel.htm). Acesso em: 15/09/2021.

período da universidade, eu conheci também a Magda Modesto<sup>5</sup> e, na época, estava havendo um concurso de dramaturgia para teatro de bonecos, uma coisa que é rara. Então, como eu tinha interesse por isso, escrevi um texto, mesmo sem conhecer muita coisa. E, na cara de pau, não sei por que, não lembro como cheguei até a Magda Modesto, falei com ela: “Magda, eu estou fazendo um texto aqui para esse concurso”. Ela era uma das juradas, ela não podia dar uma opinião! Mas ela foi superlegal e me disse: “Vá lá em casa”. Olha que coisa incrível! “Vá lá em casa pra você conhecer bonecos.” Foi incrível, eu fiquei um tempão conversando com ela, foi uma verdadeira iniciação ao teatro de bonecos, ela mostrou todos os bonecos, mostrou um monte de coisas. Eu não me lembro a época em que isso ocorreu, mas, para você ter uma ideia de tempo: eu me formei em 1989. E esse encontro ocorreu bem no início, então isso tem muito tempo. Nessa ocasião, a Magda falou para mim: “Olha, na universidade tem um pessoal trabalhando com teatro de bonecos, que é muito legal, o Luiz André e a Sandra”. Foi Magda quem me falou que Luiz André estava fazendo teatro de bonecos com um texto do Samuel Beckett<sup>6</sup>. Eu achei muito bacana, e fui fazer contato com ele, a gente se conheceu mais. O curso da UNIRIO funciona mais ou menos assim: a gente faz práticas de montagem e a cada semestre você tem que fazer um espetáculo. E, a partir desse contato com Luiz André, a gente começou a trabalhar juntos. E fizemos essa primeira prática de montagem, que foi exatamente um espetáculo que era mistura de bonecos e atores, eram bonecos bidimensionais de tamanho

5. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/evento/magda-modesto-1926-%E2%80%93-2011-uma-vida-para-o-teatro-de-animacao/>.

6. Autor, dramaturgo e poeta irlandês. Disponível em: <https://www.findagrave.com/memorial/1160/samuel-beckett>. Acesso em: 16/09/2021.



natural, chama-se “Um conto de Hoffmann”<sup>7</sup>. Isso foi em 1988, e de lá começou o Sobrevento. Eu trabalhei com eles durante um tempo, fizemos uns 4 espetáculos; eu, como cenógrafo e figurinista. Então, posso dizer que meu contato com o teatro de bonecos se deu desde a universidade. Depois eu fui fazer outras coisas, fui fazer pós-graduação, saí do Rio de Janeiro, fui morar em Pernambuco e depois fui morar em Minas Gerais, e nisso já tinha passado muito tempo. Em 2002, eu entrei como professor na Universidade Federal de Ouro Preto, e lá foi incrível, porque, no ano seguinte, eu criei um grupo de teatro com os alunos, e criamos um espetáculo com uma técnica que o Sobrevento havia me apresentado, que era o teatro de papel, o *Toy Theater*. Na verdade, quem nos apresentou essa técnica foi uma pessoa que morreu recentemente, a professora Marie Louise Nery<sup>8</sup>. Ela também abria a casa pra gente, mostrava um monte de coisas, era um negócio incrível, ela nos mostrava todos os desenhos, todo o acervo dela, ela nos apresentava, ela também fez essa iniciação pra gente... Depois de muitos anos, o Sobrevento fez esse espetáculo, chamava-se “A Verdade Vingada”, se eu não me engano. E aí eu fiz todos os desenhos, montei lá com eles, foi um negócio incrível, uma experiência muito bacana de teatro de papel. E retomando a história... Anos depois, já em Ouro Preto, em 2003, dirigi um espetáculo com essa técnica, pois é uma técnica fundada no desenho, que tem todo esse elemento plástico-visual e, também, jogo com os atores. Assim, comecei a descobrir esse universo e, pela primeira vez, eu

7. Espetáculo com atores e bonecos realizado em 1988 pelo Grupo Sobrevento. Disponível em: [http://www.sobrevento.com.br/espet\\_hoffmann.htm](http://www.sobrevento.com.br/espet_hoffmann.htm). Acesso em: 16/09/2021.

8. Foi uma figurinista, adrecista, cenógrafa e professora suíça, radicada no Brasil. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-marie-louise-nerly/>. Acesso em: 16/09/2021.

comecei a dirigir (juntamente com a Claudia Bernardo<sup>9</sup>, minha companheira na época). Bem, fizemos esse espetáculo, chamado “O Dileitante”<sup>10</sup>, com texto de Martins Pena<sup>11</sup>, e ele foi bem recebido em Ouro Preto, depois foi pra Belo Horizonte, circulou um pouquinho. Eu entrei num festival. Tinha um edital da FUNARTE, nós entramos também com esse projeto, e aí o espetáculo ganhou a circulação e nos apresentamos no Rio de Janeiro, em 2007. Mas, nessa ocasião, eu já estava voltando a morar no Rio de Janeiro e pretendia sair de Ouro Preto. Foi então que percebi que a coisa do teatro de bonecos sempre vinha passando pela minha vida, na UNIRIO, em Pernambuco e em Ouro Preto. Quando eu voltei definitivamente para o Rio de Janeiro, vim para dar aula no curso de Artes Cênicas da UFRJ e, por uma sorte minha, havia uma disciplina que estava vaga, que era exatamente a disciplina de oficina de teatro de bonecos, que ninguém queria dar. Acho que Miguel Vellinho (que tinha sido professor substituto) já tinha dado, mas, na época, não tinha ninguém. Como eu estava envolvido com isso, eu falei: “Cara, eu vou fazer esse negócio”. Então, assumi a disciplina em 2010 e comecei a criar as aulas. E começou a ter um retorno muito legal por parte dos alunos. O curso de Artes Cênicas da UFRJ é um curso de formação em Cenografia e Indumentária, que funciona na Escola de Belas Artes, que é uma

9. Atriz, escritora e contadora de histórias. Disponível em: <http://palavrasde-claudia.wixsite.com/claudia>. Acesso em: 10/09/2021.

10. Espetáculo teatral realizado em 2003. Adaptação do texto de Martins Pena, com uma técnica de animação chamada “teatro de papel”, na qual atores representam com personagens-bonecos feitos de papel num teatro em miniatura. Disponível em: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/000924.shtml>. Acesso em: 20/09/2021.

11. “Martins Pena (Luís Carlos Martins Pena), teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 5 de novembro de 1815, e faleceu em Lisboa, Portugal, em 7 de dezembro de 1848. É o patrono da cadeira n.º 29, por escolha do fundador, Artur Azevedo”, conforme o site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/martins-pena/biografia>. Acesso em: 20/09/2021.

escola que tem 200 anos, então tem curso de escultura, pintura, história da arte etc. Isto é, as pessoas que frequentam a escola têm muitas habilidades visuais em desenho, pintura, confecção etc. Tratando-se de um curso de cenografia, eu pensei: “Puxa, esse é o lugar ideal para ter também uma prática de teatro de bonecos”. Logo, criei o laboratório em 2012, porque comecei a ver que os alunos gostavam, e pensei em tentar sistematizar isso. Em 2013, eu quis fazer experiências com o teatro de sombras, porque tinha visto novamente o espetáculo “Sacy”, da Cia. Lumbra. Digo novamente porque eu já havia assistido em Ouro Preto. Foi esse espetáculo que me deu o alerta: “Uau, que coisa incrível! Que técnica incrível, que espetáculo lindo!”. Então, eu falei: “Ah, vou tentar!”. Comecei a ver, a observar as sombras, comecei a experimentar mais, fui experimentando várias coisas, acho que foram dois semestres. Mas eu pensei que já era um pouco tarde para me envolver com uma coisa nova, eu sempre larguei muitas coisas e falei: “Puxa vida, agora sombras”... Eu percebi a complexidade dessa prática, é muito rica, cada setor desse envolve uma pesquisa muito profunda. “Será que dá para fazer isso?” E aí foi que eu falei: “Ah, então agora que eu estou nessa história, vou entrar de cabeça mesmo”. Aí comecei a estudar muito, estudei pra caramba, e a universidade tem uma coisa que é legal, você pode criar alguns eventos. Em 2013, eu fiz um evento pelo laboratório e chamei as pessoas, quis conhecer as pessoas que trabalham com teatro de sombras, teatro de bonecos. Fiz um evento, chamei o Alexandre Fávero, ele participou, chamei o Nini, mas ele não pôde vir na época, chamei a Izabela Brochado<sup>12</sup>, veio um monte de gente, veio gente do Norte do país também, a Cia. In Bust. Foi superbacana

12. É diretora teatral, atriz-bonequeira, integrante da Cia. Trapusteros e professora aposentada da UnB. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/8171045/izabela-costa-brochado>. Acesso em: 20/09/2021.

esse evento, foi aí que eu comecei a dialogar mais com pessoas dessa área. Enfim, a iniciação às sombras se deu em 2013, quando eu comecei a experimentar nas aulas algumas cenas baseadas nas histórias do personagem Ananse. Eu estava interessado na temática da cultura negra e no conceito de malandragem, então comecei a fazer experimentos com esses textos de Ananse. Foram eles que me levaram, já em 2015, a realizar a primeira montagem, que foi o “Ananse e o Baú de Histórias”<sup>13</sup>.

Comecei, oficialmente mesmo, com espetáculo em 2015, o resto era todos esses percursos, essas descobertas, e nesse meio-tempo eu falei: “Já que eu tenho que estudar muito, eu vou começar também a buscar um meio de aprofundar o estudo”. E eu me inscrevi para concorrer àquela residência lá em Charleville-Mezières, em que você fica um mês pesquisando lá, naquele acervo impressionante, fiquei vendo todos os vídeos que eu podia ver, lendo tudo o que eu podia ler e foi assim, foi uma imersão em 2013/2014, que eu decidi que tinha que fazer isso para valer. Foi essa experiência que me levou às sombras, foi mais ou menos esse percurso de tentar estudar, aprofundar e encontrar pessoas, depois de uma descoberta tardia. Eu já estava com quase 50 anos, não é um período bom para descobrir nada.

**[ JULIANA ]** Eu vi que você tem formação em Filosofia, aí eu te faço uma pergunta: Como que você vê o teatro de sombras com esse olhar filosófico?

**[ GILSON ]** Nunca pensei nisso desse modo, porque, por exemplo, a parte filosófica que eu estudava era uma questão que, de certo

13. Espetáculo criado pelo Coletivo Sombreiro Andante/Laboratório Objetos Performáticos em 2016, baseado na figura de Ananse, o homem-aranha africano. Disponível em: <https://www.objetosperformaticos.com.br/laboratorio.php>. Acesso em: 20/09/2021.

modo, não tinha muita ligação com isso. Fiz minha tese sobre Nietzsche, era o filósofo que eu estudava na ocasião, e era uma pesquisa sobre tragédia. Eu dizia há pouco que eu costumo mudar de campo de atuação. Pois bem, eu estudava tragédia grega, a cenografia da tragédia grega em montagens brasileiras. Então, não havia esse olhar filosófico sobre o teatro de sombras. Nietzsche é um pensador que fala muito das relações de verdade e aparência, dessa dicotomia entre o mundo aparente e o mundo verdadeiro, e eles chegam perto desse processo de desconstrução dos chamados valores absolutos, Deus, Verdade etc. Ele vai valorizar, certamente, a dimensão da aparência, ele inverte essa visão platônica que opõe o mundo da Luz/Verdade e o Mundo da Sombra ou Mundo da Ilusão. Quando ele fala de escuridão, nesse sentido, está ligado sempre aos instintos, a vários aspectos da vida que são rejeitados de algum modo, então ele vai ter um olhar para essa dimensão da vida. Desse modo, eu vejo filosoficamente através dos olhos do Nietzsche, mas o que eu estudava no início era outra questão, que não estava ligada diretamente ao teatro, mas estava ligada mais à ideia da crueldade, era outro tema que eu estudava.

Isso era um problema. Só pra situar... acho que o Thiago Bresani perguntou para Fabiana Lazzari qual é a diferença entre fazer teatro na universidade e fazer fora. Na universidade, a gente tem uma coisa que acaba se tornando um problema: você tem uma pesquisa que desenvolve ao longo dos anos, então, você não tem aquela liberdade de dizer: “Ah, agora eu quero fazer uma montagem tal porque me deu na telha, porque eu estou triste, quero fazer uma comédia”. Não tem isso! Você tem que seguir mais ou menos aquela linha de pesquisa que você já vem trabalhando. Então, por exemplo, na ocasião em que eu estava em Ouro Preto e montei esse Martins Pena, “O Dileitante”, com teatro de papel, um colega meu de Brasília, que trabalhava no CNPq, que é uma das agências que financiam a gente, falou: “Gilson, você não pode

fazer esse tipo de prática, de comédia com teatro de papel, e estudar tragédia e Nietzsche”. Os avaliadores não entendem essa relação, porque não tem! Daí, eu falei: “Caramba, que situação complicada!”, porque você fica meio preso à sua pesquisa. Aí, quando eu criei o laboratório, pensei que a maneira de sair dessa amarra é exatamente fazendo essa fusão entre arte, vida, ensino, tudo! Essa visão, por exemplo, de você não dissociar as coisas, é bem nietzschiana, pois Nietzsche pensa nessa fusão das forças da vida, ele não pensa numa vida fragmentada, logo, a gente busca totalidade. E a universidade, às vezes, te fragmenta, você não pode fazer o que você tem interesse, você tem que seguir a sua linha de pesquisa.

Agora, a partir de 2012, com a criação do laboratório, eu consegui fazer com que toda a minha produção estivesse associada ao meu trabalho acadêmico. Então, eu posso fazer qualquer espetáculo como parte de minha pesquisa, e, é claro, vai ter sempre uma temática que está ali costurando, mas ela não vai ser vista como algo que está dissociado da minha pesquisa e prática acadêmicas. Quando eu criei esse laboratório, havia duas práticas que a gente fazia: uma era o teatro de bonecos, esses vários experimentos que fazíamos com os alunos; e havia outra parte que eu fazia, devido a um trabalho que eu tinha com um coletivo de performance chamado Heróis do Cotidiano<sup>14</sup>, a gente fazia algumas práticas de performance em espaço urbano. Uma das práticas era exatamente a de caminhar e meditar em espaços públicos, então tinha toda uma cultura da estética do caminhar que eu já estava absorvendo de algum modo. Quando eu criei o laboratório, eu comecei a fazer algumas práticas de caminhada com máscaras. E tem um tema que está presente ali

14. Coletivo que se reverteu na criação do Coletivo Performers sem Fronteiras, que atua em situações de trauma e conflito com projetos artísticos participativos. Disponível em: <http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/>. Acesso em: 20/09/2021.

naquela andada com a máscara que é exatamente uma relação de atração e aversão: como é que você explora no espectador, no público que está participando, essas dimensões de atração e repulsa ao mesmo tempo. Como é que você pode criar uma estética que propõe isso? Então, a dimensão filosófica aparece assim nesses elementos, em termos de uma visão de vida no sentido de ser uma articulação entre várias tendências, várias motivações. Mas, que eu saiba, Nietzsche não tem uma teoria específica sobre a sombra. Ele tem até um livro chamado “O Viajante e sua sombra”<sup>15</sup>, mas são aforismos sobre vários assuntos, acho que ele não tem uma teoria formada sobre a dimensão da sombra<sup>16</sup>.

Registro de ensaio  
no Laboratório Objetos  
Performáticos. Na foto:  
Bruno Lopes e Gilson  
Motta. Ano: 2013.

FOTO: KARINE DRUMOND.



15. O livro foi publicado em 1880, sendo a segunda parte da obra intitulada “Humano, demasiado humano”. Para a edição brasileira, ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano II – O andarilho e sua sombra*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

16. Complementando essa informação, a sombra apresenta-se para Friedrich Nietzsche como um símbolo daquilo que foi excluído do conhecimento no pensamento metafísico ocidental em seu movimento de identificar a verdade à luz. Na introdução do texto “O andarilho e sua sombra”, o filósofo afirma: “Perceberás que eu amo a sombra assim como a luz. Para que haja beleza no rosto, nitidez na fala, bondade e firmeza no caráter, a sombra é tão necessária quanto a luz”. Para um estudo sobre o tema, ver: OLIVEIRA, Jelson Roberto. Nietzsche e a doutrina das coisas próximas. *Filosofia Unisinos*, v. 10, n. 2, 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/issue/view/178>.



Registro de ensaio no Laboratório Objetos Performáticos. Na foto: Bruno Lopes. Ano: 2013. FOTO: KARINE DRUMOND

**[JULIANA]** Você falou um pouquinho dessa pesquisa no laboratório, agora fala pra gente um pouquinho dessa pesquisa que vocês fizeram relacionada à sombra. O que vocês praticavam de exercícios, estudavam quais teorias, quais grupos, enfim, quais eram as referências etc...

**[GILSON]** Nessa ocasião, aconteceu uma coisa: a gente tinha ganhado uma verba da FAPERJ, a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio, para fazer essas performances. Comecei a trabalhar e aí eu percebi, no meio do caminho, que nós tínhamos acabado uma parte do projeto, o projeto era sobre cultura negra com esse personagem Ananse, e tinha sobrado uma verba. Com essa verba, eu falei que a gente tinha que fazer alguma coisa: “Vamos montar um espetáculo!”. Convidei a Flávia Coelho, que é uma atriz, contadora de histórias, que era aluna na ocasião, aí eu falei que íamos começar a fazer um trabalho, uma pesquisa com sombras, ela foi



acionando outras pessoas: chamou a Sabrina Paraíso<sup>17</sup>, depois trouxe a Priscilla Paraíso<sup>18</sup>, e nós começamos a trabalhar juntos, nós quatro. Fazendo assim, experimentando mesmo, tentando descobrir, comprando lanterna, comprando lâmpada, fazendo confecção de máscara e boneco, tentando entender esse universo, e era muito empírico. A gente lia, todo material que aparecia eu ia lendo, inclusive livros que nem gosto muito hoje em dia, que são os norte-americanos que dizem muito como fazer: “Tem que fazer assim, cortar assim, botar assim”. A gente percebe que tem o lado que é útil essa informação, mas às vezes não funciona tão bem. Nós descobrimos muita coisa através da prática, tanto da prática do desenho, estudar as silhuetas, estudar as formas todas, o corte, o tipo de desenho, a coloração. A gente foi estudando vários aspectos, e o resto era também cena. O grupo depois ficou grande, chegou mais um rapaz chamado André Perret<sup>19</sup>, que já trabalhava comigo nas performances. A gente agia muito no empírico: pegava e lia as dissertações que a UDESC produzia sobre teatro de bonecos, sobre sombras; estudávamos as lâmpadas. Eu comprava as lâmpadas e testávamos para ver se dava certo — que tipo de qualidade essa projeção aqui gera? A gente ia experimentando vários materiais até entender mais ou menos como era o mecanismo da coisa, mas não era nada ordenado como eu estou falando. Era assim: nós já tínhamos uma dramaturgia esboçada e, no processo dramático, também a gente ia experimentando, e a gente trabalhou

17. Diretora teatral, atriz, figurinista, professora e cofundadora do Coletivo Paraíso Cênico. Disponível em: <https://www.paraissocenico.com.br/sabrina-paraíso>. Acesso em: 20/09/2021.

18. Musicista e atriz, cofundadora do Coletivo Paraíso Cênico. É a responsável pelas músicas e sonoridades dos espetáculos e demais projetos do coletivo, além de ser atriz-sombrista. Disponível em: <https://www.paraissocenico.com.br/priscilla-paraíso>. Acesso em: 20/09/2021.

19. Ator-sombrista e membro do Coletivo Sombreiro Andante. Disponível em: <https://www.instagram.com/andre Luisperrett/>. Acesso em: 20/10/2021.

muito intensamente para levantar o texto nessa encenação, que tinha um storyboard. Eu já tinha feito um desenho, mas era um texto imenso e as meninas foram cortando, cortando, cortando até que chegamos num texto razoável, num texto legal, mas foi tudo um processo junto, sabe? O processo foi esse: pesquisar os materiais de projeção, as superfícies de projeção... A gente foi fazendo todo esse estudo empírico com materiais que as pessoas iam nos fornecendo. Na ocasião, eu tinha feito um curso com o Marcello Karagozww na FUNARTE, tinha uma pessoa chamada Susanita Freire, ela ocupou o Teatro Duse e, durante mais de um ano, ela trazia artistas de fora do país, de fora do estado do Rio, e do Rio também, para fazer oficinas. E foi o Marcello que fez uma oficina, fiz um final de semana com ele e, também, descobri alguma coisa interessante sobre como ele desenvolvia o trabalho. Foi assim, eu fui absorvendo coisas que eu lia, coisas que eu via e coisas que nós experimentávamos, mas, sobretudo, também no campo da atuação. Isto é, como é que a gente atua no teatro de sombras? Eu lembro de uma coisa que foi muito interessante, que era: como descobrir o tempo da atuação na sombra. Seja com o corpo, seja com o boneco, seja com a silhueta. Eu lembro que ficava muito tempo olhando a cena da atriz fazendo, e eu falava: “Mais lento... mais lento... mais lento...”. “Ah, mas já tá lento demais!”, diziam as atrizes. “Tem que ser mais lento, eu estou entendendo que o tempo da sombra é mais lento ainda”. E depois também eu ia para a cena e tinha que passar pela mesma descoberta que elas passavam, como é que é atuar, como é que é o gesto, o teu corpo, como é esse gestual? A gente foi fazendo esse laboratório, foi um processo que um foi ensinando o outro, foi muito bonito, porque elas eram alunas, mas a gente estava junto, trabalhando, não tinha mais professor e aluno, a gente estava criando, então, foi muito legal, um foi aprendendo com o outro. É claro que, por eu ser mais velho, por ter a obrigação de ler mais como professor, eu

trazia algumas informações de fora, mas o resto da parte cênica de experimentação foi meio que junto, e foi esse processo que levou depois ao espetáculo, ao “Ananse”.

Peguei boa parte da Móin-Móin, que tem uma publicação só sobre sombras, fui lendo tudo que aparecia pela frente, saía catando muita coisa, pesquisando muita coisa. Uma coisa que é legal, e acho que foi importantíssimo e que vai um pouco fora da teoria da sombra, mas que alimenta muito, é exatamente a teoria da Gestalt. Como cenógrafo, a gente trabalha muito essa teoria da composição da linguagem visual na cenografia e no figurino, então eu lembro que esse ponto de pensar como a gente pega um elemento da linguagem visual, que é a sombra, e começa a potencializar isso foi muito interessante, usei muita coisa desse recurso que eu já tinha. Logo, quando eu desenhava, já tinha essa bagagem, e isso ajudava muito na resolução dos bonecos e da composição, era algo que eu já tinha de algum modo, mas toda prática da cena foi em processo: erros, erros, erros e mais erros.

**[ JULIANA ]** Tem uma pergunta aqui: “Olá, Gilson, qual sua dica de estudo para quem deseja realizar uma produção mais complexa com as sombras?”.

**[ GILSON ]** O que eles chamam de mais complexa?

**[ JULIANA ]** Talvez sobre querer aprofundar um pouco mais nesse universo.

**[ GILSON ]** Olha, dos livros que eu li, eu acho que eu aprendi muita coisa em termos de referência teórica. Se você pegar a apostila que o Alexandre Fávero criou na ocasião em que ele trabalhou com o Thiago, da Lumiato... eles criaram uma “apostilazinha” que é ótima, e você tem todas as dicas. Não sei se esse material está disponível, não sei onde você pode baixar isso, mas acho o material muito completo para entender essa estética

e a técnica das sombras, eu acho que é um material que está em português, é acessível, superbem escrito, eu recomendo esse. Mas, fora isso, tem as publicações do Fabrizio Montecchi, acho que tem alguns textos em espanhol, em inglês, e tem uma coleção que é do “Schattentheater”<sup>20</sup>. São quatro volumes só sobre sombras, tem dois volumes esgotados e tem dois que você consegue comprar — claro, é uma edição em inglês e alemão. Mas tem conceitos muito legais que ele usa, ele fala muito da ideia dessa composição prévia, desse arranjo, acho que chama de aparato de projeção, ele fala muito sobre isso. A Fabiana [Lazzari] está dizendo que tem a Móin-Móin número 9, que é dedicada às sombras, tem muita coisa interessante lá. Esse livro, que é especificamente do Montecchi, parte desse princípio, vai falar dessa ideia desse aparato, mas vai falar dessa relação entre elementos de projeção. Isto é, quando você escolhe projetar pela frente ou por trás ou mostrar o ator aparente, tudo isso já são escolhas que envolvem, que determinam um tipo de estética. No caso do ator não aparente, a projeção — pensando que se tem uma tela e a projeção está sendo feita por trás —, você tem um nível de ilusão maior, por exemplo, e quando você mostra o ator jogando com as sombras, como é o espetáculo da Fabiana, já tem outra dimensão. O Nini está dizendo aqui que publicaram em espanhol, “Más Allá de la Pantalla”. Eu acho que, para leitura, tem muito material e, também, o pessoal da UDESC. Entrando no site da UDESC, vendo o que eles produzem lá, é muito bacana, tem muita coisa, tem uma dissertação de mestrado que fez uma análise só sobre o trabalho do Lumbra<sup>21</sup>. Enfim, a academia está produzindo muita coisa interessante sobre teatro de bonecos e sobre sombras, especificamente.

20. MONTECCHI, Fabrizio. *Schattentheater. Shadow Theatre. Band 4. Jenseits der Leinwand. Volume 4: Beyond the Screen*. Schwabisch Gmund: International Shadow Theatre Centre, , 2015.

21. LAZZARI, Fabiana. *Alumbramento de um corpo em sombras: O ator na Cia. Lumbra de Teatro de Animação*. Dissertação de Mestrado, Florianópolis: UDESC, 2011.

O Clube da Sombra volta a perguntar: “Quais leituras fora do tema do teatro de sombras podem ser...?” Eu gosto muito desse aqui: “Sintaxe da Linguagem Visual”<sup>22</sup>, de Donis A. Dondis, esse livro eu uso muito, muito. Porque ele vai exatamente pegar os elementos da linguagem visual: ponto, linha, forma, tom, tudo! E vai dissecando, vai mostrando os controles de composição, o contraste como controle básico da composição, vai aprofundando isso, é muito interessante isso. É um livro que não está ligado à estética do teatro, não é sobre teatro, mas é sobre linguagem visual. A gente lida com uma arte que é totalmente visual, o primeiro contato que o espectador tem é com a tela, ela é o ponto de encontro. E esta tela pode ter várias dimensões de imagem, de tipo de imagem. Então, na minha opinião, se você conhece um pouco sobre a “Sintaxe da Linguagem Visual”, isso ajuda muito na composição. Uma coisa também que eu estou descobrindo, que foi legal, foi a parte... não sei se o pessoal do Clube da Sombra está interessado na parte de roteiro, mas, por exemplo, eu tenho um livro que eu gosto que se chama “Narrativa Cinematográfica”<sup>23</sup>. É muito bacana, porque vai pegar cenas de filmes e vai mostrando por que o personagem vem da direita e cruza para o fundo, o que significa em termos textuais, o que significa em termos narrativos, então você pode fazer uma narrativa totalmente visual — é isso que está falando sobre, como é que você constrói uma narrativa visual. É uma dramaturgia visual. Por exemplo, esse espetáculo que eu fiz agora por último, e não estreou, não tem palavras. Enquanto o “Ananse” é um espetáculo baseado na contação de histórias, o outro era totalmente sem palavras, então usei muito o recurso desse livro.

22. De autoria da professora e designer Donis A. Dondis, a obra foi publicada originalmente em 1973, com o título “A Primer of Visual Literacy”. No Brasil, a primeira edição foi publicada em 1991. Ver: DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

23. SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa cinematográfica: Contando histórias com imagens em movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

**[JULIANA]** Eu concordo com você, Gilson, eu acho que o teatro de sombras é muito visual. Eu, na residência com eles no Rio Grande do Sul, com a Cia. Lumbra, eu vi alguns livros relacionados ao cinema, não sei se era esse, mas, enfim. A Fabi [Lazzari] também está falando que tem o TCC, a dissertação e a tese dela, que estão disponíveis também. Tem uma pergunta do Bruno Descaves:<sup>24</sup> “Gilson, você trabalha a relação de sombras com a sua criação de figurinos e cenários?”

**[GILSON]** Esse Bruno é um marionetista incrível, ele fez uma pesquisa superbonita com objetos no mestrado, ele é bem bacana. Não tem muita separação, Bruno, porque, por exemplo, quem pensou no conceito do figurino de “Ananse” foi a Sabrina, que era uma das atrizes e também tinha formação em figurino. Então, ela pensou na estética do figurino em função da facilidade na manipulação, para dar liberdade para o corpo, para nada travar. E, como elas também apareciam em cena, tinha uma cor, tinha a maquiagem, o André Perret fez uma maquiagem superincrível. Eu não me responsabilizo por essa pesquisa de figurino. Nesse novo espetáculo, eu também passei para outras pessoas, eu prefiro que outras pessoas façam isso, porque já é muita coisa. Na cenografia, já é ao contrário, porque eu não faço separação entre o teatro de sombras e a cenografia. Para mim, o teatro de sombras é uma cenografia o tempo todo e é uma cenografia complexa, embora ocorra de você ter, às vezes, apenas uma única tela de projeção. Por enquanto, as duas experiências que eu tive foram só com uma tela de projeção e atuação nos dois lados, eu não usei mais do que isso e, mesmo assim, você consegue um tipo de qualidade visual muito sofisticada em alguns aspectos, quando

24. Marionetista, violinista e pesquisador. Disponível em: <http://brunodescaves.com/>. Acesso em: 20/09/2021.

você começa a inserir as projeções nas duas direções, de frente e de trás, e devido à qualidade da luz, você pode fazer. Enfim, é um teatro que está muito próximo, evidentemente, do cinema, então tem esse lado da imagem, considerada em duas dimensões: uma é a imagem e como você está projetando o corpo e os demais objetos, silhueta ou objeto tridimensional; a outra se refere aos elementos concretos, visíveis ao público, que é uma coisa que eu explorei nesse espetáculo chamado “Bardo!”<sup>25</sup>, que tinha uma cenografia construída, uma pequena maquete, que só aparece na cena de abertura e no final do espetáculo, no resto do tempo, ela fica meio esquecida, faz parte de todo um processo ritualístico que tem no espetáculo. Como eu sou cenógrafo de formação, na minha visão, eu não dissocio nunca a criação da imagem da criação da cenografia.

**[JULIANA]** Antes de falar do “Bardo!”, eu queria que você falasse um pouquinho mais do primeiro espetáculo de sombras, o “Ananse e o Baú de Histórias”, e como foi a criação, como foi a montagem. Um pouquinho desde a dramaturgia até o desenrolar para acontecer, para apresentar para o público, e como foram as apresentações no 4º FIS, Festival Internacional de Teatro de Sombras, e no 11º FITA<sup>26</sup>? Comenta um pouquinho dessas participações nesses festivais importantes.

**[GILSON]** Foi muito bacana ter participado dos festivais, porque esse espetáculo estava recém-criado. Foi o seguinte: o Ananse, para quem não conhece, é um personagem da cultura africana, da cultura de Gana. O que distingue esse personagem é exatamente

25. O espetáculo “BARDOL”, com o Coletivo Performers sem Fronteiras, foi criado entre 2019 e 2020. Disponível em: <http://www.objetosperformaticos.com.br/atividades.php>. Acesso em: 20/09/2021.

26. Disponível em: <http://fitafloripa.com.br/>.

a ideia da malandragem (na época, minha pesquisa era sobre a malandragem). De certo modo, Ananse consegue trapacear para se dar bem, mas a questão é que isso nunca se dá num lado negativo. São muitas histórias que foram criadas pela tradição da cultura oral e, evidentemente, essas histórias foram sendo transformadas; quando vieram para as Américas, elas criaram outro contorno. Então, o universo dramatúrgico que eu estava trabalhando era ligado a esse personagem chamado Ananse, que tinha essa característica da trapaça. Quando a gente começou a lidar com esse universo, ainda na sala de aula, eu me lembro que os alunos detestaram o Ananse pela postura dele – por exemplo, ele rouba a comida do próprio filho! Ele faz coisas estranhas, muita gente não gostava dele, achava que era um mau-caráter. E eu comecei a aprofundar mais a leitura sobre esse personagem e vendo qual era o sentido profundo dessa ideia de malandragem e, na verdade, a ideia está ligada exatamente a um tipo de adaptabilidade por parte de quem está sendo oprimido. Ora, os oprimidos eram os negros escravizados, então, eles têm que, necessariamente, contornar as regras, tem que driblar as regras que são impostas, a malandragem vem nesse contexto. E eu estava lendo sobre isso, sobre esse tipo de situação, logo, eu descobri um livro incrível, chamado “Além do Herói”, e tinha um estudo sobre Ananse, que falava exatamente do herói velho. Diferente do herói jovem, que tem como lutar, porque tem a força, o herói velho não usa força, pois ele tem a sabedoria, a única arma dele é a astúcia! O personagem Ananse diz isso na peça. Então, eu selecionei três contos do Ananse. Um deles é como Ananse roubou, ou conquistou, todas as histórias do mundo, que é uma chamada proto-história, a história que precede todas as histórias, peguei essa história e, no meu desconhecimento sobre o teatro de sombras, eu fiz um texto, um primeiro texto, que era muito grande. E, quando a gente começou a trabalhar o processo, tinha essa adaptação, eu comecei



a desenhar, fiz o storyboard, fiz vários esboços, tinha várias ideias de cena, e eu falava: “Vamos tentar fazer isso!”. Então, partimos — como muitas pessoas falaram nas *lives*, partem do desenho do storyboard. Tem a sequência de cenas e vai testando de acordo com o material que você já conhece, a técnica de iluminação que você já domina, que já tem em mente. E esse roteiro foi sendo testado e cortado ao longo do processo. Das três histórias que eu tinha meio que misturadas, pois eu não queria fazer uma coisa linear, no processo a gente foi condensado tudo e ficou apenas uma história, que é essa história de como Ananse conseguiu todas as histórias do mundo. Era uma contação de história com sombra, então foi um processo de trabalho com as atrizes. Como a Flávia Coelho é contadora de história e é uma atriz com mais experiência, boa parte do trabalho de condução dos atores era feito por ela, e a gente ia trocando essas informações, como eu falei antes. Foi um processo coletivo de troca entre a gente, eu vinha com a parte toda dos desenhos e tinha uma equipe de alunos junto — o bacana da universidade também é isso, você pode trazer o aluno para sua pesquisa! Então, houve vagas para bolsistas e veio muita gente para confeccionar a parte de bonecos, cenografia, várias coisas, essas pessoas chegaram e isso deu um impulso incrível para o trabalho. E foi isso. “Ananse” foi um processo longo, porque levou mais de um ano de estudos e, como falei, eu estava descobrindo a linguagem e, também, descobrindo aquela dramaturgia. Então, partimos do storyboard e fomos desconstruindo e refazendo esse storyboard ao longo do processo.

Em 2016, teve um edital aqui no Rio, das Olimpíadas, que nós ganhamos e fizemos uma pré-estreia, e logo depois, no ano seguinte já, acho que fizemos algumas apresentações, e aí o Ronaldo Robles nos convidou para fazer parte do FIS, e nós fomos! Foi muito bacana, porque comecei a conhecer também outras pessoas. Nesse encontro, especificamente, estavam o Gabriel Von Fernández, o

Alexandre Fávero, a Fabiana Lazzari, o Nini, muita gente bacana que eu conheci, foi importante. As pessoas receberam bem o projeto, o público recebeu superbem. Foi só uma apresentação, mas senti que eles vibraram bastante. Claro, tivemos problemas técnicos, como sempre acontece. Depois, no FITA, já foi outro esquema, porque, em Taubaté, era uma sala pequena, acho que com capacidade para umas 100 pessoas no máximo, era a sala de uma escola. Já, no FITA, era um teatro imenso, um dos melhores teatros do Brasil, um negócio superbem equipado, a gente apresentou para mais de mil pessoas! A gente não usava microfone, porque se tratava de um espetáculo de pequeno porte, isto é, na minha cabeça, era um espetáculo para um teatro de pequeno porte. Fizemos uma vez sem microfone, eram três apresentações: a primeira foi sem microfone e, claro, as pessoas gostaram, mas perdeu-se boa parte do espetáculo; na segunda, já fizemos com microfone, foi superbem recebido também, claro, tinha outras condições técnicas de um festival maior e, também, foi uma experiência muito marcante para a gente. Assistimos também a outros espetáculos, e isso foi muito importante. O lado bacana dos festivais é esse, você conhecer as pessoas e, também, poder ver os espetáculos e trocar, partilhar sobre técnicas. Eu lembro que, no FIS, eu fiz uma oficina com a Frederica Ferrari, lá do Teatro Gioco Vita, ela deu uma oficina de confecção e aprendi muita coisa com ela, foi bem bacana. Então, tem esse lado, o FIS é muito interessante, muito importante, pois também tem essas sessões com oficinas, e você tem a formação que é ver coisas, discutir coisas e, também, fazer com um profissional que é mais experiente, é superlegal essa proposta do festival. Foram essas duas experiências. O “Ananse” foi mais ou menos isso, era uma história que nós usávamos essas duas técnicas: a contação de histórias e a projeção em vários pontos — e usávamos lanternas. Do ponto de vista técnico, a gente usava, além dos refletores móveis

com dimerização e lâmpada com transformador de 100 watts, as lanterninhas que todos estão mostrando nessas *lives*, as lanternas táticas. Foi essa a descoberta, o “Ananse” foi isso.

Espetáculo Ananse e o baú de histórias.  
Na foto: Priscila Paraíso (sombra),  
Sabrina Paraíso  
e Flávia Coelho.  
Ano: 2017.

FOTO: AMANDA MOLETTA.



Espetáculo Ananse e o baú de histórias. Na foto: Sabrina Paraíso (sombra). Ano: 2017. FOTO: AMANDA MOLETTA.



Espectáculo Ananse e o baú de histórias. Ano: 2017.

FOTO: AMANDA MOLETTA.



Espectáculo Ananse e o baú de histórias. Apresentação no Festival Internacional de Sombras, em Taubaté. Na foto: Flavia Coelho. Ano: 2017.

FOTO: AMANDA MOLETTA.

**[JULIANA]** O Clube da Sombra está perguntando: “Com relação a ‘Ananse’, é um espetáculo potente e muito bem cuidado na produção e execução. Quais as dificuldades de manter o espetáculo vivo?”

**[GILSON]** São várias, porque, por exemplo, era um espetáculo muito grande, a equipe era grande, para se deslocar havia certa dificuldade. Depois, vendemos algumas apresentações pro Sesc, então tinha o problema de levar a equipe toda. Nesse sentido, eu contava com o apoio da universidade, a gente pedia os recursos de transporte e conseguia fazer. Tinha esse lado, a gente tentava facilitar um pouco através da estrutura da universidade. Tem um lado que foi mais difícil manter, porque, no caso do laboratório, o único fixo lá sou eu! Os alunos vão, eles passam, eles vão embora! Eles se formam e vão fazer outras coisas! Então, teve esse processo também. Ainda tinha um contexto cultural de que muitos teatros no Rio estão fechados, a gente perdeu muitos teatros aqui. Perdemos muitos teatros e, também, não tinha editais circulando, a gente não conseguiu levar para frente o espetáculo. Não tinha onde apresentar, entramos num edital em Niterói, que é a cidade vizinha, mas foram, acho, duas ou três apresentações, foi só um final de semana. E tinha esse problema também de você não ter para onde ir para veicular o trabalho. Aí, consequentemente, como é uma estrutura grande, tem o lado de você não apresentar e o espetáculo perder o ritmo. Aí perde também a articulação das pessoas, porque isso mantém, integra as pessoas quando você tem trabalho circulando, mas isso a gente não conseguiu fazer. Isso foi um problema, assim, o espetáculo acabou meio que precocemente, porque fizemos poucas apresentações, é uma pena. A dificuldade é essa: trabalhar na universidade mantendo um grupo. Há essa circulação de alunos, você não consegue manter as pessoas, tem o problema dos espaços aqui no Rio, que estão cada vez mais complexos. Teve uma coisa também que a Sabrina

está me lembrando aqui que foi mais grave ainda: a Escola de Belas Artes pegou fogo em 2016, logo, nós perdemos também o espaço que tínhamos para ensaio. Isso foi uma pancada, porque era lá que a gente trabalhava direto, a gente fazia muita coisa, mas, sem o espaço, não tem como trabalhar, a gente depende do espaço. Era uma sala que tinha todos os equipamentos, era um pouco precário, mas tinha, a gente conseguia trabalhar bem. Quando a gente perdeu esse espaço, também, teve essa desarticulação, e não conseguimos continuar nas outras pesquisas. Isto é, a pesquisa tinha uma continuidade e, depois de “Ananse”, iríamos trabalhar o mito de Prometeu, que era um mito parecido com Ananse, era do mesmo tipo de trapaceiro. Também tinha o projeto das meninas, elas queriam fazer outras coisas também. Então, agora o laboratório é meio ambulante, onde eu estou, é onde está o laboratório, não tem mais o espaço físico. Isso é um problema, porque eu não tenho como juntar os alunos, eu não posso nem concorrer a bolsas! Como fazer isso, sobretudo, na pandemia? Os caras vão trabalhar onde? Em que lugar? Sendo assim, não vamos fazer estudo teórico sobre teatro de bonecos, eu acho que não cabe, tem esse problema. Esse último espetáculo que a gente fez foi sem espaço, a gente ia ensaiando em *playgrounds*, na universidade, em algumas salas, e ia se adaptando. Era bem difícil, tanto que demorou muito tempo pra gente levantar todo o espetáculo, porque faltava o espaço. A gente fez algumas parcerias. Essa sala que a gente usava, o laboratório, são três professores que cuidam dessa sala, a gente dividia essa sala e, quando queimou, a gente começou a correr atrás de outras instituições que pudessem abrigar a gente, aí teve um teatro aqui no Rio, o Teatro Sérgio Porto, que aceitou o nosso projeto, a gente estava ocupando lá até antes da pandemia.

[**JULIANA**] Gilson, como é ver o Coletivo Paraíso Cênico<sup>27</sup>, sabendo que você foi e é uma referência desde o início?

[**GILSON**] É superlegal ver essa iniciativa delas, é uma coisa bacana, lembra uma coisa antiga de família trabalhando junto, superbonito, achei legal quando elas criaram. Infelizmente, eu não pude ver o espetáculo, mas a iniciativa delas, de fazer as *lives*, de fazer essas aulas, esses vídeos que elas também fazem para ensinar a técnica, é superlegal! Vou divulgando o que elas estão fazendo. Como dizia essa minha professora, Marie Louise, que morreu recentemente, ela falava que a sombra, o teatro de bonecos é quase que uma doença, você se contamina com isso e vai para a vida inteira. Ela usava essa imagem, uma coisa de vício que vai te tomando, às vezes, demora, mas tem gente que adoece rápido e vai para a vida inteira. Eu acho que elas pegaram esse impulso que veio através do laboratório, e é bonito ver que estão levando à frente, é bonito isso, em família, de uma maneira diferente. Eu acho legal, porque a Priscila tem um grande talento para a música, a composição da “Ananse” era muito legal, então, voltando para esse processo: ela foi fazendo a composição, atuava e, também, cantava, teve todo esse trabalho integrado, ela tem essa parte musical e é atriz. Enfim, essa junção é muito boa, porque a Sabrina é supertalentosa. Eu brincava, dizendo que eu queria ser assistente dela, porque ela trabalha superbem, ela é supercuidadosa, tem um olhar muito bacana. Espero que o grupo tenha uma projeção bacana e possa beneficiar pessoas com o trabalho.

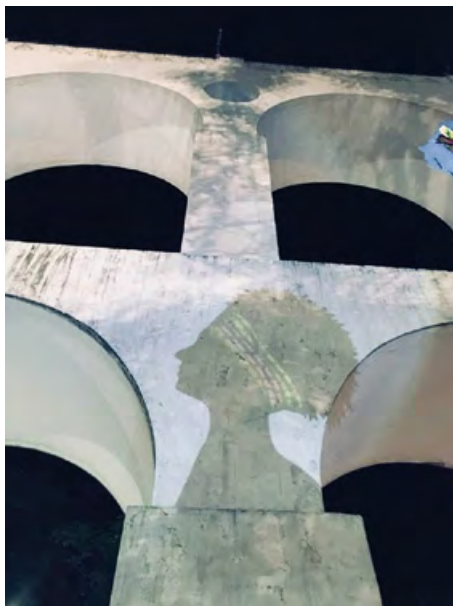
27. O Coletivo Paraíso Cênico é composto por três artistas educadoras. As irmãs Priscilla (musicista, professora e atriz) e Sabrina Paraíso (atriz, diretora teatral e professora) começaram a estudar esta técnica em 2015, na UFRJ, e, em janeiro de 2019, fundaram o coletivo, na zona norte de Niterói, convidando Marcia Paraíso (atriz e arte-educadora). Disponível em: <https://www.paraisocenico.com.br/>. Acesso em: 20/09/2021.

[**JULIANA**] Eu queria que você falasse um pouquinho das principais diferenças entre o “Ananse” e o “Bardo!”

[**GILSON**] É o seguinte, só uma coisa que acho importante dizer: nesse meio-tempo, eu fiz algumas intervenções na rua com uma projeção da Marielle Franco<sup>28</sup>, fiz umas coisas assim, eu comecei a fazer sombras na rua, foi uma coisa bem bacana. E o processo do “Bardo!” foi o seguinte: eu atuava num coletivo chamado Heróis do Cotidiano, fazíamos performances na rua. Esse coletivo mudou de configuração e agora se chama Performers sem Fronteiras. Somos uma associação, temos uma plataforma, onde a gente recebe artistas que estejam trabalhando numa vertente que é uma fusão de prática artística, trabalho social e prática terapêutica. Toda a base do trabalho é participativa, que era a pegada da performance com que a Tânia Alice, diretora que criou e que coordena esse grupo, trabalha. É uma pegada que é política, social e espiritual, tem esse lado.

*Performance Marielle presente: sombra é luz. Performers sem Fronteiras, Ano: 2018.*

FOTO: TANIA ALICE.



28. Vereadora brasileira, defensora dos direitos humanos, assassinada em 14 de março de 2018. Disponível em: <https://www.mariellefranco.com.br/>. Acesso em: 20/09/2021.



Performance  
*Marielle presente:  
sombra é luz.*  
Performers sem  
Fronteiras, Ano: 2018.  
FOTO: LUCAS LANDAU.



E aí como é que surgiu o “Bardo!”? Um dos componentes, chamado Marcelo Asth<sup>29</sup>, que é um performer incrível, ele tinha uma pesquisa com idosos, ele faz pesquisa de performance com, para e sobre idosos, é um negócio impressionante, o site dele é <https://www.projetoperformancia.com/sobre-o-projeto>. Ele trabalha coletivamente, ele faz várias intervenções na rua, faz várias coisas, ele estava fazendo doutorado e era a pesquisa dele — ele acabou agora, recentemente. Mas faltava na pesquisa ele entrevistar e ter contato com artistas idosos. Aqui, no Rio, tem uma casa de idosos artistas chamada Retiro dos Artistas<sup>30</sup>, eu não sei se foi uma das primeiras casas que foram criadas com

29. Professor doutor em Artes Cênicas, idealizador do Projeto Performanciã e oficina-facilitador dos processos das Oficinas de Performanciãs. Participa da realização, da cocriação e da divulgação das performances do projeto. Disponível em: <https://www.projetoperformancia.com/sobre-o-projeto>. Acesso em: 20/09/2021.

30. Nestes 100 anos de existência, o Retiro dos Artistas — também conhecido como Casa dos Artistas — escreveu uma rica história artística e social, tendo permanecido até os dias de hoje como uma instituição de caráter único em nosso país, atendendo atualmente 52 artistas de todas as áreas. Disponível em: <https://www.retirodosartistas.org.br/>. Acesso em: 20/09/2021.

esse perfil, talvez seja, é de 1918, completou 100 anos agora, no ano passado. E nós fomos lá entrevistar essas pessoas, a maioria com Alzheimer. Gravamos as conversas com essas pessoas e, a partir dessas conversas, nós tínhamos um material grande, mas totalmente desconexo, cada um com uma memória fragmentada, falha etc, um que era um coreógrafo, uma palhaça de 90 anos, uma cantora que tinha feito um grande sucesso na época dos anos 1950, enfim, relatos totalmente desconexos, e nós tínhamos o desafio. A ideia inicial era fazer intervenções lá no retiro, nas casas onde cada pessoa mora — pois lá são várias casinhas, cada pessoa tem o seu próprio espaço. A nossa ideia era fazer uma intervenção lá, dentro desse perfil do Performers sem Fronteiras. Só que, devido a vários problemas estruturais, percebemos que não seria possível fazer isso lá. Aí surgiu a ideia de fazermos um roteiro único com essas histórias, e surgiu o grande problema dramático, porque a gente não sabia como juntar isso. Daí, o que aconteceu, um dos relatos era muito bonito, de um senhor coreógrafo. Foi o relato mais impressionante, porque ele estava muito deprimido e, quando foi para o Retiro dos Artistas, ele se recuperou totalmente e cuida do jardim do Retiro. Então, na casa dele, você encontra várias plantinhas com os nomes dos artistas de que ele gosta ou que têm contato com ele. Tem a planta da Zezé Motta<sup>31</sup>, tem a planta de não sei quem, todo mundo tem planta, é um negócio super bonito, e ele falava da paixão dele pelo Pequeno Príncipe. Cuidava do jardim, aí eu falei: “Caramba, tá surgindo essa história do jardim, da flor etc e tal”. E essa senhora, essa cantora, o grande sucesso dela chamava-se exatamente “Estão Voltando as Flores”, foi um grande sucesso nos anos 1960. E aí nós começamos a pensar nessa dramaturgia ligada a essa ideia de cultivar

31. Renomada atriz e cantora brasileira. Disponível em: <http://www.blogdazeze.com.br/>. Acesso em: 20/09/2021.

flores e criamos uma história maluca. A gente não sabia muito bem o que estava fazendo, a gente pegava, ia trabalhando algumas histórias, alguns relatos, mas ainda sem a visão da unidade, até que surgiu, com essa coisa da flor, o signo dúbio que é o signo da vida e da morte, no sentido de que você homenageia um artista, uma pessoa que gosta, dando flor, mas você também se despede jogando flor; no caixão, você joga flores. Lembra aquela coisa que eu falei antes do “Ananse”, da performance de atração e repulsa? Essa coisa reapareceu de algum modo, reapareceu desse modo, luz e sombra, essas duas camadas misturadas, e nos propusemos a pensar quais teriam sido os momentos de brilho na vida deles e qual teria sido o momento de sombras, os momentos complicados. A partir desses relatos, nós criamos uma história visual sobre os artistas, o texto, a montagem, acabou virando uma homenagem aos artistas como modo de resistência. Estamos vivendo numa época politicamente muito complexa, muito tensa, e a gente ficava perguntando assim: “O que esse trabalho sobre os idosos tem a ver com a situação ou o contexto social? Qual é a relação entre uma coisa e outra?”. Essa era uma cobrança que a gente tinha internamente, então a gente ficava meio insatisfeito com isso, ia ter que descobrir um jeito de juntar essas questões, isto é, a ideia de homenagear a vida do artista e a ideia da vida do artista como ato de resistência. E toda a história está ligada ao assassinato, à morte violenta, toda a história se passa num bardo, e o que é um bardo? É um conceito budista ligado às transições da vida, é superbonito esse conceito, porque ele tem a ver com o teatro de sombras, de algum modo. Por exemplo, a gente está agora num bardo, o bardo da *live*, e tem o bardo da vida, daquilo que se dá entre a vida e a morte. Daqui a pouco a gente vai dormir e tem o bardo do sonho, são as transições, são os estados intermediários. E, quando você morre, tem outro estado intermediário, até você renascer, segundo o pensamento budista. São vários momentos de transição, ao longo de um dia nós passamos por várias transições,

várias e várias vezes, o conceito de bardo entrou para falar desse estado transitório. Na visão budista, é superlegal, porque eles falam o seguinte: você imagina a vida como se fosse o tecido de um sonho, é uma coisa “meio shakespeariana”, a vida como se fosse um sonho, e isso é muito ligado à estética das sombras. Na minha opinião, a estética das sombras é onírica. Então, foi uma coisa que a gente foi buscando no espetáculo: essa dimensão onírica e, ao mesmo tempo, lidando com essa fragilidade da vida, esse outro lado da estética das sombras ligada à fragilidade das coisas. Criamos uma dramaturgia assim, ligada a essas dimensões de vida e morte, entrou essa coisa do bardo. E, infelizmente, o espetáculo não estreou devido à pandemia, ele parou na véspera, foi supertriste, mas o processo foi esse: um espetáculo totalmente visual, com música, uma coisa superinteressante. Um detalhe: as conversas que nós tivemos com as pessoas viraram músicas, um pouco da trilha são as conversas, é bem legal, um espetáculo superbem elaborado, então foi esse o processo de costura, de entender, foi uma dramaturgia em processo.



Espectáculo Bardo! Registro de ensaio. Cena de abertura: o cemitério. Na foto: Gilson Motta. Ano: 2020. FOTO: VINICIUS LOPES.



Espetáculo Bardo. Desenhos feitos por Gilson Motta em PVC Cristal animado por lanterna de LED. Ano: 2020. FOTO: VINICIUS LOPES.



Espetáculo Bardo. Imagens projetadas por retroprojektor. Desenhos de Gilson Motta. Ano: 2020. FOTO: VINICIUS LOPES.

**[JULIANA]** Tem uma pergunta aqui: “Como devolver uma história das memórias dos idosos da Casa dos Artistas? Eles assistiram?” Ah, eles não assistiram porque foi interrompido, mas vocês pensam nisso *a posteriori*?

**[GILSON]** Sim, a ideia era fazer lá para que eles pudessem ver, tem um teatrinho lá, porque é muito difícil a saída deles. Alguns até se deslocam, trabalham, fazem um monte de coisa, mas não tem como pegar... A gente pensou até em fazer um projeto ligado ao Sesc, que tem um programa de idosos, isto é, de o Sesc levar os idosos para lá, então, seria outro cuidado. Claro, a gente pensa em dar um retorno para eles, porque o material vem deles, todo o material foi baseado neles, a gente tem que fazer esse retorno, que faz parte do projeto, dos Performers sem Fronteiras. É exatamente isso, a gente ia fazer lá, mas não deu, agora vai virar um espetáculo que a ideia é circular, ele poder ser apresentado também, por exemplo, em asilos. Tendo uma condição técnica suficiente, ele é simples de se montar, não é tão complexo. Um espaço onde os idosos possam ir também: é essa a ideia, o retorno que espero que aconteça em breve.

**[JULIANA]** O Nini está perguntando: “Gilson, percebo que, no teu trabalho, tu optas pela simplicidade, nada a ver com o simplista, então, o que fazer para chegar no tão difícil que é o simples?”

**[GILSON]** Nossa, isso é difícil. Eu não sei se eu tenho uma opção pelo simples, não. Eu acho que tem um processo que eu gosto do momento em que o espetáculo começa a te dizer o que ele quer, sabe? É como se o espetáculo mandasse na gente, você vai produzindo, produzindo, e tem um momento que o espetáculo começa a criar uma forma e ele fala: “É isso aqui que eu quero!” ou “Não, eu quero fazer isso”, daí você quer botar a cena, mas não acontece! Parece que ele não deixa, sabe? Tem esse lado que eu acho bonito no teatro, acho que essa simplicidade depende muito do processo. No caso do “Bardo!”, inicialmente, ele é bem básico,

porque nós estávamos sem espaço, logo, optamos por trabalhar apenas com lanternas. Mas aí vai ter uma discussão com o pessoal do grupo de teatro de sombras do Facebook, porque a lanterna é um problema, ela descarrega, as pilhas vão ficando ruins, tem um monte de problema. Aí chegou no momento em que vi que não dá para usar apenas as lanternas, tem que usar os refletores tradicionais, porque isso sustenta o espetáculo. Comecei a simplificar tecnicamente para dar conta de um problema que eu achava que seria uma simplicidade, pegar e deslocar as lanternas, achava que seria mais simples, mas não foi! O refletor tradicional fixo foi a melhor coisa. E o que acontece, nesse espetáculo, por exemplo, o que eu fiz? A primeira parte é uma projeção que é aparente, eu fico na frente do cenário projetando, é como se fosse no cinema: o cenário na minha frente, eu estou vendo os bonecos, estou movendo a lanterna e projetando. Na segunda parte, a gente trabalha com fotografias projetadas. Na terceira cena, usamos o retroprojetor, que eu nunca tinha usado, pintando ao vivo, a gente faz uma pintura em cena. Na parte do circo, que é homenagem à palhaça nonagenária, entram os bonecos articulados. Cada setor do espetáculo tem uma complicação técnica, então, para mim, como estudo, eu queria fazer com que cada setor do espetáculo pudesse me trazer um conhecimento, um desafio estético e técnico, também. Às vezes, a simplicidade chega pela minha limitação: às vezes, não consigo fazer! Tem articulações que você não consegue fazer, não consegue solucionar tecnicamente. Uma das partes é toda baseada no desenho, como se fosse um desenho animado, são desenhos feitos em PVC Cristal, a gente projetou e esses desenhos flutuam, contam toda uma história, mas não são bonecos, são desenhos. Esse espetáculo tem várias técnicas que aparecem, técnicas diferentes, e não sei se chego a esse tão difícil que é o simples. Não, quero muito chegar a isso, mas eu sempre confio que o espetáculo vai meio que buscando por si mesmo, vai nos fazendo descobrir essa simplicidade nele mesmo, sabe?

**[JULIANA]** Gilson, você escreveu um livro, não é?<sup>32</sup> Você acha que isso te ajudou a olhar a dramaturgia? Uma dramaturgia que seja potente para o teatro de sombras de uma outra maneira? Com esse livro, com essa publicação, você passou a ter uma nova visão sobre a dramaturgia do teatro de sombras?

**[GILSON]** Das sombras não, porque... Teve no seguinte sentido: eu descobri, através desse livro, aquela coisa que eu estava falando bem antes, que, na verdade, você tem um limite, na tua pesquisa, tem que seguir aquele caminho limitado. Quando eu comecei a fazer teatro de sombras, percebi, também, que muita gente fazia adaptação de tragédia para sombras, por exemplo, uma coisa que eu não imaginava, como é que você pega um texto, uma tragédia grega ou os mitos gregos... Agora, o Luz Micro y Punto<sup>33</sup> fez um texto sobre mitologia grega, e abre muito pra isso. Então, não teve uma relação direta entre aquela pesquisa e o teatro de sombras. Tem algo no sentido de mostrar que alguns grupos usam também, em alguns momentos, algumas técnicas de projeção, mas não o texto voltado para isso. O que ajuda mesmo na prática é exatamente o fazer associado a uma reflexão. Eu acho que uma coisa que dinamiza mais é você pensar nas questões estéticas, isto é, que estética você está explorando ali naquele momento? E como é que isso pode comunicar poeticamente? Então, acho que isso é muito mais interessante do que os livros, porque aí você faz outras associações, com poesia, com um monte de coisa, e isso te alimenta muito mais do que uma análise mais científica, vamos assim dizer. O que a gente produz na academia é mais... A ideia é transmitir conhecimento, não tem uma relação direta, não.

32. MOTTA, Gilson. *O espaço da Tragédia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

33. Companhia de teatro de sombras espanhola, formada por Chantal Franco e Patricia Toral. Disponível em: <https://www.luzmicroypunto.com/inicio/>. Acesso em: 20/09/2021.



**[JULIANA]** Falando um pouco da academia novamente: o que você acha que falta nas universidades para terem em suas grades o teatro de formas animadas? Eu digo isso porque nem todas têm o teatro de formas animadas na grade e, mais ainda, se você pensar: quando vai estudar na universidade, além de ter mais teatro de formas animadas em várias universidades, se também tem como separar as linguagens, ir para uma linguagem só. Dentro das formas animadas, quem quiser ir para sombra vai para sombra, quem quiser ir para o teatro lambe-lambe vai para o teatro lambe-lambe... Você pensa nessa separação?

**[GILSON]** É muito difícil, porque, nas universidades, além de você não ter a disciplina, ela é só optativa, não faz parte do currículo, e agora estão até tirando. Então, você não tem ela como uma parte integrada ao currículo, assim como não tem outras, né? Iluminação também não tem... várias coisas não tem, falta muito para o aluno. Aí tem esse lado, você tem a demanda dentro da matriz curricular e, também, o profissional, é claro que agora muita gente está se formando pela UDESC, por vários outros lugares, mas, sobretudo pela UDESC, as pessoas estão se inserindo no mercado. Tem que ter as duas coisas juntas, mas eu acho que a divisão é mais complicada, porque se é difícil entrar uma pessoa... Por exemplo, a Fabiana Lazzari está agora na UnB, ela tem um trabalho com sombras, imagina que ela vai fazer isso lá, não vai dar um salto para uma técnica que seja totalmente diferente do que ela faz. A não ser que alguém do Sobrevento, por exemplo, estivesse na universidade, então essa pessoa poderia dar várias técnicas, mas, dentro da universidade, isso é mais complicado, porque você é responsável por uma disciplina. A gente está pensando agora na pandemia, por exemplo, como trocar esses conhecimentos, até inspirado um pouco nessas lives que vocês estão fazendo. Eu posso, daqui, dar uma aula lá para a

UDESC e vice-versa, a gente pode trocar via academia também. E meio o que a gente está usando agora, é superlegal, porque a gente pode chegar até no Norte do país, em vários lugares, e preparando direitinho, mostrando todos os equipamentos, essas coisas todas, é superlegal, é possível! Então, por exemplo, a minha disciplina — “Oficina de Teatro de Formas Animadas” —, eu posso fazer isso, trocar com um colega de São Paulo ou qualquer outro e falar: “Agora vamos trocar, fazer uma *live* em que você vai dar aula para os meus alunos e vice-versa”, isso é legal. Então, dentro da minha disciplina, posso abrir umas janelas para outras pessoas, seria uma coisa que enriqueceria bastante na universidade. Agora, para ter essa divisão interna, é mais complicado, pois teria que ter um artista múltiplo, seria mais difícil, a não ser que a gente criasse uma escola de teatro de animação.

**[ JULIANA ]** O que você está fazendo nessa pandemia? E, também, alguma coisa que eu não tenha te perguntado, não tenha comentado, que você gostaria de estar falando?

**[ GILSON ]** Essa semana agora nós teremos um espetáculo, pelo Performers sem Fronteiras, nós estamos tentando fazer uma experiência de cuidado on-line; é algo direcionado para os profissionais da saúde. Qual é a ideia? São seis pessoas... que a gente abriu para fazer práticas de cuidado das pessoas da saúde. Tem uma coisa chamada Yoga do Riso, a gente lê poema, dança, canta música, tudo interagindo com as pessoas, imagina, é um espetáculo para você! Você chega, e eu te mostro uma prática específica. No meu caso, eu ia fazer uma meditação. Como eu sou budista, a gente ia fazer uma meditação, daí pensei em não fazer meditação conduzida, porque eu não sou bom para fazer isso. Então, eu vou fazer uma mediação via bonecos, daí eu criei uma historinha inicial budista com sombras, [mas] na hora de fechar a história não deu certo, eu não gostei e aconteceu uma coisa impressionante. Eu estava com

essa estruturazinha montada, essa caixinha de projeção, comecei a brincar, e pensei: “O que eu posso fazer aqui assim?”. Fiquei com as mãos [balança elas de um lado para o outro na altura do peito] pensando: “Como pode entrar um boneco aqui e sair daqui rápido?”. Comecei a brincar, foi uma dança invisível, pensei: “Caramba! Pode entrar um boneco aqui rápido, o outro aqui combatendo”. Eu fiz uma cena de luta, onde vai ter uma progressão, tem a ver com a pandemia, porque tem a ver com a natureza, o modo como a gente se utiliza dos animais, a gente usando os animais para guerrear. É uma história meio primitiva que vai chegando, até agora as pessoas estão usando cachorro, camelo, cavalo, elefante, tudo para guerrear. Esses animais vão entrando rápido e vão se confrontando numa briga, mas depois os animais expulsam os seres humanos, que é quando a coisa fica em paz, que é o que está acontecendo agora. Já viram os vídeos que mostram os animais invadindo as cidades? Um negócio louco, porque, como a gente parou de sair, eles chegaram de novo. Então, essa cena fala um pouco disso, é uma experiência legal, o pessoal que viu gostou, achou interessante. Eu uso técnicas bem simples, aquele esquema que a Sandra Vargas estava falando de usar projeção com garrafinha pet colorida, coisas bem simples que dão efeitos bem legais, são técnicas muito simples mesmo, com muitos tipos de desenho, de projeção, uma produção básica. Vou pegar para vocês verem a silhueta do senhor dos camelos [mostra silhueta], são os caras com facas que brigam. Tem esse que eu gosto também [mostra silhueta: um elefante com um homem armado em cima], eles vão crescendo, trazendo armas cada vez mais sofisticadas e mais poderosas para lutar entre si, é uma brincadeira com os animais. A experiência está sendo legal, é para uma pessoa só, tem um rapaz que canta superbem, as pessoas dançam, estamos gostando de fazer. Mas a parte do desenho foi complexa, pois como desenhar um camelo desse modo, isto é, um conjunto com vários camelos?



Cena “Isso não vai ficar assim, meu bem”, no espetáculo Crescer pra passarinho. Figura de guerreiros. Ano: 2020. FOTO: GILSON MOTTA.



Cena “Isso não vai ficar assim, meu bem”, no espetáculo Crescer pra passarinho. Figuras de cavalos e camelos em perseguição. Ano: 2020. FOTO: GILSON MOTTA.



Cena “Isso não vai ficar assim, meu bem” no espetáculo Crescer pra passarinho. Animais expulsando os humanos. Ano: 2020.

FOTO: GILSON MOTTA.

Como desenhar um cachorro que seja agressivo? Qual o tipo de cachorro que é agressivo? E você vai pesquisando. Cada dramaturgia te leva a uma pesquisa, e essa foi de animais.

**[JULIANA]** Gilson, eu agradeço novamente, obrigada pela conversa, pela troca, pela disponibilidade, e agradeço a todo mundo que também está aqui acompanhando a gente. Boa noite!

**[GILSON]** Juliana, obrigado mesmo, a todos também que participaram, que ficaram até agora nessa conversa, super gostei, estou aprendendo muita coisa. Agradeço o convite. Boa noite!





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



PAULO BALARDIM  
(BRASIL)

14/05

15H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **IAN VIEIRA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9Yy6amo5jA>.



[**JULIANA**] Olá, tudo bem? Boa tarde!

[**PAULO**] Oi, Ju. Tudo bem, boa tarde.

[**JULIANA**] Primeiro, gostaria de agradecer por aceitar conversar conosco. Quero agradecer também ao Alexandre Fávero por nos mandar o seu contato. Gostaria de saber qual é a sua formação e como você conheceu esse mundo do teatro de sombras.

[**PAULO**] Eu queria falar rapidinho que, caso alguém não goste da *live*, pode culpar o Fávero, pois foi ele o articulador dessa participação. Ele fez a façanha de me colocar no Instagram, pois eu não utilizo essas novas mídias, tenho dificuldade para ficar ligado nisso tudo. Para mim, um bom e velho e-mail já está de bom tamanho.

Respondendo a tua questão, eu fiquei muito feliz com o convite, mas eu não me considero um sombrista. Já trabalhei com a linguagem algumas vezes, dou aula disso, mas não é o campo ao qual eu me dedico profundamente. Eu sou um apaixonado pelas sombras, mas, realmente, não é minha área de pesquisa aprofundada.

Eu comecei a fazer teatro profissional em 1991, quando fundei, com Mário de Ballentti<sup>2</sup> e Ben-Hur Dalla Porta<sup>3</sup>, a Cia. Caixa do Elefante<sup>4</sup>, que ainda continua bem ativa. Fiquei na companhia até 2016, fechando um ciclo de um quarto de século, e, amigavelmente, pedi meu afastamento — isso muito em função do cargo que passei a ocupar na universidade, na UDESC, como professor.

2. Ator, diretor, pesquisador de teatro de animação desde 1980, e fundador da Cia. Caixa do Elefante. Disponível em: <http://caixadoelefante.com.br/quem/see/46>. Acesso em: 11/02/2021.

3. Ben-Hur Dalla Porta é médico homeopata e vice-presidente da Liga Homeopática do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.slowmedicine.com.br/homeopatia-sem-pressa/>. Acesso em: 15/09/2021.

4. Companhia de teatro de bonecos com sede em Porto Alegre (RS). Disponível em: <http://caixadoelefante.com.br/quem/see/46>. Acesso em: 06/10/2021.

Eu tive a sorte de, em 2010, participar de um concurso de seleção para professor na área de teatro de animação. Consegui ingressar ali justamente no momento em que estava finalizando meu doutorado na mesma instituição. O cargo de professor veio muito a calhar, pois eu já estava ali dentro da academia, e essa decisão de sair da Caixa do Elefante também foi em função de eu querer me aprofundar um pouco mais na área de pedagogia.

Eu me considero muito autodidata, porque o que eu aprendi de teatro, grande parte, foi nesse período de formação da Cia. Caixa do Elefante. Foram 25 anos em que nós pesquisamos variadas linguagens, dentre elas as sombras, em alguns espetáculos. Isso, para mim, foi uma grande formação. Não gosto de dizer que “eu me formei”, pois eu me sinto ainda em formação. Eu acho que todos nós estamos nos formando a cada espetáculo, cada grupo de alunos num curso, oficina ou sala de aula em que a gente entra. Porque sempre estamos aprendendo. Acho que, quando a gente não se sente aprendendo, é porque realmente tem alguma coisa errada. Não tem como não aprender. Viver é aprender no dia a dia, conforme as coisas vão surgindo e a gente vai tendo que solucionar, se desdobrar com elas.

Especificamente quanto às sombras, o primeiro contato que eu tive, se não me falha a memória, foi nos idos de 1992/1993, quando participamos com a Caixa do Elefante do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela<sup>5</sup>. Acho que todo mundo (da área do teatro de bonecos) deve conhecer ou já deve ter ido lá algumas vezes. Lembro que, naquele ano, o Valmor Nini Beltrame<sup>6</sup>, grande professor e mestre, foi para lá e ministrou uma oficina de poética do teatro de sombras. Foi uma oficina muito curta, mas que nos

5. Disponível em: <https://festivalbonecoscanela.com.br/>.

6. Doutor em Teatro, diretor teatral, bonequeiro, professor e pesquisador na área do teatro de animação. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7002304072340147>. Acesso em: 06/10/2021.

dava bons rudimentos, e eu ainda não havia tido nenhum contato com essa linguagem antes disso. Acho que todos que se lembram do primeiro contato com a linguagem devem se lembrar desse fascínio, dessa emoção que a linguagem das sombras causa na gente, é uma coisa que realmente nos cativa e provoca muito. O Nini sempre foi muito provocador, eu me lembro que a cada pergunta que eu fazia, ele respondia com duas ou três perguntas. E isso é o que vai fazendo a gente investigar! Eu agradeço muito esse primeiro contato com as sombras que eu tive com o Nini. Em seguida, teve aquele grande festival em Charleville-Mézières<sup>7</sup>, França, em 1994, ano em que o Brasil foi homenageado. Foi um avião cheio de artistas brasileiros para lá. Nesse ano, tinham várias exposições e uma delas, a que eu assisti, foi a do Gioco Vita<sup>8</sup>, uma exposição incrível, vários ambientes, cada sala com um tipo de figura diferente, um vídeo com cenas de espetáculos, dispositivos com luzes, telas e figuras para que se pudesse manuseá-los.

Aquilo realmente foi algo tocante e que me deu muita vontade de experimentar com sombras, de experimentar essas possibilidades. Em seguida, quando voltei para Porto Alegre, estava muito entusiasmado com a ideia e, em 1995, encabecei um projeto de montagem de um espetáculo de teatro de sombras na capital gaúcha. Eu convidei o Ben-Hur Dalla Porta, que, na época, fazia parte da Caixa do Elefante; convidei a Maíra Coelho<sup>9</sup> e a Aline Busatto<sup>10</sup> para que montássemos um espetáculo inspirado no mito de Eros e Psiquê. A ideia era transformar o mito em imagens e construir esse trabalho. Foi muito desafiador, pois eu não tinha

7. Festival Mundial de Teatro de Marionetes. Disponível em: <http://www.festival-marionnette.com/fr/>. Acesso em: 06/10/2021.

8. Teatro Gioco Vita é uma companhia italiana de teatro de animação fundada no ano de 1971. Disponível em: <https://www.teatrogiocovita.it/>. Acesso em: 14/09/2021.

9. Atriz-bonequeira e cineasta.

10. Atriz-bonequeira e arte-educadora.

muita referência de teatro de sombras, eu nunca tinha feito um estudo tão aprofundado, e a coisa acabava sendo muito intuitiva. Na época, estávamos super mal de grana, tentando conseguir apoios e recursos, e conseguimos apoio com material, muito papel-cartão. Tínhamos grandes placas desses cartões, e quem já trabalhou com isso sabe do calo que [esse material] dá nas mãos. Recortar as figuras era “um inferno”, era tudo feito com estilete. A gente tinha uma grande tela, era uma estrutura de madeira para bloquear a luz (que fechava a boca de cena do teatro) e uma tela de 2,5 x 1,5 metros, preenchidas com figuras.

**[PAULO]** A solução técnica para resolver a luz foi usar os próprios equipamentos do teatro. Magali Lotufo<sup>11</sup>, uma amiga nossa, iluminadora, entrou nessa parte do processo para vermos como resolver os refletores. Utilizávamos alguns refletores PCs antigos, conhecidos como “sapão”, além de fresnéis e lâmpadas pares. Conseguimos alguns equipamentos emprestados para testar e acabamos tirando as lentes deles, montando-os sobre varas de luz fixadas em torres, para os ensaios. Fomos percebendo que, conforme as figuras se distanciavam da tela, aproximando-se dos refletores, a gente conseguia aumentar as projeções das sombras, trabalhando com diferentes planos (escalas) da imagem. Naquela época, a gente não trabalhava com lanternas móveis, dessas que comumente se usa hoje e que são leves e fáceis de manusear. Usávamos, também, uma lâmpada comum de 200 watts colada na tela em uma das cenas para produzir um efeito com uma imagem mais distorcida. Em função de todo esse equipamento que adotamos, acabamos seguindo para um tipo de construção que era muito específica: para trabalhar nesse dispositivo,

11. Artista plástica ecológica ítalo-brasileira, que utiliza a reciclagem como matéria-prima. Disponível em: <https://ciedesobjetserodes.wordpress.com>. Acesso em: 15/09/2021.



Espectáculo "Eros" (1995).

FOTOS: JÔ VIGIANO.

necessitávamos construir figuras muito grandes para ocupar a tela. Tínhamos figuras de um metro e meio e algumas chegavam a dois metros, para poder preencher todo o espaço de atuação com a sombra projetada. Não sei por que, naquela época, não pensamos em uma lanterna móvel para afastar e aproximar das silhuetas, de modo a ampliar ou reduzir as imagens! As luzes que utilizávamos eram fixas nas varas do teatro, e eram as silhuetas que se aproximavam ou se afastavam da fonte luminosa para mudar de escala a sombra. Acho que esse espetáculo foi uma grande formação, ter que descobrir as coisas na prática faz com que a gente aprenda muito.

**[ JULIANA ]** Como é o nome desse espetáculo?

**[ PAULO ]** “Eros”<sup>12</sup>. Depois teve outro trabalho, foi uma performance em 1998, um projeto da prefeitura municipal de Porto Alegre, era um programa de políticas de desenvolvimento sustentável chamado Agenda 21 Mirim. Foi uma pesquisa bem rica que acabamos fazendo, eu, Mário de Ballentti e Alexandre Fávero (antes que ele criasse a Cia. Lumbra). Começamos por pesquisar imagens com o tema do desenvolvimento sustentável e da ecologia e depois como apresentá-las performaticamente. Foi muito bacana esse processo, foi uma grande escola a gente poder trocar experiências. O Fávero já vinha com a bagagem da fotografia, e isso colaborou muito para que repensássemos várias coisas. O Mário de Ballentti também sempre inquieto. Em 2003, fizemos juntos outro trabalho completamente diferente daqueles que eu já tinha participado. Foi “O Cavaleiro da Mão-de-Fogo”<sup>13</sup>, de Javier Villafañe,

12. Espetáculo realizado em 1995. Teve sua estreia no Teatro Renascença, em Porto Alegre (RS). Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2840185/paulo-cesar-balardim-borges>. Acesso em: 22/10/2021.

13. Espetáculo realizado em 2003, com direção de Mario de Ballentti. Disponível em: <http://caixadoelefante.com.br/espetaculo/see/13>. Acesso em: 15/09/2021.

um projeto que foi encaminhado para o Fumproarte (um fundo municipal para a cultura da prefeitura de Porto Alegre) na perspectiva de fazer um pequeno teatro de sombras. A ideia original era usar uma tela de sessenta ou setenta centímetros e usar umas figuras recortadas bem tradicionais, mas fomos participar de outra edição do Festival de Charleville-Mézières [2002] e acabamos vendo muitos espetáculos de sombras. Também assistimos a alguns espetáculos tchecos tradicionais de fios. O Mário ficou apaixonado pela possibilidade de trabalhar com os fios e misturar isso com o teatro de sombras.

**[JULIANA]** É o espetáculo da capa do nosso *flyer*, não é?

**[PAULO]** Isso mesmo, é uma cena do espetáculo. Ao conversarmos sobre a natureza do texto de Javier Villafañe<sup>14</sup>, que trata da história do Rei da Ilha e de sua filha, Tranças de Ouro, que é raptada pelo Bruxo — a associação da ilha como posse concreta do rei, como algo material, com terra, castelo, torres, cavaleiros —, pareceu-nos muito coeso trabalhar com marionetes de fios. Os fios trabalham com a ação da gravidade, tem ligação com a terra e, também, evidenciam a manipulação, aludindo a um rei que manipula, que comanda, que ordena seus cavaleiros. Assim, pensamos na materialidade desses elementos em contraponto com o Bruxo, o senhor das trevas, que pertence ao Reino das Sombras. Então, “O Cavaleiro da Mão-de-Fogo” precisava entrar no reino do Bruxo para enfrentar as provas e resgatar a princesa. A ideia de explorar as sombras como conteúdo dramático para colaborar com a narrativa foi um grande desafio. Tínhamos muitos problemas, muitas questões para resolver, tais como, de que forma concatenar uma marionete de fios na técnica tradicional (na qual o ator-animador

14. Poeta, narrador, pensador e escritor. Disponível em: <https://www.colihue.com.ar/autores/fichaAutor?authorId=114>. Acesso em: 11/02/2021.

fica acima dos bonecos) com as sombras? Onde localizar a fonte de luz para que ela não interfira no deslocamento do ator, para que ele possa trabalhar sem fazer sua sombra visível? Eram muitas questões e foi tão complexo que o trabalho, que deveria ser realizado em 12 meses, levou três anos para estreiar.

A pesquisa começou em 2000 e só foi estreiar em 2003. Ao longo desses três anos, foi todo um processo de vaivém... confeccionar, abortar a ideia, procurar uma nova técnica, abandonar de novo. Enfim, foram muitas tentativas e erros antes de conseguir acertar.

**[PAULO]** Toda a experiência adquirida no processo do “Cavaleiro da Mão-de-Fogo” foi importantíssima para que eu pudesse desenvolver outros trabalhos, como o espetáculo “C’est notre histoire” [2004], da Cie. Art-Kaïk [França], para o qual criei as figuras de sombras e, também, para o trabalho que fiz com a Oigalê Cooperativa de Artista Teatrais [RS], intitulado “Era uma vez... uma fábula assombrosa” [2009], para o qual fiz cenários e figuras de sombras.

**[JULIANA]** Por falar em experiências, tem uma pergunta: “O Paulo participou do primeiro grupo de teatro de sombras, Porto de Figuras. Conta pra gente dessa experiência?”

**[PAULO]** Eu contei um pouco sobre o processo do “Eros”. Porto de Figuras foi o nome que demos para aquele grupo que se reuniu por um tempo determinado para fazer esse espetáculo (não sei se foi o primeiro grupo de teatro de sombras gaúcho, como sugere o Clube das Sombras, mas não havia nenhum outro naquele momento). O grupo durou apenas o tempo que o espetáculo circulou. Isso aconteceu num período em que o Mário de Ballentti tinha ido para o Rio de Janeiro, para participar da “TV Colosso”<sup>15</sup>. Foi um período em que ele saiu de Porto Alegre e a Caixa do Elefante ficou “sem pai”.

15. Programa infanto-juvenil estrelado por bonecos, que alternava quadros com exibição de desenhos animados. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/tv-colosso/>. Acesso em: 15/09/2021.





Espectáculo "O Cavaleiro da Mão-de-Fogo" (2003).  
 FONTE: ACERVO CIA. CAIXA DO ELEFANTE.



Ensaio do espetáculo "C'est notre histoire" (2004).  
FOTOS: PAULO BALARDIM.



Espectáculo "Era uma vez...uma fábula assombrosa" (2009).

FOTOS: KIRAN.

**[JULIANA]** Estava vendo no mini currículo da divulgação que você foi diretor, ator e cenógrafo na Caixa do Elefante. O que você gostava mais de fazer?

**[PAULO]** O que eu mais gostei foi de dirigir, de encenar, tanto que faz muito tempo que não atuo. Tenho trabalhado como encenador na universidade, a gente exercita muito essa dupla função do artista-pedagogo, então quando trabalhamos na formação dos alunos que estão em processo criativo, a gente acaba mediando essa relação, o que é uma coisa muito complexa. Mesmo depois de dez anos na universidade, ainda é muito complicado mediar até onde o artista se manifesta e até onde o pedagogo passa a ser artista. A coisa acaba sendo muito misturada e, ao mesmo tempo, exige determinado protocolo para que a gente não deixe o ego falar mais alto, pois, como criadores, acabamos tendo o ímpeto de avançar na obra e, quando estamos num processo pedagógico, o interessante é justamente provocar e dar suporte, subsídio para que o outro criador se manifeste. Isso é um trabalho complexo.

No final, a parte da encenação, hoje, é muito mais provocativa para mim. Pensar na obra, como manifestá-la, como organizar, como trabalhar com o elenco, com a equipe, e fazer com ela contribua da melhor forma com o trabalho coletivo, isso é o que mais me motiva, além da cenografia e da construção, que são paixões e me aproximaram do teatro de animação.

**[JULIANA]** Na hora de criar os desenhos para a peça “O Cavaleiro da Mão-de-Fogo”, quais foram as suas inspirações? Como foi criar esses desenhos?

**[PAULO]** Se eu posso falar de formação em teatro de sombras, a minha foi com esse espetáculo. Como acredito que acontece com muitos sombristas e bonequeiros, a formação ocorre no fazer-fazendo e, no caso do “Cavaleiro”, foram três anos de investigação

e três anos de erro. A gente vai errando e aprendendo com esses erros, e três anos é quase um curso de graduação. Nessa formação com “O Cavaleiro”, é muito interessante notar que eu parti do conhecimento que tinha: desenho manual e recorte em figuras de papel. Ao longo do tempo e das dificuldades, todas as técnicas construtivas, todas as tecnologias de material, todos os dispositivos cênicos (das sombras) foram se transformando, em função dos problemas que a gente encontrava em concatenar isso com a técnica das marionetes de fio e em função dos desafios narrativos que as cenas iam propondo. Precisávamos resolver coisas que nem sabíamos como. Então, nós testamos materiais diferentes. Tinha uma cena, por exemplo, de um cavaleiro que caía no fosso de um castelo, e lá ele era devorado por um peixe. Como realizar isso? A gente testava, fazia o peixe, fazia o cavaleiro, botava um papel celofane para ver qual efeito dava. Nós íamos testando os materiais. Trabalhamos com um retroprojeto (um detalhe importantíssimo a relatar), e tentamos pôr um aquário em cima do retroprojeto e, pronto, ficou aquele efeito que a gente queria: dava um efeito de água que distorcia a imagem. A leitura do espaço em que estava aquele personagem foi resolvida pelo uso desse sistema do aquário, da água acrescida de um corante, que dava uma tonalidade azul — mas que não podia ser acrescido em excesso. Teve um dia em que botamos corante demais na água e desapareceu a imagem (de transparente, ela passou a translúcida). Assim, fomos testando as coisas e descobrindo.

Tinha um momento do espetáculo em que o Cavaleiro da Mão-de-Fogo estava voando num unicórnio, e ele imaginava a princesa Tranças de Ouro presa pelo Bruxo. Nesse momento, para criar essa imagem, pegávamos uma lupa e posicionávamos ele sobre o retroprojeto, criando uma espécie de “balão” na tela, com uma outra qualidade de imagem, que remetia à ideia de que ele pensava nessa princesa. Aquela lupa ampliava ainda mais a silhueta sobre o retroprojeto e proporcionava uma troca de espaço

na cena, o que facilitava a transição para o interior do castelo do Bruxo. São efeitos que fomos descobrindo pela experimentação. Quando notávamos que um efeito funcionava, íamos para casa e voltávamos com uma caixa de sucatas para ir testando no retroprojetor. Nessa obra, cerca de 90% das cenas de sombra eram realizadas com o retroprojetor. E ali, desenvolvendo a pesquisa, é que descobrimos uma infinidade de possibilidades. A gente começou com papel recortado, mas, no final desses três anos, já havíamos passado por vários tipos de papel-cartão, recorte em raio-x, recorte em acetato, recorte em policarbonato, madeira, por pintura em vidro, pintura em acetato... E aquele traço, que eu fazia inicialmente à mão, acabei por fazê-lo em uma prancha digital conectada diretamente com o software do computador. Ali eu já fazia a decupagem das figuras, porque, para fazer o planejamento de articulações, é muito mais simples no computador. Você também tem ferramentas que ajudam a reproduzir o mesmo personagem e mudar as expressões. Então, depois disso, o arquivo ia para a gráfica e eles imprimiam no acetato. Um sistema de impressão de livros, “fotolitos”, parecido com negativos fotográficos. Em alguns casos, imprimimos em adesivo preto, que já vinha recortado pela gráfica. A gente foi descobrindo uma tecnologia devido a uma necessidade de produção de figuras. Utilizamos mais de 200 figuras, e o arquivo digital ajudava para repor essas figuras antes da próxima sessão, na medida em que elas eram danificadas. Esse espetáculo foi uma grande formação, de várias maneiras.

Foi a partir das experiências do “Cavaleiro da Mão-de-Fogo” que eu pude desenvolver, com a Cia. Entre Linhas<sup>16</sup>, de Novo Hamburgo [RS], algumas formas aprimoradas das técnicas que utilizamos com o retroprojetor. Alice Ribeiro, fundadora da companhia, grande

16. Companhia de teatro de animação com sede em Novo Hamburgo (RS), fundada em 1992. Disponível em: <http://www.ciaentrelinhas.com.br/espeticulos/cisne.html>. Acesso em: 01/10/2021.



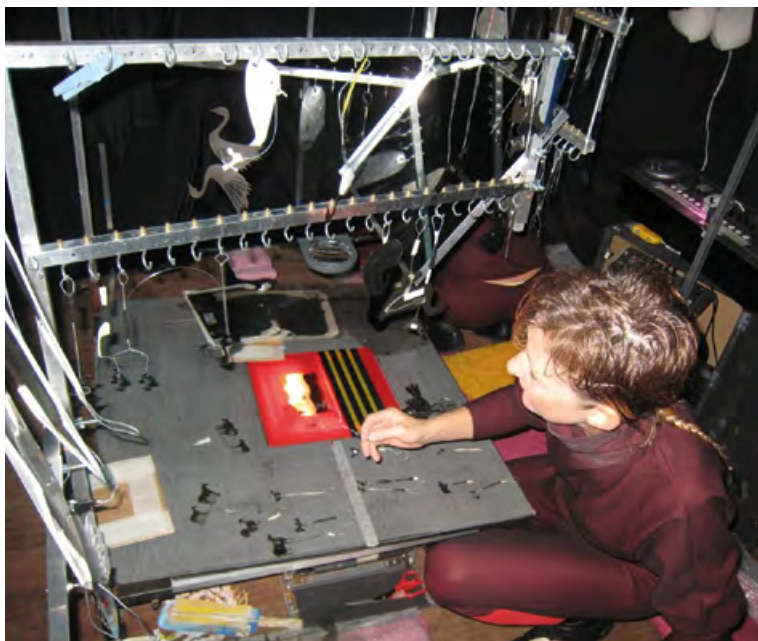
Espetáculo “O Cisne” (2008).

FOTO: PAULO BALARDIM.

amiga e excepcional artista, havia me convidado para dirigir o espetáculo “O cisne” [2008]. Junto de Rita Spier, nós três nos engajamos na construção de minúsculas silhuetas. Foram chamados mais três amigos da Caixa do Elefante para ajudar com o dispositivo cênico: Rafael e Fernando Dal’Osto Rossa e Juliano Rossi. O resultado nos agradou muito, e acho que ao público também. Tínhamos uma fachada toda recortada em madeira, sobre a qual estavam as telas. E, atrás dessa fachada, uma caixa preta, que não deixava a luz vazar. Alice e Rita manipulavam as figuras no retroprojetor com uma delicadeza incrível, dentro dessa caixa preta. Havia figuras com menos de um centímetro manipuladas por finíssimos fios de arame. E as figuras executavam verdadeiras partituras rítmicas ao som da belíssima (e premiada) trilha de Cláudio Veiga<sup>17</sup>. Acho que a produção desse espetáculo fez a Alice se apaixonar pelas sombras e, hoje, ela se engaja muito nessa linguagem e, também, ministra ótimas oficinas.

17. Cantor, compositor e escritor. Disponível em: <https://www.instagram.com/prclaudioveiga/?hl=en>. Acesso em: 06/10/2021.





Espectáculo “O Cisne” (2008). Alice Ribeiro nos bastidores, organizando figuras sobre o retroprojetor.

FOTO: PAULO BALARDIM.

**[JULIANA]** Relendo “Relações de vida e morte”<sup>18</sup>, detive-me nas técnicas de animação que você diz que se complementam. Atualmente, você destacaria técnicas específicas para o sombrista? Digo atualmente devido ao tempo de publicação e ao seu aprofundamento da linguagem das sombras.

**[PAULO]** “Relações de vida e morte” foi minha primeira tentativa de escrever um livro. Isso foi em 2004. Foi um livro que eu escrevi depois da pesquisa que fui fazer no Centro de Documentação do

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



Institut Internationale de la Marionnette [IIM], lá em Charleville-Mézières, e eu nem tinha graduação na época. Atualmente, eu discordo muito do que escrevi ali, acho que tem muitos equívocos, enfim, um livro é sempre o processo em que a gente se encontra, não é uma conclusão. Eu já discordo hoje daquela classificação de técnicas que eu fiz, não estou indo por ali. Se alguém quiser ter uma ideia mais atualizada do que eu ando refletindo, sugiro olhar minha tese, que já é mais recente, é de 2013. Ela está dez anos mais atualizada, em relação ao primeiro livro, e já tem um modo de pensar um pouco diferente.

Hoje, pela manhã, tivemos uma reunião do grupo de estudos que faz parte do meu programa de extensão da universidade e, devido a toda essa função pandêmica, estamos adaptando uma sala virtual para continuar nossas reuniões. Hoje foi o nosso primeiro grande teste. É uma sala virtual na plataforma Moodle, um ambiente de aprendizagem virtual da UDESC e, se tudo funcionar, em breve o grupo de estudos estará aberto à comunidade de forma virtual. Uma das questões que estávamos conversando era justamente sobre a formação técnica, estávamos falando sobre os bonecos de luva, e eu havia provocado as pessoas a lerem um trabalho do Nini, que está, inclusive, na página do grupo de estudos. É um artigo que fala sobre os princípios técnicos da animação. É muito interessante que o texto do Nini se baseia em dois caminhos: o primeiro caminho trata da importância técnica para o trabalho do artista, não como um fim em si, mas como um meio; e o segundo caminho trata de iniciar uma sistematização para alguns princípios técnicos, que são intrínsecos ao trabalho do ator-animador, que é um trabalho que exige saberes específicos dessa arte e, ao mesmo tempo, está inserido num campo mais amplo, que é o campo teatral, que engloba o teatro de animação.

Eu gosto muito do texto do Nini, porque ele resgata o trabalho do André Charles Gervais, que é um marionetista francês, autor

do livro “*Marionnettes et Marionnettistes*”<sup>19</sup>, no qual ele faz uma compilação de vários marionetistas da Europa e, a partir da análise desse trabalho, ele vai extraindo alguns princípios técnicos para compor o que ele chama de “gramática de manipulação”, que é um capítulo especial desse livro, que foi escrito em 1947, e devemos olhar esse trabalho com muito cuidado, porque ele mostra uma realidade da primeira metade do século XX, período em que havia um tipo de trabalho do ator-animador que é muito diferente da nossa realidade atual. A partir dos anos 1950, tivemos a profusão heterogênea do espetáculo de animação, onde as fronteiras entre as artes começam a se borrar mais intensamente e o ator-animador aparece cada vez mais frequentemente visível em frente ao público. Isso acaba provocando algumas características que vão sendo incorporadas na própria dramaturgia dos espetáculos.

No Ocidente e na Europa, isso começa a surgir pelos anos 1950, uma mudança em todo o modo de pensar e de refletir a estrutura da cena, a dramaturgia, a narrativa. O ator-animador, visível ao lado da figura que ele opera, provoca uma série de leituras metafóricas, e isso vai afetar o modo de escrever a cena e o modo de escrever os textos.

Minha provocação, na reunião do grupo de estudos, era ler com a turma o texto do Nini e ver como conversa com essa nova geração hoje. Será que esses princípios ainda se conservam os mesmos para as situações dos espetáculos contemporâneos? Porque, quando a gente vê o olhar do boneco como índice de vida, será que isso ainda é válido hoje? Ou será que isso é válido para certos tipos de espetáculos? Como é que eu estou estruturando a poética do espetáculo e como eu estou apresentando esse boneco? Será que esse boneco

19. GERVAIS, André Charles. *Marionnettes et Marionnettistes de France: Tableau Général de l'Activité des Manipulateurs de Poupées Précédé de Propos sur la Marionnette et d'une Grammaire Élémentaire de Manipulation*. Paris: Éditions Bordas, 1947.

precisa se movimentar? Talvez, dentro da estrutura do espetáculo que eu esteja montando, do modo como eu quero apresentar o boneco, ele nem precise se movimentar. Por exemplo, se vou trabalhar como contador de história, vou apresentar os objetos, os bonecos, como índices, como signos, como símbolos. Nesse caso, talvez eu não deseje que eles se movimentem. Então, minha provocação foi essa: será que a gente pode rever o texto do Nini não para descartar, mas para acrescentar outros fatores que não foram ponderados? Ter o texto dele como ponto de partida, pois o conhecimento é construído em cima de conhecimento, ele não vem do nada. Acho o texto do Nini muito importante, o ponto-chave para iniciar essas discussões, mas a gente precisa dialogar mais ainda e avançar. Não tenho respostas, viu, Nini? Não tenho nada para acrescentar por enquanto, mas estou buscando.

**[JULIANA]** Queria saber como você vê essa utilização do retro-projetor para o teatro de sombras, se realmente usar um retro-projetor é desconfigurar um pouco o teatro de sombras ou não, queria que você falasse um pouco dessa relação.

**[PAULO]** Lembro-me de uma provocação do Fávero, quando ele trabalhou conosco na montagem de um espetáculo na UDESC, em 2011, com a turma de disciplina de Montagem Teatral I e II (foi um ano inteiro de montagem com essa turma). A gente montou o espetáculo “Odisseia”, ele veio para Florianópolis, deu uma oficina e ajudou na criação das cenas. O espetáculo ficou muito legal, a Fabiana Lazzari participou de todo o processo, ela estava atuando como atriz-sombrista em cena. O Fávero costumava falar que usar o retroprojetor era cortar, decepar as pessoas, e a única imagem que me vinha na cabeça era a do filme “Encaixotando Helena”<sup>20</sup>.

20. Filme de 1993, dirigido por Jennifer Lynch. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-30976/>. Acesso em: 06/10/2021.

É claro que o retroprojektor é um recorte, a gente faz uma escolha de enquadramento ali, ele é uma ferramenta, um recurso. É diferente o modo como a gente se relaciona com o espaço quando trabalhamos com o retroprojektor ou com uma lanterna. É diferente a relação que se tem com o espaço se a gente trabalha atrás da tela ou na frente da tela, é diferente se a gente trabalha de costas para tela ou de frente para tela.

Eu já fui apaixonado pelo retroprojektor e por todas as possibilidades, com certeza deve ter muita coisa que eu não explorei no retroprojektor, mas já explorei bastante coisa, tanto que cansei, e hoje não usaria de novo, a não ser para dar aula e mostrar o recurso para os alunos. Mas acho que cada recurso técnico, cada ferramenta de trabalho, oferece uma gama infinita de pesquisa e de possibilidades. Há aqueles que optam por uma técnica e por verticalizar o estudo nessa técnica, e não tem nada de mal nisso, assim como não tem nada de mal em alguém que queira, a cada montagem, enveredar por uma nova técnica, por uma nova pesquisa que esteja em consonância com aquilo em que acredita e que queira dizer, e isso está em relação estreita em “como” quer dizer. O tema, o assunto que vamos abordar, deve estar relacionado com a poética, com os recursos técnicos que a gente adota... ou não (aí é uma escolha de cada artista, mas eu acho que sim).

Prasanna Rao<sup>21</sup>, que trabalhava com sombras feitas com suas mãos, passou sua vida inteira fazendo isso, e era maravilhoso o que ele fazia, os anos que ele passou aperfeiçoando aquela técnica davam uma qualidade única ao trabalho dele, ele brincava com aquilo como se fosse uma criança, ele cantava, ele passeava pelas

21. O sombrista indiano hipnotizou plateias por todo o mundo usando apenas as sombras das mãos. Disponível em: <https://bangaloremirror.indiatimes.com/bangalore/others/prasanna-rao-exhibition-of-painting-shadowgraphybelaku-gallery-rangoli-metro-art-centre/articleshow/45419701.cms?>. Acesso em: 15/09/2021.

figuras, e não tinha uma história com início, meio e fim. Eram quadros, esquetes. Ele se divertia fazendo uma coisa que ele tinha um domínio absoluto.

Eu acho que optar por verticalizar uma técnica ou investigar variadas técnicas é só uma questão de opção em um determinado momento do artista, ele pode manter essa opção pela vida toda ou mudar de ideia. O que eu acho que é fundamental é se dedicar e investigar a fundo o que você está se propondo no momento em que se propõe a fazê-lo. Se você está trabalhando com o retro-projetor, tentar esgotar, o máximo que puder, as possibilidades da investigação — no tempo que você tiver. Terminou o tempo, terminou a pesquisa.

**[JULIANA]** Como foi dirigir a “Odisseia”? Como foi pensar nesse tecido que virava figurino, virava mar e outras coisas?

**[PAULO]** A Fabi [Lazzari] era a pessoa do registro, talvez ela possa ativar a minha memória. Ela, às vezes, me deixava nervoso, porque estava registrando tudo, infelizmente eu não tenho essa qualidade. No caso da “Odisseia”, eu não lembro como, exatamente, a gente começou o processo, se desde o início a gente queria trabalhar com sombras ou se as sombras vieram a calhar, mas eu me lembro que, em alguns encontros, nós pegamos um pano e tentamos esgotar o que fazer com o pano (utilizá-lo como figurino, como personagens, como cenários, como tela etc.). Depois disso, no dia seguinte, tentamos ver o que podíamos fazer de possibilidades de cenários, e fomos criando um arquivo dessas possibilidades imagéticas de desdobramento do material, o que contribuiu para sedimentar a ideia de novas funcionalidades para ele. Este foi o procedimento metodológico que eu adotei como investigação do desvio de função do material.



Espetáculo "Odisseia" (2011).

FONTE: ACERVO UDESC.

[**PAULO**] Isso é algo que tenho tentado trabalhar mais nos espetáculos e desenvolver com os alunos, a ampliação do campo semântico dos objetos, dos dispositivos e dos materiais. Isso é como estender a existência deles para uma sobrevida que vai além daquela função primária a que eles se destinam. Então, a tela, que se destinava a interceptar a luz e tornar visível a projeção da sombra, naquele momento, era ampliada funcionalmente para servir como cenografia (transformava-se num grande mar agitado, por exemplo), convertia-se em figurinos e, também, atuava como personagens, transitando de forma elástica entre essas diferentes funções, criando uma dinâmica no espetáculo que possibilitava essa movimentação do espaço. Atualmente, quando eu penso em um espetáculo, a primeira coisa que vem na minha cabeça são as transições entre as cenas, entre os acontecimentos, porque isso me impele a criar dinâmicas diferentes para o espaço, buscar resoluções diferentes para afetar a percepção do espaço pelo público.

Acho que o que mais colabora com nossos futuros caminhos é a nossa pregressa história artística, como a gente vai se relacionando com os desafios, como a gente vai sendo posto à prova a todo momento por esses desafios incessantes que a obra de arte nos impõe e como essas experiências vão construindo um repertório de soluções. Às vezes, ao longo de nossa história, nos conectamos com outros criadores, professores, mestres, amigos, colegas de trabalho que vão dialogando com a gente e preenchendo um espaço de reflexão fundamental para a criação. Além disso, acredito também na formação acadêmica não como o único caminho e nem como algo que exclui a formação artística informal, mas como um dos caminhos. A academia, para quem pratica arte, pode ser muito provocativa.

São modos de ascender ao conhecimento que são distintos. Óbvio que eu, tendo acesso à discussão com meus pares, a ter contato com obras qualificadas, conhecer autores, terei novas

perspectivas sobre o que eu faço. Mas isso não substitui, não exclui o trabalho prático em ateliê para quem quer trabalhar com teatro de animação. Como eu fui formado em ateliê, é inimaginável pensar na formação em teatro de animação sem passar por ele, sem que se toque no material, sem que se queime com a cola quente, sem que passe mal com o cheiro do acetato. Então, eu acho que a “formação artística” pode existir de variadas maneiras. Como cada pessoa irá fazer a seleção dos caminhos, depende da história de cada um, das motivações (que, às vezes, vão para além da arte), da história de vida, da condição social. Não tem receita pra isso.

**[JULIANA]** Como eram suas aulas de sombras e como se deu a montagem do “Carnaval dos Animais”<sup>22</sup> com os alunos da UDESC?

**[PAULO]** “O Carnaval dos Animais” foi em 2014. Foi uma proposta do professor e maestro Titton<sup>23</sup>, da UDESC. Ele já tinha esse trabalho em preparação com a orquestra da universidade para ser apresentado no CIC<sup>24</sup>. Ele tinha a peça musical e perguntou se a gente não poderia trabalhar com bonecos e criar algo interessante juntos. Eu gostei da proposta e fui rever a peça musical de Camille Saint-Saëns. São fragmentos que cada um se refere a um animal. No início do semestre, eu propus aos alunos que naquele semestre trabalhássemos em função da conclusão da

22. “Le carnaval des animaux”, peça para dois pianos e orquestra, composta pelo francês Camille Saint-Saëns em 1886. O teatro de sombras agrega o plano das imagens ao espetáculo. Disponível em: [https://www.udesc.br/noticia/udesc\\_apresenta\\_espetaculo\\_de\\_musica\\_basica\\_e\\_teatro\\_de\\_sombras\\_nesta\\_quarta\\_em\\_florianopolis](https://www.udesc.br/noticia/udesc_apresenta_espetaculo_de_musica_basica_e_teatro_de_sombras_nesta_quarta_em_florianopolis). Acesso em: 15/09/2021.

23. Músico e professor da UDESC. Disponível em: <https://www.udesc.br/professor/joao.titton>. Acesso em: 11/02/2021.

24. Centro Integrado de Cultura (CIC): foi construído para abrigar, harmoniosamente, as diversas formas de manifestação da cultura artística de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/cic>. Acesso em: 15/09/2021.



disciplina, com a apresentação junto da orquestra, ao vivo. Para mim, foi uma experiência diferente, pois eu tive que abordar os conteúdos previstos na ementa do curso dentro de um processo de criação artística. Fomos vendo materiais a serem trabalhados, articulações das silhuetas, fontes luminosas, um pouco da história do teatro de sombras (o que dava ideias para eles desenvolverem diferentes técnicas em suas cenas).

Dividimo-nos em grupos com os alunos, e cada grupo trabalhava um fragmento da peça. Assim foi o espetáculo, a orquestra ali, ao vivo, tocando, e a gente ia revezando as cenas que apresentavam diferentes animais e técnicas de animação, conforme a escolha dos grupos. Trabalhamos com sombra corporal, silhuetas recortadas, acetato pintado e retroprojeter. Tudo o que eles tinham vontade de experimentar e foram pesquisando foi posto em cena.



Espectáculo "O Carnaval dos animais" (2014).

FOTO: PAULO BALARDIM.

**[PAULO]** Foi um processo muitas vezes complicado, pelo conflito de ter que lidar com o respeito a criatividade e decisões dos alunos em contraponto com nossos ímpetos artísticos e nosso ego. O professor e o artista ficam ali, muitas vezes, se digladiando. A disciplina toda foi muito boa, mas, no dia da apresentação, foi impossível evitar aqueles “chiliques de diretor” (os quais me matam de vergonha depois que faço). Teve muitas coisas que não aconteceram como a gente queria. A gente ensaiava com uma trilha gravada e, no dia, a gente tinha a orquestra, e isso faz toda diferença.

Sobre isso, a dinâmica da orquestra é uma dinâmica viva, assim como a dinâmica do espetáculo. Trabalhar com a trilha gravada é trabalhar com uma coisa mecânica, constante, que te dá uma base, um pulso inalterado. Você fica trabalhando sobre a trilha fixa com a organicidade da cena que está acontecendo ali em tempo real, sujeito aos acidentes e às suas resoluções. Mas a experiência de uma orquestra ao vivo é algo único. Quem nunca fez, que o faça!

É algo enriquecedor do ponto de vista artístico, quem já trabalhou sabe, você está respirando com a música, o músico está respirando com o bonequeiro, e o bonequeiro, vidrado no músico e na música. No final, o processo foi muito bom para os alunos, e eu fiquei muito feliz com o resultado. Acredito que, por fim, eles foram de uma competência muito grande e acho que a dedicação estava muito relacionada com o fato de eles gostarem daquilo que estavam fazendo, de se sentirem capazes de se expressar através de uma linguagem.

**[JULIANA]** Já vivemos muitas fases nessas trajetórias do fazer teatral, como você está imaginando os próximos cinco anos? Quem faz é quem interage?

**[PAULO]** Estamos vivendo um momento muito especial, pensar na arte hoje é uma grande incógnita, estamos numa situação de crise generalizada, é crise pandêmica, crise política, crise financeira.

Eu acho que, assim como eu, muitos artistas estão num momento de refletir sobre a função da arte, do nosso papel social. Temos um grande ponto de interrogação para os próximos cinco anos. Estou inclinado a pensar que a reinvenção vai ser o único caminho.

Eu acho que tem uma diferenciação no interagir e fazer, o fato de eu fazer não implica que eu necessariamente esteja interagindo, e se pensar nos próximos cinco anos, teremos que justamente nos preocupar em interagir, e não somente em fazer.

**[JULIANA]** O que você poderia nos falar sobre sombras e comicidade?

**[PAULO]** Eu não tenho muita experiência com sombras e comicidade, eu acho que nunca fiz um espetáculo com teatro de sombras com a intenção de ser cômico. Historicamente sabemos que tem vertentes que trabalham com sombras e comicidade – Karagoz, por exemplo. Acho que é possível trabalhar, sim, vai tudo de encontrar o veio, encontrar aquele tema que a gente quer trabalhar, ver se a comicidade cabe naquilo que queremos dizer. A comicidade, a paródia e a sátira são ferramentas para entender a realidade, questioná-la e subvertê-la.

**[JULIANA]** Você fez série com sombras na TV Futura, quais foram seus desafios e descobertas?

**[PAULO]** Nós (Cia. Caixa do Elefante) fizemos algumas séries institucionais para a TV Futura. Numa delas, intitulada “Que abuso é esse?”<sup>25</sup>, que tinha como temática o abuso sexual infantil, nós trabalhamos com bonecos para representar os personagens e, quando eles rememoravam as situações de abuso pelas quais

25. A série foi ao ar em 2015 e foi realizada a partir de uma parceria entre a Childhood Brasil e o Canal Futura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4v7lCEMIFyo>.

havia passado, os flashbacks aconteciam numa pequena cena de teatro de sombras.

Na época, eu fiquei pensando muito em qual técnica utilizar para isso, e acabamos escolhendo as sombras por elas terem uma conexão com a memória. As silhuetas escuras representando uma memória obscura, confusa, desvanecida. Esta foi a ideia de utilizar as sombras e, com ela, acabamos produzindo uma mesa de luz, uma mesa de vidro com luzes por baixo dela. No começo, íamos usar um retroprojetor, mas descobrimos que ele tinha muitos problemas em relação às técnicas de captação do audiovisual, e acabamos, então, optando por essa mesa, com um sistema parecido com o que a cineasta Lotte Reiniger<sup>26</sup> já utilizava para as produções de seus filmes com silhuetas, em 1920. Assim, fui dar uma pesquisada nisso e vi a traquitana que ela utilizava. Reproduzimos algo parecido, colocamos a câmera em pé, em posição zenital, apontada para a mesa (de cima para baixo). Usamos aquelas lâmpadas fluorescentes de estúdio, várias lâmpadas e, como as silhuetas ficavam em cima do tampo de luz, o que era captado não era a sombra da silhueta, mas a própria silhueta na contraluz. Dessa forma, não havia problema com duplicidade de imagem, pelo fato de utilizarmos várias lâmpadas como fonte luminosa. Criamos planos de atuação diferente, camadas compostas pela sobreposição de tampos de vidro como um espaçamento entre elas, e cada espaçamento provocava um campo de profundidade no qual conseguíamos trabalhar com silhuetas de escalas diferentes e regular o foco da câmera no campo de profundidade que a gente queria. Uma figura grande no primeiro plano, uma média no segundo plano e uma pequena no terceiro plano. Esse efeito dava uma perspectiva forçada em direção à linha do horizonte, fazendo com

26. Diretora de cinema alemã e a maior pioneira da animação de silhuetas. Disponível em: <https://www.tuebingen.de/stadtmuseum/14816.html>. Acesso em: 06/10/2021.



Série "Que abuso é esse?" (2015), exibida no Canal Futura.

FOTO: PAULO BALARDIM.

que a câmera tivesse a possibilidade de focar lá no último plano, deixando o primeiro desfocado, ou o inverso. As cenas de sombras, em cada episódio, são muito curtas, mas foi um longo trabalho.

**[PAULO]** Sempre que vamos trabalhar com uma equipe numa produção audiovisual, cada um faz uma parte, e esta é a melhor política, pois cada um tem a sua especialidade. A gente dialoga muito, mas é diferente daquela sala de ensaio do grupo de teatro, onde todo mundo "dá pitaco" em tudo. No estúdio, durante a gravação, a gente precisa respeitar a hierarquia e o papel de cada um dentro da produção para que a coisa funcione. Então,

quando a gente vai testar, testamos muito o material, mas a escolha final acaba sendo sempre do diretor de fotografia ou diretor de cena, e eles vão optar conforme o conhecimento que eles têm da linguagem, seu gosto e necessidades. Nem sempre a melhor manipulação das figuras é a melhor cena: a melhor cena é a que melhor equaliza todos os elementos, luz, enquadramento, ângulo de câmera, interpretação etc.

Foi uma pesquisa que me permitiu explorar algumas possibilidades de interação entre o audiovisual e o teatro de sombras. Muitas vezes, se trabalha com audiovisual e usa da linguagem das sombras de forma direta ou indireta; às vezes, se usa uma estética, uma poética das sombras, para criar uma animação feita por computador; ou se faz um *stop motion* inspirado no teatro de sombras. Mas é diferente e é importante saber diferenciar uma linguagem da outra, onde elas se cruzam e de que maneiras se cruzam.

**[JULIANA]** Conta um pouco sobre o Vale Arvoredo, como é esse espaço, como é a programação de cursos do espaço?

**[PAULO]** O Vale Arvoredo — Espaço de Residência Artística<sup>27</sup> surgiu de uma inspiração, de um desejo de transformar aquele “lugar” em um “espaço”. Um espaço é um lugar habitado e o vale foi adquirido com o intuito de ser a nossa residência. Inicialmente, eu e Carolina Garcia iríamos morar lá e o espaço ia ser nossa casa. Pensamos, na época, em nos afastar da cidade, continuar nos relacionando com a capital, mas ter uma qualidade de vida. Isso foi em 2010, quando passei no concurso da UDESC e vim para Florianópolis. Acabei abortando a ideia de morar lá e o local virou um espaço de trocas artísticas, de formação, um espaço em que

27. Espaço de convívio e aprimoramento humano para estabelecer relações com a vida em arte e conexão com a natureza. Disponível em: <https://valearvoredo.com.br/>. Acesso em: 06/10/2021.

podemos trazer pessoas, artistas, pesquisadores dos mais variados campos e utilizar a natureza como propulsora de ideias, como catalisadora de desejos artísticos, desejos humanos, de reflexão social. É um espaço que não conta com nenhum apoio governamental, nenhum apoio de empresas. Conta, exclusivamente, com o intercâmbio que nós fazemos com nossos pares artísticos, com pessoas que são admiradoras do projeto e que se aproximam para conviver com a gente. Nós trabalhamos muito com permutas artísticas, com pessoas que agregam, ajudam a pensar no espaço, colaborar. Para os cursos que a gente viabiliza, nós temos várias parcerias: com a Cia. Teatro Lumbra, com o Máscara EnCena<sup>28</sup>, que são grupos que promovem cursos anualmente por lá. Embora sejam cursos pagos, toda a renda que é destinada ao Vale Arvoredo é revertida única e exclusivamente na infraestrutura, para o cachê das pessoas que ministram o curso, para a compra de materiais do curso. O intuito do espaço é que ele exista e permaneça existindo e contribuindo com a formação artística. Então, se alguém tiver algum projeto maluco — independente do que seja, curso, residência artística, imersão, não importa (quanto mais louco o projeto, mais chance tem de dar certo) —, pode procurar o Vale Arvoredo. Ter esse espaço por perto e se dar o tempo de viver ele é muito importante.

**[JULIANA]** Conta o que você está fazendo na pandemia, quais os planos atuais?

**[PAULO]** Então, a universidade funciona nesse grande tripé: ensino, pesquisa e extensão. O que eu tenho tentado fazer, cada

28. O grupo Máscara EnCena nasce em 2014, em Porto Alegre (RS), a partir do encontro de artistas com o desejo de investigar a potencialidade artística da máscara na cena contemporânea. Disponível em: <https://www.mascaraencena.com/>. Acesso em: 15/09/2021.

vez mais, é integrar projetos nessas três áreas. Esse ano, pela primeira vez, eu tive um projeto aprovado na pesquisa, um na extensão e um no ensino. Para dar conta, eu criei uma conexão muito forte entre eles, eu estou com uma quantidade de bolsistas que eu nunca tive antes. Dessa forma, a reunião desses bolsistas, orientandos de pós-graduação e monitores das disciplinas, já forma um grupo grande de atuação. O Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, por exemplo, é um programa que eu herdei do Nini. É um programa incrível, que todos devem conhecer uma das ações, a revista Móin-Móin<sup>29</sup>, que é uma das revistas mais importantes sobre teatro de animação no Brasil (talvez no mundo), integra as grandes bibliotecas dos maiores centros de pesquisa mundial. O Nini sempre se esmerou em trazer autores internacionais, tradição que continuamos mantendo. E a revista, nos últimos anos, passou a ser on-line, de acesso livre e gratuito, recebendo também submissões de pesquisadores, estudantes e artistas. Outra dessas ações do programa de extensão é o grupo de estudos. O que a gente tinha planejado fazer neste ano era se dedicar à prática de bonecos de luva, com objetivo de montar cenas curtas e atuar em escolas do município, pois temos parcerias com alguns outros projetos na universidade que também trabalham com escolas.

Agora, como todo esse momento, a Covid-19 obrigou a universidade a repensar uma série de atividades. Ainda estamos com uma grande incógnita no que se refere ao ensino de graduação, como ele vai acontecer durante a pandemia. Para as aulas, utilizaremos uma plataforma de aprendizagem virtual da universidade

29. Periódico de Teatro de Formas Animadas vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Ação do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin>. Acesso em: 15/09/2021.



que se chama Moodle, que oferece salas de reuniões com diversos recursos. Conseguimos interagir, compartilhar a tela, fazer brainstorming, assistir aos vídeos juntos, fazer comentários, escrever textos, enfim, seguir um programa de atividades. Esse mês conseguimos organizar a sala e hoje foi o primeiro teste interno, não queria começar a divulgar isso sem ter as funcionalidades aptas. Mas, dando certo, a minha perspectiva é de que, a partir do mês que vem, a gente consiga divulgar mais amplamente através do núcleo de comunicação da universidade.

A Fabiana Lazzari tem um blog com o material do grupo de estudos, ali tem uma compilação de vários trabalhos realizados, digitalização das revistas Mamulengo<sup>30</sup>, compilação de trabalhos, teses, TCCs acadêmicos sobre teatro de bonecos, contatos de grupo. Quem não conhece, pode acessar e conhecer. Também estou realizando uma websérie com a Cia. Caras de Boneco<sup>31</sup>, intitulada “O Bem-amado”<sup>32</sup>. É um trabalho muito divertido, feito com figuras de papel, que satiriza a política brasileira.

**[ JULIANA ]** Nesse momento de pandemia, o funcionamento das ferramentas tecnológicas vai mudar o modo de compartilhar com outros artistas, muitas pessoas vão ter mais acesso a vários

30. Mamulengo é uma publicação da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil — ABTB — CUB. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/revista-mamulengo/>. Acesso em: 15/09/2021.

31. A Cia. Caras de Boneco surgiu durante o processo de montagem do espetáculo “Auto da Compadecida” (2017), na disciplina de Montagem Teatral I e II do curso de licenciatura em Teatro da UDESC, em Florianópolis (SC). A disciplina foi ministrada por Paulo Balardim, Vicente Concilio e Daiane Dordete, professores da UDESC.

32. A websérie é inspirada no texto homônimo de Dias Gomes, escrito em 1962, e conta a história da cidade de Sucupira, vítima das atrocidades do prefeito Odorico Paraguaçu. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCHbnUxY2Ker7lhzigvbb-vg>.

artistas de vários lugares do país, isso vai mudar como a gente pensa nesse local da troca a distância.

**[PAULO]** Eu acho importante a gente diferenciar o EAD [Educação a Distância] de uma “teleaula” (ou ensino emergencial remoto). Para mim, o risco maior é de que as pessoas não percebam essa diferença. Propor que os professores, em cima de uma crise (pandêmica), deem teleaulas pode ser uma loucura por muitos motivos. Certo que o EAD já existe há muito tempo, utiliza-se de uma plataforma virtual muito complexa, que exige uma grande capacitação do professor, exige uma capacitação no sentido de manusear todo um ferramental para propiciar um apoio pedagógico. Um EAD não dispensa um encontro presencial, ele apenas inclui uma ferramenta e uma carga-horária alta de ensino a distância para atividades que são compatíveis e podem ser realizadas a distância. Eu vejo um risco muito grande em querer botar disciplinas para serem ministradas a distância quando não há capacitação e metodologia aprofundada para isso. Eu reconheço as virtudes da tecnologia e do ensino a distância, mas devemos tomar cuidado, porque tem uma questão econômica muito forte envolvida.

Nós temos uma questão muito séria no Brasil que é o acesso à tecnologia, temos uma porcentagem muito grande de alunos que não têm acesso a um computador, acesso à internet, e tudo isso deve ser pesado na hora de adotar um sistema de ensino como esse. Que soluções a universidade e a sociedade irão propor para quem não tem acesso? O ideal seria que cada aluno ganhasse um computador e acesso ilimitado à internet, mas eu não vejo isso como uma perspectiva política do nosso Ministério da Educação, não ouvi ninguém falar sobre isso (se discute ideologia de gênero nas escolas!!!).

Eu acho que tem questões importantes para serem discutidas antes de implementar, pois o risco é de que aquela solução provisória possa acabar virando permanente. O ensino precisa evoluir em relação aos avanços tecnológicos, avanços da sociedade, mas isso é uma discussão muito longa e precisa ser bem aprofundada.

**[JULIANA]** Muito obrigada, Paulo! Obrigada pelas provocações, pelas trocas.

**[PAULO]** Muito obrigado, Juliana. Obrigado pelo convite.





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



ALEX DE SOUZA  
(BRASIL)

16/05

20H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **LETÍCIA VIEIRA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mn3OfLH4WZM>.

**[JULIANA]** Quero primeiramente agradecer, Alex, por você topar bater esse papo com a gente sobre iluminação, que é superimportante pro teatro de sombras. Tanto quanto o escuro, a luz também é muito importante. Eu acho que tem bastante gente curiosa aí para saber os aparatos. Sobre a sua formação, antes da pandemia, o que você estava fazendo e como foi parar nessa área de iluminação, de construir esses aparatos?

**[ALEX]** Primeiro, quero agradecer muito mesmo pelo convite de poder estar conversando um pouco com vocês sobre essa experiência que eu tenho com o teatro de sombras, que está voltada mais para a parte de construção técnica, da iluminação para teatro de sombras. É uma iniciativa muito valiosa essa que vocês estão administrando nesse tempo agora de isolamento social para a gente poder conversar um pouco mais sobre essas questões. Então, parabéns pela iniciativa e muito sucesso nessa empreitada que vocês estão encaminhando aí.

A minha primeira formação é como técnico em eletrônica. Antes de começar a fazer teatro, eu já trabalhava com eletrônica, na verdade, eu acho que desde os meus 5 ou 6 anos de idade, porque o meu pai é técnico em eletrônica, tenho um tio e primos que também são técnicos em eletrônica. Meu pai tinha uma assistência aqui em Florianópolis e, desde muito pequeno, eu ia pra lá pra passar o tempo, nas férias da escola, em outros horários que eu vinha para o centro com a minha mãe, então, acabava ficando nesse ambiente do lugar da eletrônica e fui começando a aprender ali. Depois, eu fui fazer o curso técnico em eletrônica na antiga Escola Técnica Federal de Santa Catarina, hoje, IFSC. Quando eu comecei a fazer o curso técnico em eletrônica, eu também comecei a participar de um grupo de teatro lá da escola. E, de início, não tinha nenhuma pretensão em seguir no caminho do teatro, provavelmente teria seguido no caminho da eletrônica. Mas, com o meu contato com o teatro, eu comecei a gostar mais de teatro do que de eletrônica,

e aí, aos poucos, eu fui migrando. Aquilo que era um indicativo de uma profissão virou hobby, e aquilo que era um indicativo de um hobby virou profissão. Então, eu fui fazer uma graduação de licenciatura em Artes Cênicas e acabei continuando, fiz mestrado e doutorado na UDESC, aqui em Florianópolis. Mas fiz, também, o curso técnico em Eletrônica, junto do Ensino Médio (na época) na antiga Escola Técnica Federal. E como é que foi transitar de uma coisa para outra? Quando eu me formei em Eletrônica e estava começando a fazer graduação em Teatro, ainda não tinha a certeza se realmente ia continuar fazendo teatro, mas eu tinha certeza de que eu não ia continuar fazendo qualquer coisa relacionada à eletrônica. Eu já estava saturado, não aguentava mais ver coisas elétricas na minha frente, não queria mais esse mundo pra mim. Só que, quando eu comecei a fazer o curso, eu também passei a ajudar os meus colegas de faculdade, os amigos que não estavam necessariamente na faculdade, mas que tinham um grupo de teatro e, volta e meia, precisavam de algum auxílio técnico na parte elétrica. Ou, então, era algum elemento de cenário que eles tinham uma ideia, mas não sabiam como executar. Ou já tinha algo que já se utilizava, mas que não sabiam como consertar um possível defeito. Enfim, essas pessoas acabavam me procurando por saber que eu tinha algum conhecimento técnico dessa área. Inclusive, antes de iniciar mesmo a graduação em Artes Cênicas, eu soube, pelo meu antigo professor de teatro da escola técnica, que o professor Valmor Beltrame, na época, estava dirigindo um espetáculo de sombras e que ele queria que alguém estivesse junto do grupo para fazer a operação das luzes do espetáculo e que também tivesse algum conhecimento técnico, porque eles iam viajar para festivais e precisavam de alguém que pudesse fazer a manutenção dos aparelhos em caso de urgência.

Inclusive, o Nini [Valmor Beltrame] volta e meia gosta de contar essa história de como foi que nos conhecemos, nessa ocasião, por



conta do espetáculo que chamava “Último Dia Hoje”<sup>2</sup>. Era um espetáculo belíssimo de sombras, feito por alunos lá da UDESC que tinham passado pela disciplina de sombras com o Nini e formaram um grupo, que hoje é a Traço Cia. de Teatro<sup>3</sup>. E eu fui assistir a alguns ensaios deles e o Nini me explicou como é que funcionava, e esse foi meu primeiro contato com o teatro de sombras. Até então, na verdade, eu tinha assistido a um outro espetáculo, também dirigido pelo Nini, que era “Teatro Sim... Por que Não?!!!”<sup>4</sup> e que tinha algumas cenas de sombras. Então, eu já tinha aquele primeiro contato, mas um espetáculo específico de sombras, eu ainda não tinha visto. E aí eu vi um ensaio e vi tudo por trás dos bastidores e chegou o momento em que o Nini foi conversar comigo e, na época, eu participava do grupo da escola técnica, o Grupo Teatral Boca de Siri<sup>5</sup>. E aí o Nini foi me perguntar: “Então, Alex, quando tu começa a trabalhar com a gente? E sabe que não dá para dividir agendas, vai ter que ser exclusivo nosso”. E eu disse “Bom, então não vai dar, porque eu tô fazendo já um trabalho lá com outro grupo, e talvez eu entre na universidade, mas talvez não entre, não sei ainda, não saiu resultado do vestibular, então, não vou me comprometer agora com esse grupo”. E aí o Nini ficou pasmo: “O que esse petulante está querendo, negando trabalhos?”. Mas foi uma primeira experiência bastante interessante,

2. Disponível em: <http://www.alquimidia.org/floripateatro19/index.php?mod=pagina&id=13816>.

3. A Traço Cia. de Teatro é uma companhia teatral profissional de Florianópolis criada no ano de 2001. Sua principal linha investigativa é a palhaçaria, experimentada em diferentes territórios de atuação: teatros, praças, ruas, hospitais, comunidades, empresas, escolas, campos de refugiados, áreas de conflito e outros. Disponível em: <http://tracoteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 23/09/2021.

4. Grupo criado em 1986, em Santa Catarina. Para maiores informações, ver: <http://teatrosimporquenao.blogspot.com/p/o-grupo.html>. Acesso em: 23/09/2021.

5. Grupo Teatral do IFSC – Florianópolis. Disponível em: <https://www.instagram.com/gt.bocadesiri/>. Acesso em: 23/09/2021.

porque eu comecei a olhar de uma outra maneira também para os elementos de iluminação nos espetáculos a que eu ia assistir. Porque uma coisa é fazer um curso técnico em Eletrônica, que a gente aprende a olhar os aparelhos por dentro, então o foco do técnico em eletrônica é entender como funciona a parte elétrica e consertar ou projetar, se for o caso. Mas quando a gente está num espetáculo de teatro, a relação é outra, porque a gente tem que entender tanto da parte de dentro quanto da parte de fora, e para entender que uma determinada lâmpada vai fornecer uma determinada quantidade de luz, eu preciso entender também o que precisa para que essa lâmpada chegue a produzir luz. E aí vai precisar de um conhecimento técnico a partir disso. Mas, enfim, depois eu acabei entrando na universidade, fui monitor do Nini na disciplina de sombras, queimei uma mesa de luz lá do laboratório também tentando consertar. E foi nesse caminho que eu fui aprendendo, errando, acertando, pesquisando, encontrando outros materiais, testando uma coisa no lugar da outra, e foi mais ou menos esse o meu caminho até agora.

**[JULIANA]** E quais foram as suas primeiras construções desses aparatos de iluminação? Acho que pode falar um pouquinho não só do teatro de sombras, mas como aconteceram essas primeiras construções.

**[ALEX]** Eu acho que, na verdade, as primeiras foram manutenções e adaptações, que foram as primeiras que eu realmente mexi para entender como funcionava e tentar, de alguma maneira, melhorar até onde eu podia, foram justamente esses equipamentos do Laboratório de Teatro de Animação lá da UDESC. Teve esse período que eu fui monitor da disciplina lá com o Nini e os equipamentos já estavam muito velhos, então já tinha vários equipamentos que estavam queimados, outros estavam danificados há muito tempo. E, ao longo do semestre, eu fui trabalhando para

primeiro entender como tinha sido construído, porque, depois, eu fui descobrir que uma boa parte daqueles equipamentos tinha sido construída pelo Ivo Godois<sup>6</sup>, com o professor Sérgio Cândido, que era um professor de eletrotécnica lá da escola técnica. Então, eles construíram aqueles equipamentos ali de uma maneira artesanal, mas, logicamente, bem projetados, bem-feitos, tanto que duraram décadas. E o meu primeiro contato foi esse de olhar aqueles equipamentos, desmontá-los e entender o que são esses equipamentos, como eles são construídos, de que maneira que eles estão sendo colocados ali. E, nessa mesma época, aconteceu, também, uma apresentação do Alexandre Fávero aqui em Florianópolis, com o espetáculo “Sacy Pererê”<sup>7</sup>, e a gente foi com toda a turma de estudantes, a gente foi lá assistir e, no final, o Alexandre mostrou para a gente os equipamentos, com muita gentileza, deixou a gente mexer, olhar de perto, vasculhar. E eu fui percebendo algumas sacadas que o Alexandre teve nos equipamentos dele: “Olha só isso aqui, uma coisa interessante, a gente podia ter isso também lá no Laboratório de Animação”, como ter o controle do dimmer no próprio foco, e não depender de uma pessoa fora, controlando uma mesa de luz, e outra pessoa com o foco na mão. Então, esse, para mim, foi, eu acho, o primeiro desafio: como eu faço para colocar um dimmer nos focos que já existem lá na UDESC. E os focos que existiam lá na UDESC eram umas caixas de madeira de 15 por 15 centímetros mais ou menos, com um pedacinho de cabo

6. Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atualmente, é técnico em Iluminação Cênica da UDESC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Iluminação Cênica, atuando principalmente nos seguintes temas: projeto e execução de iluminação em evento, iluminação cênica, projeto de iluminação de evento, oficina de iluminação ministrada e iluminação-história. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5746250667938608>. Acesso em: 23/09/2021.

7. Espetáculo produzido pela Cia. Lumbra. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/2018/09/15/sacy-perere-a-lenda-da-meia-noite-da-cia-teatro-lumbra-clube-da-sombra-em-unica-apresentacao-noturna-hoje-15-09-em-dois-irmaos-rs/>. Acesso em: 20/10/2021.

de vassoura atrás e o fio que ia até a mesa. E eu fiquei algum tempo tentando, quebrando a cabeça, para ver como é que ia transformar, trazer o dimmer para a mão sem ficar uma coisa mais pesada ainda do que já era. E, nessa época, eu estava trabalhando com um grupo de dança contemporânea, era a O'ctus Cia. de Atos<sup>8</sup>, e nesse grupo a gente estava montando um espetáculo de dança contemporânea para o público infantil e, no espetáculo, tinha elementos do teatro de animação, tinha bonecos, tinha sombras. E foi para esse trabalho específico que eu consegui trazer um dimmer residencial para o foco de luz, e aí eu consegui colocar em uma posição que, com o dedão, a gente conseguia ter esse controle. E esse foi o primeiro trabalho de recriação, digamos assim, de pegar elementos de um espetáculo que eu já conhecia, pegar o material que eu já conhecia do laboratório, e juntar as características.

Assim, eu acho que todos os momentos em que sou chamado para tentar solucionar alguma questão de luminosidade na cena desses aparatos não convencionais, eu acho que é uma criação nova e é uma descoberta nova, porque, dependendo da necessidade, precisa de toda uma pesquisa própria para aquilo. Por exemplo, eu fiz as adaptações de iluminação para caixas de teatro lambe-lambe, da Jô [Fornari]<sup>9</sup>, da Sandra Knoll<sup>10</sup> e do Laércio Amaral<sup>11</sup>, na época

8. Fundada em 2001, a O'ctus Cia. de Atos vem se dedicando à pesquisa do corpo na cena contemporânea, realizando trabalhos que dialogam com a dança e o teatro. Durante este período, realizou oito espetáculos com organizações coreográficas que primaram pela fragmentação, pelo contraste de linhas e cores e pela polifonia de gestos e movimentos. Disponível em: <https://octusciadeatos.wordpress.com/a-cia/>. Acesso em: 23/09/2021.

9. Atriz, bonequeira, palhaça, diretora de teatro,icineira e produtora. Disponível em: <https://www.cia-andante.com.br/jo-fornari>. Acesso em: 23/09/2021.

10. Atriz e bonequeira, participa da Cia. Experimentus Teatrais, de Itajaí (SC). Disponível em: <https://www.facebook.com/Experimentus>. Acesso em: 23/09/2021.

11. Ator, bonequeiro, performer e diretor teatral atuante no grupo Los Paragatos – Cia. Criativa. Disponível em: <https://www.facebook.com/losparagatos/>. Acesso em: 23/09/2021.

em que eles tinham um projeto em que cada um tinha uma caixa de lambe-lambe. Só que eles usavam lâmpadas que eram ligadas direto na rede 220 volts, e precisavam de cabos, fios — sempre para apresentar na rua era um problema. E eles me convidaram para fazer essa adaptação da iluminação que eles já tinham para um outro tipo de iluminação que pudesse ser alimentado por bateria. E eu fiz uma adaptação, também, de um equipamento para um otorrinolaringologista. É aquele que o otorrino usa, um aparelho chamado fotóforo, que é aquela lanterna que fica na testa para fazer exames para fazer cirurgias. Eu tenho um amigo que é otorrino e tinha um fotóforo desse já mais velho, e ele foi a uma convenção, um evento de médicos, e viu que eles estavam fazendo esses fotóforos com um LED<sup>12</sup>, mas era um LED que tinha um brilho absurdo. E aí ele comprou um LED desses pela internet. Na época ele até comprou importado, porque não tinha isso fácil à venda no Brasil. Enfim, ele comprou um LED, me deu o fotóforo e disse: “Tenta colocar esse LED, se der certo, ótimo, se não der certo, tudo bem, porque eu já ia jogar esse aparelho fora mesmo”. E aí eu fiquei quase um mês tentando achar um jeito, primeiro, de entender como que aquele LED funcionava, como fazer para adaptar naquele espaço que ele tinha do aparelho, e como fazer com que aquilo fosse algo seguro, porque ele ia estar com aquilo preso na testa durante uma cirurgia, então aquilo não podia falhar.

E esse também foi um desafio, e foi ali que eu comecei a pesquisar um pouco mais especificamente os LEDs para o teatro de sombras, que é uma outra coisa que, para mim, faz sempre muita diferença, os tipos de lâmpadas que eram usadas nas cenas com sombras. E, quando eu vi aquele LED, que era uma novidade, porque era um LED de alta potência, quando eu vi a qualidade da sombra que ele dava, eu pensei: “O teatro de sombras precisa disso

12. LED: sigla de *Light Emitting Diode*. Em português: Diodo Emissor de Luz.

aqui”. Hoje em dia, qualquer lanterninha da China tem esse LED, o meu celular usa um LED desse, mas, na época, era uma novidade. As nossas lâmpadas convencionais não dão essa acutância na sombra, então o LED ia proporcionar uma outra coisa. E, assim, eu tenho experimentado bastante, tento fazer formas com as quais a gente tenha focos de luz que sejam variados, mas que tenham, também, a possibilidade de serem portáteis, de serem alimentados com baterias ou pilhas, e que tenham uma boa definição de luz quando o espetáculo precisa.

**[JULIANA]** Alex, eu até tinha separado uma pergunta aqui com relação justamente a essa questão: qual é o LED, ou uma outra fonte de luz, que seja melhor na questão de nitidez? E agora, a partir da sua fala, eu também acrescento: não só na nitidez, mas em termos de custo-benefício e de não precisar de tomada, qual que você indicaria e qual que você pensa que seja melhor para nitidez da sombra?

**[ALEX]** Atualmente, é claro que os LEDs vão dar uma melhor nitidez, mas acho que, antes de falar em nitidez ou o que é a melhor nitidez para a sombra, é sempre bom, também, a gente ter claro que a melhor fonte de luz para a cena de sombra é aquela que a gente quer. Então, eu quero que, para minha cena, seja uma luz com uma cor, uma temperatura de cor quente, que tenha mais vivacidade, que tenha mais brilho, que tenha mais tridimensionalidade, eu vou para as lâmpadas incandescentes. Se eu quero que a minha luz seja extremamente fria, dura, que a sombra dela seja quase cortante de tão nítida, aí vou para os LEDs. Quando eu trabalho com os meus alunos com o teatro de sombras, volta e meia vem essa pergunta: “Qual é a melhor fonte de luz para sombras?”, vai ser aquela que a gente tem, primeiro. Não adianta eu sonhar com o equipamento supercaro, tem que importar e a gente não tem a viabilidade disso, então não adianta. Vamos trabalhar com velas,

ou com palito de fósforo, pegar aqueles segundos que o palito fica aceso e vamos fazer uma cena naqueles segundos. Cada fonte de luz vai ter um efeito diferente, e o espetáculo vai ser criado a partir dos efeitos que a gente tem à disposição, ou se a gente precisa de um efeito muito específico, a gente vai procurar fonte de luz com o efeito específico.

Eu vou pegar rapidinho aqui dois exemplos de lâmpadas para mostrar uma coisa: essas duas lâmpadas aqui, olhando um pouco mais de longe, elas são praticamente iguais, as duas lâmpadas têm o mesmo tipo de soquete, que é o formato E27, as duas são com bulbo de vidro, que é o A60, só que tem uma diferença muito grande nelas, e eu não sei se meu celular aqui vai dar conta de mostrar, que é o filamento dela, a molinha que junta as hastes e é o que acende quando passa eletricidade. Essa lâmpada tem um filamento que tem mais ou menos um centímetro, um centímetro e pouquinho, essa outra lâmpada aqui tem um filamento que é ainda mais fino.

**[JULIANA]** Mas parece que é mais larga.

**[ALEX]** Exatamente, o filamento dela é três vezes maior do que dessa outra lâmpada. Então, as diferenças técnicas entre elas... Essa aqui é uma lâmpada de potência 60 watts, e eu posso ligar essa lâmpada em qualquer rede elétrica que ela vai funcionar. Essa outra lâmpada também tem a potência de 60 watts, aquela menorzinha, mas essa aqui, ela trabalha com uma tensão de 12 volts, então, vai ser uma tensão muito mais baixa, essa aqui é uma lâmpada que nem se vende mais, essa aqui já é uma raridade, ela era usada em luzes de emergência. Então, essa lâmpada aqui de 12 volts, como tem um filamento menor, ela tem uma área menor que produz luz, e cada voltinha dessa lâmpada é como se fosse um ponto de onde emite luz; emite luz em todas as direções, 360 graus. Essa aqui vai fazer a mesma coisa, só que são muito mais pontos, pequenos pontos de onde vão ser emitidos os focos. Essa

lâmpada aqui, quando a gente a acende e tenta fazer uma sombra, ela não vai ter uma sombra com uma boa definição, ela não vai ter uma alta acutância, que é essa diferença entre a luz e a não luz. Essa aqui... ela vai ficar bem mais definida, mas ainda assim essa lâmpada, como ela tem ali um centímetro de filamento, é um centímetro emitindo luz para todo lado, e o final do filamento vai fazer sombra no início do filamento também, os raios de luz vão se cruzar em algum momento, que eles são emitidos para todos os lados. Agora, isso vai ser diferente quando a gente usa um LED desse aqui, por exemplo. O que acontece? Quando esse tipo de LED vai emitir luz, ele está emitindo luz de uma área que é de dois milímetros. E tem dois milímetros quadrados que vão emitir luz, a lâmpada vai emitir luz de uma área que é de um centímetro, a que define mais da lâmpada incandescente, então isso vai fazer diferença na hora da definição da sombra.

**[JULIANA]** Estão perguntando se é um LED SMD.

**[ALEX]** Não, esse aqui não. Eu acho que eu não tenho nenhum solto aqui, os LEDs SMD vão ser esses que vêm nessas fitas de LED; o SMD é um LED que é feito para ser soldado direto numa placa, nesse caso aqui, na fita flexível. É que o LED é só esse pontinho aqui. Só que esse LED SMD... a parte que emite luz dele é a mesma área desse aqui, só porque são configurações diferentes de LEDs. Mas voltando lá à tua pergunta, qual é o LED que vai ter a melhor definição para sombra: vai ser o menor LED que emite mais luz. Então, quanto menor o LED, melhor a definição da sombra, e aí, claro, não basta só LED, tem que ver também a parte óptica dele. Esse LED aqui, ele já vem com uma pequena lente, que é essa curvatura que tem ali, isso aí já é uma lente que vai dar também um ângulo de projeção dessa luz, tem LEDs que não vêm com a lente ou LEDs que já vêm com outros tipos de lente para efeitos diferentes.



**[ JULIANA ]** Tem aqueles chamados também de ultrabrilho, não é?

**[ ALEX ]** Tem vários nomes diferentes, eu não conheço todos. Eu tenho algumas variedades de LEDs aqui, coisas que eu vou comprando, vou pesquisando, vou vendo como é que funciona, só que, dependendo do fabricante, dependendo do vendedor, eles dão nomes diferentes. Às vezes, é até difícil eu conseguir comprar de novo um mesmo LED que eu já comprei há muito tempo, porque eles já não chamam mais pelo mesmo nome. Já me aconteceu de fazer uma compra e pensar: “Ah, esse LED aqui eu não tenho”, aí eu comprei, mas era igual ao que eu já tinha, só tinha outro nome.

**[ JULIANA ]** Perguntaram também se tem como dimerizar os LEDs?

**[ ALEX ]** Tem. E aí a dimerização dos LEDs é uma das coisas que eu tive que desenvolver lá, quando eu estava fazendo aquele trabalho que eu falei de adaptação dos LEDs para caixa lambe-lambe. Eu não tenho nenhum aberto aqui para mostrar o circuito, mas, enfim, eu não sou nenhum engenheiro eletricitista, e eu não tenho conhecimento suficiente para desenvolver sistemas muito complexos de sistemas eletrônicos complexos. O que eu desenvolvo é o básico que eu aprendi num curso técnico em eletrônica e, claro, coisas que eu vou pesquisando na internet para ir um pouco mais além daquilo que eu aprendi 20 anos atrás. O LED é possível dimerizar, só que precisa de um circuito específico para cada LED. Voltando aqui na minha caixinha, eu tenho aqui um LED que é de 1 watt, que é um LED que vai ter uma menor quantidade de luz. E aí eu tive que deixar aqui anotado que ele vai funcionar com uma tensão entre 3 e 3,4 volts e 350 miliampères. Eu tenho também um LED de 5 watts, e ele funciona de 3,2 a 3,6 volts com 1,4 amperes. Para quem não sabe a diferença dessas grandezas elétricas, isso não vai fazer diferença nenhuma, agora, na hora de fazer um circuito para fazer um funcionar ou outro funcionar. Precisa saber o que

isso significa e como conduzir para que funcione da maneira que cada LED precisa, porque cada LED vai ter essas definições diferentes. Por isso, não é tão fácil a gente encontrar um produto já pronto, um dimmer pronto para um LED, porque cada LED vai ser construído de uma maneira diferente, vai ter especificações técnicas diferentes. Não é como as nossas antigas lâmpadas, que todas elas eram 220 volts, só muda a potência dela e ela tem que ter um circuito que aguentasse aquela potência, o resto é tudo igual, já tem um padrão de soquete, um padrão de bulbo, tudo era padronizado. Com o LED, não, porque o LED é uma coisa que se expandiu de uma maneira muito rápida, o desenvolvimento técnico do LED é uma coisa impressionante, assim como se desenvolveu tanto em tão pouco tempo, então ainda não existe um padrão único: “Ah, esse é o LED absoluto, esse é o LED que serve para tudo”, ainda está se desenvolvendo. Logo, tem essa dificuldade técnica.

**[JULIANA]** Estão perguntando: “Todo LED necessita ligar num capacitor?”

**[ALEX]** Depende do circuito que vai ligar, e geralmente não se usa capacitores, normalmente usam resistores, que é um outro componente, é um componente que é usado para fazer a limitação de corrente ou de tensão, ou as duas coisas. Mas, enfim, uma coisa que a gente pode dizer é que todo LED precisa ter um circuito eletrônico próprio para ele funcionar, não basta só pegar o LED, ligar em uma bateria, por exemplo. A gente pode, pode ser que, dependendo do LED, que ele funcione por bastante tempo, mas pode ser que algum LED queime fazendo isso. Por exemplo, este LED aqui...

**[JULIANA]** Me fez lembrar daquele ditado, ligações diretas são perigosas.

**[ALEX]** É, acontece muito. Esse LED aqui é um LED de 10 watts de potência [mostra LED]. Aqui, na câmera, realmente vai ficar terrível porque não vai aparecer bem, mas o que acontece é que ele tem nove pontinhos aqui dentro, cada pontinho desse é um LED.

**[JULIANA]** Nesse quadradinho amarelo...

**[ALEX]** Isso, na parte amarela, aqui não vai aparecer mesmo, a câmera não vai focar, mas, no interior dela, vão aparecer ali nove pontinhos, três, três e três. Cada pontinho desse vai emitir luz de um ponto diferente, então, primeira coisa: esse LED vai ter uma definição de sombra que vai ser menor do que a desse aqui, porque esse aqui é o que só tem um ponto de onde vai ser emitida a luz, é um ponto de dois milímetros, esse aqui vai ter dois milímetros vezes nove. Esse LED aqui funciona com 3 volts, ou seja, se eu pegar duas pilhas comuns, eu consigo acender esse LED. Com esse LED, se eu colocar as duas pilhas, ele não vai nem fazer cosquinha, como se diz por aqui, em Florianópolis. Agora, com esse LED aqui, eu posso ligar ele numa bateria, uma bateria de 12 volts, por exemplo, mas ele é muito sensível, e como ele funciona com 10 volts, a minha bateria é com 12 volts, se eu colocar 12 volts direto aqui em cima dele, ele vai acender, mas a durabilidade dele vai ser muito menor. Então, o ideal para funcionar esse LED aqui é que tenha um pequeno circuito que reduza de 12 volts para 10 volts e que mantenha isso.

**[JULIANA]** Resistores...

**[ALEX]** Tem vários tipos de circuito que podem fazer isso, os mais simples vão ser com resistores.

**[JULIANA]** Perguntaram aqui: “Qual LED que tem o celular? Qual é o tipo de LED?” Apesar de cada celular ser diferente, não?

**[ALEX]** O tipo de LED é o mesmo, hoje todos são LEDs de potência. Porque esse LED, que é um LED muito pequenininho, a gente tem a luz que ilumina uma sala inteira no escuro, mas são esses LEDs SMD, que alguém já tinha perguntado antes, então são LEDs como esse aqui. Claro que, dependendo do fabricante, vão ser LEDs maiores, LEDs menores, LEDs que vão funcionar com tensões e correntes diferentes, porque tem celulares que têm uma bateria de longa duração, uns celulares que não duram nem cinco horas e já tem que recarregar. E tudo isso vai depender do projeto do aparelho, mas, basicamente, é o mesmo tipo de LED, que é o LED de potência. Eu lembrei que tenho outro tipo de LED aqui que é bem interessante também, que esse eu ainda não tive tempo para parar e pesquisar possibilidades com ele. Por fora, ele é igual àqueles outros que eu tenho ali, que tem um pontinho só de LED, só que a diferença é que esse LED aqui é de luz infravermelha. É uma luz que não é visível ao olho humano, mas é uma luz que é visível, por exemplo, à câmera do celular.

**[JULIANA]** É a do controle aqui...

**[ALEX]** A do controle remoto, exatamente. Na época em que eu trabalhava com manutenção de eletrônica, para testar o controle remoto, a gente apontava para alguma câmera, então dava para ver se estava emitindo o sinal.

**[JULIANA]** Você já fez alguma aplicação desse LED para algum tipo de teatro? Já utilizou ou não?

**[ALEX]** Ainda não. Esses LEDzinhos aqui eu comprei justamente para isso, para pesquisar o que fazer para fazer algum tipo de intervenção com sombra em que, a olho nu, a gente não vê, mas que, com o celular, a gente pudesse ver o que está acontecendo. Acho que é uma possibilidade também.

**[JULIANA]** Também tem aqueles LEDs de luz negra, ou tem um nome específico, agora eu não estou me lembrando do nome específico, mas LEDs de luz negra. Já utilizou algum em algum tipo de teatro?

**[ALEX]** Não, ainda não, os LEDs não. Eu tinha há alguns anos uma lâmpada fluorescente de luz negra, e aí essa lâmpada fluorescente, eu acho que eu cheguei a usar para algum exercício de cena, sim, mas aí era como um teste com tecidos que reagiam à luz ultravioleta e que a ideia, na época, era para tentar fazer uma cena de teatro de luz negra, para fazer os bonecos a partir dos tecidos assim para iluminação de luz negra, mas nunca cheguei a aplicar mesmo isso.

**[JULIANA]** Vou ler uma pergunta aqui: “Existem LED de cores ou se pinta depois?”

**[ALEX]** Tem LED de cores, não tenho nenhuma pilha aqui para mostrar como fica o efeito.

**[JULIANA]** Essa questão da ligação direta, se eu pegar um LED e ficar sempre testando ou usando diretamente na pilha, vamos supor, eu vou diminuir a vida dele?

**[ALEX]** Depende do tipo de LED, depende do tipo de fonte de energia que está colocando ali. Por exemplo: aqui eu vou testar um LED com o que é uma dessas baterias de relógio: aqui eu estou ligando direto no LED, com esse tipo de LED que a alimentação dele é a tensão certa dessa bateria, e essa bateria não tem condições de dar uma corrente elétrica muito intensa, ela não vai danificar o LED. Por isso eu não preciso necessariamente colocar um resistor para proteger o LED e tudo mais. Aqui está tudo OK. Agora, se eu ligar esse LED a uma fonte de alimentação dessas que vai na tomada e que vai ter a saída de tensão e tudo mais, colocar direto durante muito tempo, aí, sim, pode diminuir a vida útil do LED.

Sobre as cores, os primeiros LEDs que foram inventados são aqueles LEDs que a gente encontrava nos aparelhos eletrônicos mais antigos, uma televisão, aparelho de som mais antigo, era só aquele pontinho vermelho que ficava lá, que a gente sabia que o aparelho estava conectado na tomada, em stand-by. Hoje em dia, os LEDs, mesmo os de menor brilho, já iluminam bastante. No ar-condicionado do meu quarto, eu tive que colocar uma fita isolante em cima do LED, porque não dá para dormir à noite, porque o LED fica aceso e ilumina o quarto inteiro. Mas num aparelho de televisão antigo, o LED tinha um brilho tão fraquinho que, se tivesse uma sala totalmente escura, ele não iluminava mais do que alguns centímetros à frente dele, era só uma luz de sinalização. Nesses primeiros LEDs, a cor era feita de acordo com o material de que é feito o LED, que é um material semicondutor que produz a luz, e a própria lente também, que era uma lente pigmentada para dar aquela cor, então só tinha LEDs vermelhos e amarelos no início, aí depois de muito tempo se desenvolveu LEDs na cor azul e isso foi o auge da época nos anos noventa, ter produzido um LED de cor azul. Hoje, os LEDs já são coloridos, de acordo apenas com o material de que é feito dentro dele. Esse material que reage à passagem de eletricidade e produz luz já produz a luz em diferentes cores. A cada cor é um material feito diferente, então, olhando de fora dos LEDs, eles são todos transparentes, a lente deles é transparente, só que aí, quando a gente energiza eles, vão dar cores diferentes. Esse aqui é uma cor amarela, não sei se aparece bem, e esse outro LED é um LED vermelho, são os LEDs que eu ganhei da Gabriela Céspedes<sup>13</sup>, da Argentina. São maravilhosos esses LEDs que ela traz. Inclusive, eu tenho um LED aqui

13. Atriz, bonequeira e integrante do Grupo Gabriela Clavo y Canela. Disponível em: [https://www.facebook.com/Gabrielaclavoycanelatiteres/?ref=page\\_internal&path=%2FGabrielaclavoycanelatiteres%2F](https://www.facebook.com/Gabrielaclavoycanelatiteres/?ref=page_internal&path=%2FGabrielaclavoycanelatiteres%2F). Acesso em: 23/09/2021.

que é muito legal mostrar para vocês também, que ele não só é colorido, mas ele muda de cor. É um LED só. Só que, quando se energiza ele, de acordo com a tensão que se aplica nele, ele vai ter uma velocidade dessa variação também, e ele tem as cores verde, vermelha e azul. E aí ele combina essas cores, quando junta duas cores primárias, gera uma cor secundária e, quando junta as três, dá uma cor próxima do branco, acho que o reflexo na mão fica melhor para ver...

**[JULIANA]** Agora ficou bom para ver, que bacana!

**[ALEX]** O próprio LED pode ser colorido, mas a gente também pode colorir. A gente pode usar tinta de vitral e pintar o LED, ter algum efeito diferente por conta disso, pode usar gelatinas, também, com LED e ter um tipo de efeito. Só que os LEDs, em comparação com as lâmpadas, que são incandescentes, eles têm uma deficiência. Porque a lâmpada incandescente é uma lâmpada que gera luz a partir do calor, então as lâmpadas incandescentes têm um indicador que é chamado de índice real de cor, que é muito próximo do índice real de cor da luz do sol, que é a nossa referência de fonte de luz natural com uma luz mais intensa. Então, se a gente tomar como exemplo a luz do sol, tendo um índice real de cor de 100%, as lâmpadas incandescentes chegam muito próximo desse 100%, dependendo, claro, do tipo de lâmpada, do fabricante, da potência. Já os LEDs têm esse índice real de cor muito baixo, se uma lâmpada incandescente vai ter, vou chutar, 90% de IRC<sup>14</sup>, um LED vai ter em torno de 10% de IRC. Ou seja, o LED só emite aquela frequência de cor, mais nenhuma. Então, ele é muito restrito à frequência de cor que o LED é capaz de emitir. Por exemplo, quando a gente coloca uma gelatina com uma lâmpada

14. Índice real de cor.

incandescente, a gente está selecionando as ondas que vão prosseguir depois da gelatina, estamos filtrando. E digamos que, da faixa de luz que é visível para a gente, do vermelho ao violeta, está passando 90% disso. Quando passa num filtro, ele vai limitar e vai continuar passando aquilo que já estava vindo antes. No LED, se só está vindo 6%, não vai, depois do filtro, passar mais — pelo contrário, passa menos ainda. É muito diferente, fica uma cor, muitas vezes, esquisita.

**[JULIANA]** Então, quer dizer que colocando a gelatina no LED, o LED não vai ficar na sua potência, porque tem que passar pelo obstáculo, é isso que você disse agora?

**[ALEX]** É isso também, eu estava falando é que essa gama de possibilidades de luz que uma lâmpada incandescente emite já é diminuída e, no caso do LED, já é menos, muito menos ainda quando passa pelo filtro. Então, para chegar numa cor vermelha com LED, a menos que o LED mesmo já seja vermelho, porque daí ele só vai emitir o vermelho, ele não vai emitir nenhuma outra faixa de cor, e agora com uma lâmpada incandescente, vai emitir todas as faixas de cor e selecionar só o vermelho para passar.

**[JULIANA]** Vamos falar um pouquinho dessas criações, esses aparatos que você fez para os espetáculos de sombras.

**[ALEX]** Bom, eu vou mostrar aqui algumas coisas que eu tenho em casa, são só alguns protótipos, porque tem algumas coisas que eu fui desenvolvendo para trabalhos bem específicos, e hoje estão com as pessoas que os encomendaram e não estão mais comigo. Aí eu até tenho algumas fotos que estão no meu Facebook, eu tenho um álbum no meu perfil do Facebook que tem algumas fotos desses materiais que eu já desenvolvi. É só procurar por



Cia. Cênica Espiral<sup>15</sup>, IFSC, teatro de bonecos, teatro de sombras, deve aparecer alguma correlação ali que ajude.

Desses materiais que eu tinha em casa, tem esse aqui que, infelizmente, não está funcionando para mostrar como é que é, mas eu acho que a Fabiana [Lazzari] chegou a mostrar o que está lá com ela, que é parecido com esse aqui. Esse aqui foi uma tentativa de desenvolver um material que fosse mais leve e que também tivesse a possibilidade de dimmer, esse foco aqui utiliza uma lâmpada incandescente halógena. É uma lâmpada incandescente, não é LED, é uma lâmpada que tem um brilho de luz que é muito intenso, esse aqui é uma lâmpada de 50 watts. Então, para uma sala de um tamanho de 7x7 metros, que é o tamanho da minha sala de aula lá no IFSC, ilumina bem. Para uma sala desse tamanho, para espaços maiores, é uma lâmpada que já não dá conta, mas o desenvolvimento desse foco aqui foi a partir de uma pesquisa de materiais que eu costumo fazer com bastante frequência — quando é possível, não agora, nesse período de quarentena. É uma coisa que eu sempre faço: eu chego no centro de Florianópolis, onde tem uma loja que tem de tudo, ela vende ferragens, material elétrico, material hidráulico, coisas para cozinha, roupa de cama, tem um monte de possibilidades. E aí eu costumo passar nesse tipo de loja e ficar olhando os materiais, sem nenhum objetivo específico, eu vou lá, pego um pedaço de cano e fico olhando. Às vezes, tem alguma necessidade mais imediata: “Eu preciso de alguma coisa que tenha o tamanho tal”, aí eu vou na loja, olho tudo que tem mais ou menos aquele tamanho, ou, às vezes, só vou só por ir mesmo. Eu acabei encontrando essa combinação de coisas aqui

15. A Cia. Cênica Espiral começou a ser idealizada em 2007 por Juliano Valffi e Alex de Souza, com o intuito de colocar em prática, por meio de espetáculos, suas inquietações, experimentações e seus estudos em teatro de animação. Disponível em: <http://www.ciacenicaespiral.com.br/>. Acesso em: 28/09/2021.



Protótipo de foco com lâmpada halógena e dimmer.

FOTO: ALEX DE SOUZA.



Componentes do foco.

FOTO: ALEX DE SOUZA.

para fazer um foco de luz: a base é um pé de balcão, tem até uma regulagem para a altura desse pé; em cima, é uma lata de massa de tomate; e, dentro, está todo o circuito para fazer funcionar, para fazer o dimmer e a lâmpada com o suporte da lâmpada. Por dentro, está pintado de preto.

**[JULIANA]** Inclusive, tem uma tinta que é fabricada para altas temperaturas. Essa também é?

**[ALEX]** A parte da lata, nesse caso, foi tinta preta fosca. Tem uma outra dica, também, que é sempre interessante. Quando se faz a pintura de dentro, mesmo com a tinta fosca, se a intensidade de luz é muito alta, ainda dá reflexo, isto é, ainda brilha essa tinta, mesmo sendo fosca. E o que eu faço? Quando eu estou preparando a lata, eu passo tinta em spray e, enquanto a tinta ainda está úmida lá dentro, eu jogo areia lá dentro, como se estivesse untando a lata por dentro e enfarinhando ela, aí eu coloco uma areia não muito fina, tem que ser um pouco mais grossa para dar relevo, e depois pinto de novo em cima da areia. Então, a segunda camada de tinta já fixa bem essa areia ali dentro, e o que acontece, quando a lâmpada emite a luz para os lados que eu não quero que reflita, como ele é todo irregular, essa luz não reflete diretamente. E vai criando outros caminhos para essa luz ali dentro e a luz se perde, onde diminui o reflexo interno e melhora a qualidade da sombra depois.

**[JULIANA]** Essa é uma lâmpada halógena bipino?

**[ALEX]** Isso, é bipino! Porque ela tem dois pinos que fazem um encaixe ali da lâmpada. E aí tem um dimmer residencial, é um dimmer que a gente compra em qualquer loja de iluminação. Como a lâmpada é de 50 watts, e o dimmer não precisa ser mais do que isso — no mercado acho que a menor potência de dimmer que eu consigo encontrar aqui, em Florianópolis, pelo menos, é de 100 watts —, esse aqui é um dimmer de 100 watts com uma lâmpada

de 50 watts, e é muito tranquilo, não fica perto de sobrecarregar. Essa é uma lâmpada que funciona com 12 volts, não 220 volts, o meu dimmer é para 220 volts, e como que eu faço para poder controlar a lâmpada? Eu uso também um transformador, é um transformador eletrônico, eu não tenho nenhum desmontado, mas ele vem em uma caixinha, é uma placa com um circuito eletrônico ali dentro, e esse circuito entra 220 volts e do outro lado sai 12 volts, só que como ele é um tipo de transformador eletrônico dimerizável, já é feito para ser usado com dimmer, se na entrada estou colocando 220 volts, ele sai 12 volts; agora, se na entrada eu coloco menos do que 220 volts, com o dimmer, ele vai diminuindo a tensão, a saída vai diminuir proporcionalmente também. E, se na entrada eu estou colocando 110 volts, a saída vai ser 6 volts, a lâmpada incandescente reage em proporção. Então, se ela tem o máximo da tensão nela, que é 12 volts, tem o brilho máximo, se ela tem a metade da tensão, vai ter metade do brilho, mais ou menos, né, mas a ideia é essa de funcionamento.

**[JULIANA]** Quando tem transformador, ele vai em que área aí desse aparato?

**[ALEX]** Na parte de baixo, dentro e embaixo. Porque o que eu fiz, eu desmontei essa caixinha, e a placa eletrônica que tem ali dentro coube certinho aqui dentro. E, claro, fiz todo um isolamento para não fechar nenhum circuito, para ficar seguro e tal, mas vem essa fiação aqui e a gente conecta na tomada, a energia vem por aqui, passa primeiro no dimmer, passa pelo circuito do dimmer para fazer o controle de quanto de energia vai seguir dali em diante. Um dimmer é como se fosse uma torneira, se a gente fizer uma analogia hidráulica, o dimmer é esse controle da torneira. Se a gente abre um pouquinho, sai um pouquinho de água, se a gente abre total, vai sair o máximo de água que é possível por ali. Só que ele vai fazer isso com energia elétrica de um outro jeito, mas, para

ficar claro o funcionamento, é por aí. Então, passa pelo dimmer, do dimmer passa para o transformador. E o transformador é que vai ser ligado à lâmpada, que é o caminho final ali. Muitas vezes, a gente nota que esses controles de dimmer têm um pequeno *delay*, a gente abre o dimmer e leva um tempinho, depois que a lâmpada vai. Porque tem todo esse processo de um circuito indo para outro circuito. E, às vezes, acontece até de esses dois circuitos do transformador e do dimmer não se entenderem muito bem, e tem vezes que a gente conecta o dimmer, liga, ele fica piscando a luz, só que sobe mais um pouquinho e ele estabiliza. Muitas vezes, isso se resolve invertendo a tomada, se o plugue lá na tomada está ligado assim, ele está dando algum probleminha, a gente inverte ele, que a gente vai estar invertendo o fase e o neutro. E, às vezes, isso acaba corrigindo algum problema de comunicação entre os circuitos.

**[JULIANA]** Olha que dica! Eu me lembrei aqui da sua fala com relação à potência da lâmpada e, também, do dimmer, então tem que pensar sempre nessa relação, porque tem lâmpadas bipinos de 100 watts.

**[ALEX]** Essa aqui é uma lâmpada halógena bipino de 100 watts.

**[JULIANA]** Então eu preciso de um dimmer com passagem maior?

**[ALEX]** A gente tem que imaginar sempre que tem o circuito elétrico, que é um caminho fechado por onde vai passar energia, que vai circular e vai voltar. E todo esse caminho tem que ser dimensionado para o máximo possível que o circuito vai fazer, ou seja, a corda sempre vai arrebentar no lugar mais fraco, sempre. Então, se eu tenho uma lâmpada que é de 100 watts e eu tenho o meu dimmer que é de 50 watts, o dimmer vai estourar, não vai aguentar, porque ele não é feito para aguentar o que essa lâmpada aguenta. Se eu uso um fio que é um fio muito fino, que não suporta essa quantidade de energia circulando por ali, o fio

vai derreter. E todas as peças do circuito têm que ser dimensionadas para suportar o máximo que aquele aparelho vai fazer e um pouco mais.

**[JULIANA]** Então, para essa lâmpada de 100 watts, o dimmer teria que ser de 150 watts?

**[ALEX]** Sim. Na verdade, vai ser até mais comum encontrar dimmers de 500 watts para cima. Não é um problema se o dimmer for de 1000 watts, for de 1500 watts, e a tua lâmpada for de 50 watts, esse não é um problema. Isso significa que o dimmer pode aguentar até 1000 watts. A mesma coisa ocorre com a lâmpada, essa lâmpada vai funcionar o máximo dela, o máximo de brilho quando tiver consumindo 100 watts de potência, mas se eu nunca deixar que chegue a esse consumo de 100 watts, posso usar o restante do equipamento a 50 watts. Só que preciso limitar, eu tenho que garantir que todo o circuito nunca passe de 50 watts, já que os componentes são para lâmpada de 50 watts. Mas nem faz sentido construir algo assim. Se a gente quer comprar um carro que chegue a 300 quilômetros por hora, não vou andar com esse carro no Brasil, não tem estrada para andar com o carro a 300 quilômetros por hora no Brasil. Então, não vou comprar um carro desse, tem gente que compra, mas não faz sentido. É a mesma coisa a lâmpada: se preciso usar uma lâmpada que tem uma intensidade desse consumo de energia, 100 watts, vou preparar todo o circuito para um dia poder usar ela em 100 watts, mesmo que nunca use, mas pode ser que um dia eu precise. E, assim, não sei se dá para ver as duas lâmpadas, uma de 50 watts e outra de 100 watts, a diferença do filamento é muito pequena, é um pouquinho mais grosso, as voltas que o filamento faz são um pouco maiores. O encaixe dos pinos é igual, tudo é igual, só que o filamento é diferente. Essa diferença do filamento vai produzir mais luz, mas, ao mesmo tempo, vai também diminuir a acutância dessa sombra

que vai ser projetada. E com a lâmpada de 50 watts eu ainda vou ter uma definição de sombra maior do que a de 100 watts. Mas, por outro lado, a de 100 watts vai me dar mais luz, e eu vou poder trabalhar outros efeitos com isso.

Outra coisa muito importante: nas lâmpadas halógenas, a gente não toca na parte de vidro. Muita gente sabe que não pode tocar, mas não sabe por que não pode tocar. É porque a lâmpada halógena foi uma criação genial, provavelmente de toda uma equipe que foi desenvolvendo esse tipo de lâmpada, porque acontece o seguinte: para uma lâmpada incandescente poder emitir luz, ela precisa de calor. Thomas Edison<sup>16</sup> resolveu o problema quando criou o que a gente chama, hoje, de lâmpada, porque outras pessoas já tinham criado os sistemas que produziram luz a partir do calor com a passagem de eletricidade, só que o que acontecia é que o material pegava fogo logo, durava alguns segundos só de luz. A genialidade do Thomas Edison foi tirar o oxigênio, ele colocou esse bulbo de vidro, retirou oxigênio e, com isso, ele tirou a possibilidade de incendiar a matéria que estava incandescendo. E a primeira lâmpada ficou acesa, se eu não me engano, durante 42 horas, algo próximo disso. E, com o tempo, foi se desenvolvendo a tecnologia para que durasse mais tempo. A lâmpada incandescente comum é essa aqui que eu tinha mostrado para vocês antes, ela tem um gás aqui dentro, gás argônio, para não misturar com o oxigênio e não incendiar o filamento. Se nessa lâmpada aqui a gente puxar, aqui, a parte de alumínio e abrir um espacinho e esse gás sair e entrar oxigênio, ela queima na hora. Mas, se ela estiver bem vedada, não queima, a gente pode pegar direto

16. Inventor norte-americano mundialmente conhecido por ter inventado a lâmpada incandescente, o fonógrafo, a indústria elétrica, entre outras das mais de 1000 patentes que possuiu em sua vida. Disponível em: <https://www.thomasedison.org/>. Acesso em: 06/10/2021.

nela, colocar lá no local, não tem problema, porque isso aqui é vidro. Com a lâmpada halógena é diferente, pois esse material, na verdade, não é exatamente vidro, é um outro tipo de material que deve usar vidro também junto, não sei exatamente como que é a parte química desse material, mas ele é um material que, por ser poroso, ele deixa entrar oxigênio dentro da lâmpada, porque esse oxigênio é necessário com os outros gases que já estão ali dentro. E aí o que que acontece? O material que incandesce lá dentro, que é o tungstênio, o metal daquela molinha, quando ele aquece, mesmo que ele não pegue fogo imediatamente, dura bastante tempo, mas evapora. E o tungstênio evapora, se mistura com os gases que têm lá dentro e sedimenta de novo no próprio tungstênio. E é como se tivesse um ciclo de renovação. Se a gente toca diretamente aqui na lâmpada, sempre tem alguma impureza, uma gordura, sempre tem alguma sujeirinha junto na mão que, se ficar ali junto, quando aquecer, ele vai absorver isso de fora, e aí vai bagunçar a mistura química que deveria estar lá dentro para recondicionar o material. E aí a lâmpada acaba queimando porque bagunçou a estrutura química que precisava para que esse tungstênio volte ao estado dele ali, de incandescência.

**[JULIANA]** Bom saber essa curiosidade, a gente sabe que não pode tocar, mas essa informação, não sabia.

**[ALEX]** E o que fazer depois de pegar direto na lâmpada assim, como não se deve? “Agora eu tenho que jogar a lâmpada fora?” Não. Agora que todo mundo tem o seu álcool 70% em casa, no bolso, fica mais fácil ainda. É só pegar um pano limpo ou papel limpo com álcool, limpar bem, tirar toda gordura, e salva a lâmpada, inclusive, do coronavírus. Agora, ela fica também protegida do coronavírus depois de ser limpa com álcool. E, claro, não passar álcool e já ligar imediatamente, espera o álcool evaporar, depois liga.



**[JULIANA]** Tem uma pergunta aqui: “Alex, usei uma vez uma lâmpada halógena bipino que chegou a derreter, o que pode ter acontecido?”

**[ALEX]** Bom, aí só vendo o que exatamente derreteu, porque a lâmpada, o funcionamento dela ocorre a partir do calor, então pode ser que o calor da lâmpada tenha derretido o material. Eu não sei que material que foi utilizado ali perto da lâmpada para que possa ter derretido, mas, se a própria lâmpada derreteu alguma coisa, provavelmente essa coisa não estava preparada para o uso dessa lâmpada. Então, se tinha algum material que não era próprio para a potência da lâmpada, se estava usando uma lâmpada de 100 watts, mas estava usando o material que era para lâmpada de 50 watts, o material não aguentou porque não era feito para a lâmpada de 100 watts. Ou se, no caso desse foco aqui, eu uso uma lata de massa de tomate, isso aqui não derrete, mas essa parte debaixo é plástico, só que, como a lâmpada é de 50 watts, não chega a dar calor suficiente para derreter. Já usei isso aqui ligado várias horas seguidas, e não chegou a derreter. Aquece a lata, eu não consigo ficar segurando direto aqui na lata, porque queima a mão, mas esse plástico aqui consegue resistir. Agora, se eu colocar uma lâmpada de 100 watts aqui, esse plástico já não aguenta. O foco que eu fiz para a Fabi, que ela usa no “BRUX-”<sup>17</sup>, já é um sistema diferente, porque aqui embaixo, agora não lembro, eu acho que usei um cano de PVC, só que o cano de PVC não está em contato direto com a lata, tem mais uma peça de metal que fica mais acima, que é o suficiente para o calor da lata não derreter o plástico embaixo. Então, quando chega a derreter algum material, tem que ver o que está causando o derretimento.

17. Espetáculo produzido pela entreAberta Cia. Teatral, em 2017. Disponível em: <https://bruxweb.wordpress.com/>: Acesso em: 20/10/2021.

[**JULIANA**] É algum desses aqui [mostra o cartaz da live]?

[**ALEX**] Não, esse de 100 watts é mais recente, essa foto aí já é antiga. Aliás, nessa foto, tem um negócio que é interessante, que é um secador de cabelo, o debaixo. Na verdade, esse aí eu acho que foi o primeiro que eu fiz com LED para ter o dimmer junto. Porque eu tinha um LED desses de alta potência, e esse foco foi feito para um espetáculo musical de um grupo aqui de Florianópolis. Eles são um casal que o rapaz toca contrabaixo, a menina canta, e eles tinham um espetáculo que ia ter algumas inserções cênicas no espetáculo musical deles e com sombras. Aí, eu montei esse foco como um teste para esse trabalho, só que ele era bem pesado, porque ele usava um transformador magnético nele, não era um transformador eletrônico como esse daqui. Na época em que eu ainda trabalhava como técnico em eletrônica, eu tinha uma sucata lá de secador de cabelo e acabei usando, adaptei para caber dentro do secador de cabelo.



Foco adaptado com o corpo de um secador de cabelo com dimmer e luz de LED.

FOTO: ALEX DE SOUZA.

**[JULIANA]** Ainda em relação a essa halógena que você estava falando antes, que não pode pegar com a mão, como que a guarda? É melhor deixar sempre e guardar com o suporte, ou é melhor tirar? Isso para questões de viagem.

**[ALEX]** Para guardar, depende muito do uso. No caso de viagem, é sempre preferível tirar a lâmpada, guardar a lâmpada num local que fique bem protegida, de preferência, uma embalagem com espuma ou que não fique batendo uma lâmpada na outra ou algo assim. Mas quanto está ensaiando direto, ensaia três ou quatro vezes na semana, nem tira a lâmpada, porque corre mais risco de estragar a lâmpada tirando e colocando do que guardar com cuidado ali dentro do foco mesmo.

**[JULIANA]** Mas para viajar é melhor que tire do que ir com o suporte?

**[ALEX]** Sim, a não ser que faça algum tipo de proteção que já encaixe direto na lâmpada aqui dentro — faz uma proteção de espuma ou algo assim, que encaixe aqui, e encaixa já junto a lâmpada, daí ela não mexe.

**[JULIANA]** A gente sabe que essas lâmpadas são preciosas.

**[ALEX]** A lâmpada de 100 watts desse foco, que eu fiz para Fabi [Lazzari] aqui, em Florianópolis, eu não encontro, eu fui encontrar em Belo Horizonte. Eu estive em janeiro em Belo Horizonte para fazer um curso e eu consegui encontrar a lâmpada de 100 watts.

**[JULIANA]** Aqui não encontra também. Estão perguntando aqui: “Oi, Alex, fala um pouco sobre a segurança no trabalho do sombrista?”. Já que a gente mexe com essas fontes de luz, com eletricidade...

[ALEX] Isso é uma questão que é bem importante, e é uma coisa que eu acho que a maioria das pessoas, generalizando bastante, mas eu acho que a maioria das pessoas não tem o hábito de fazer manutenção preventiva nos equipamentos. A gente vai usando, até que uma hora estraga; quando estraga a gente conserta e o perigo é que a gente está trabalhando com um equipamento elétrico, está lá no meio da cena, no escuro, e de repente pode estar com fio já desencapado, rompido, alguma coisa que, se eu tocar sem ter a menor ideia, posso sofrer um acidente por causa disso. Pelo conhecimento técnico e por estar sempre avaliando o que eu estou fazendo ali, já tenho esse hábito de, antes de ligar qualquer coisa na tomada, olho o geral primeiro, para ver se está tudo ok por fora, se está como deveria. Se eu vejo que esse fio aqui estava um pouco mais para dentro ontem e agora está um pouquinho mais para fora, já vou desmontar, vou ver o que que está acontecendo. Mas isso é uma questão cultural até, porque, claro, tem o meu pai que já é técnico em eletrônica, desde [que eu era] criança ele já ensina isso em casa. Eu lembro que era bem criança e consertava abajur em casa. Se estava com o fio rompendo, consertava. Mas por quê? Porque o meu pai já, desde [que eu era] criança, dizia: “Olha só, não liga esse abajur, tá vendo? Está desencapado, tem que fazer assim”. E abria, me mostrava e tal. Mas, quando a gente não tem essa educação para ter esse olhar do cuidado, da prevenção, pode ser bem perigoso. Então, é sempre bom a gente ter muita atenção com isso, principalmente com o equipamento que a gente usa durante muitas horas. Mesmo o equipamento que é a pilha, que a gente acha que a pilha não vai dar um choque. Mas aconteceu, agora eu não lembro com quem foi que isso aconteceu... tinha uma caixa de lambe-lambe e [alguém] que guardou a parte do material elétrico tudo numa caixinha, tudo junto, colocou todas as pilhas e foi colocando os plugues, os fios, colocou tudo dentro da mesma caixinha. O problema é que um daqueles

plugues acabou fechando o curto-circuito entre duas pilhas e pegou fogo no material. Um material que estava guardado, mas na caixinha estava solto. Mesmo [com] o material guardado, tem que ter atenção e saber o que está fazendo ali, para não deixar nenhum material que possa fazer um mau contato ali e causar algum tipo de acidente.

**[JULIANA]** Sim, e ele complementou aqui, está falando assim: “Vamos fazer o manual de segurança no trabalho cênico”. Isso é bem importante.

**[ALEX]** E é uma coisa que é curiosa, porque, quando fiz o curso técnico de eletrônica, tive um semestre só de aulas de segurança do trabalho. Mas só que era algo completamente genérico, porque a mesma aula que aquele professor dava para o curso de eletrônica, provavelmente ele dava para o curso de edificações, para o curso de mecânica... E cada uma dessas áreas vai ter especificidades diferentes, trabalham com materiais diferentes, e um semestre só não era o suficiente para fazer com que um adolescente se formando técnico passasse a ter atenção com relação a isso. Era mais uma matéria que o estudante tinha que cumprir. Acho que é bem importante mesmo que se tenha mais atenção com isso, e a segurança do trabalho também não deveria ser uma coisa só de quem está estudando em uma escola técnica. Que todas as pessoas tivessem noções de segurança do trabalho! Porque todas as pessoas trabalham, em diferentes áreas, mas todas as pessoas precisam saber que materiais conduzem eletricidade, que materiais isolam, que materiais são inflamáveis, que materiais não são. Isso é o mínimo que todas as pessoas deveriam saber.

**[JULIANA]** Alex, eu acho que pode falar um pouquinho também do que a gente viu na arte de divulgação, que você já construiu aparatos de iluminação para várias peças, e comentar dessas que são de sombra, o “BRUX-”, enfim.

[**ALEX**] O do “BRUX-”, por exemplo, foi mais o desafio de conseguir ter mais luz, porque eu já tinha esse modelo aqui de foco, que eu já tinha desenvolvido, inclusive a Fabiana [Lazzari] e a Tuany [Fagundes] já utilizavam em outro espetáculo delas, da entreAberta, “Um Encanto em Nagalândia”<sup>18</sup>. Só que, para o “BRUX-”, elas precisavam de uma quantidade maior de luz, foi onde eu tive que desenvolver não a parte elétrica, mas, justamente, a parte de segurança com relação à questão do aquecimento dessa lâmpada de 100 watts. A parte elétrica é a mesma: é um transformador, um dimmer e uma lâmpada. Claro, com a dificuldade de conseguir encontrar uma lâmpada de 100 watts, de conseguir um transformador e o dimmer. O dimmer até foi fácil, mas o transformador, também, foi mais complicado. Na época, eu fui encontrar só em São Paulo, na Rua Santa Efigênia. Mas foi todo um trabalho de pesquisa para encontrar onde colocar o circuito elétrico. Como fazer o circuito já estava resolvido, mas onde colocá-lo para que elas pudessem usar. Chegou a um resultado que funciona, mas, particularmente, para mim, ainda não é versão final, acho que ainda precisa desenvolver melhor ali para ele ficar mais resistente, até porque esse foco, inclusive, já deu problema, já tive que fazer manutenção nele. E os outros de 50 watts, até acho que a Fabi comentou ali, que já estão usando há uns seis anos e nunca tiveram problemas.

O trabalho com iluminação para o lambe-lambe também é uma coisa que eu gosto muito, pelo desafio de como resolver. Até a Conceição<sup>19</sup> comentou que eu fiz uma solução ali para ela poder dimerizar, também não ficou ideal, porque ela precisava exatamente daquela lâmpada, não podia trocar o tipo de lâmpada

18. Espetáculo teatral produzido pela entreAberta Companhia Teatral em 2015. Disponível em: <https://umencantoemnagalandia.wordpress.com/>. Acesso em: 20/10/2021.

19. Não foi possível identificar a pessoa a que o entrevistado estava se referindo.

LED que ela já utilizava, que ia mudar totalmente o efeito de luz que já tinha na caixa. E o pior é que até hoje eu ainda não assisti à caixa de lambe-lambe da Conceição. Refiz o sistema de iluminação para ela, mas até hoje não consegui assistir ainda, estou devendo isso para ela. E as caixas lá do pessoal de Itajaí que, daí, sim, foram trocadas as lâmpadas halógenas por lâmpadas LEDs, e que me levou a desenvolver o dimmer para os LEDs. Fui fazer essas caixas de lambe-lambe lá...

**[JULIANA]** Quem era esse pessoal de Itajaí?

**[ALEX]** Da Cia. Andante<sup>20</sup>, de caixas de lambe-lambe, que era da Jô [Fornari], do Laércio Amaral e da Sandra Knoll. Não me lembro agora de cabeça os títulos das caixas, mas a Jô ainda continua com a caixa dela com essa iluminação. E depois veio um pessoal que era de Jaraguá do Sul e que agora estão lá em Canelinha, a Suzi Daiane<sup>21</sup>... eles também fizeram as caixas de lambe-lambe, só que eles já criaram o projeto da caixa comigo pensando na iluminação. E também foi bacana, mas o que eu acho legal, que aceito entrar nessas pesquisas, é justamente tentar encontrar um jeito diferente de fazer o que já se faz. Se antes todas as caixas de lambe-lambe usavam as mesmas lâmpadas, os mesmos dimmers residenciais, e todos eles ligavam na tomada, então dá para fazer isso diferente? De que jeito? O que eu sei que ainda não foi usado é essa coisa de usar o LED de potência não só para fazer focos de teatro

20. A Cia. Andante Produções Artísticas é formada por Jô Fornari e artistas convidados. Fundada em Itajaí (SC), em 2005, mudou-se para Canelinha (SC) em 2016. Dedicar-se a pesquisa, produção de espetáculos e intervenções, bem como a ações de fomento e difusão das linguagens do teatro de animação e da palhaçaria. Disponível em: <https://www.cia-andante.com.br/a-cia>. Acesso em: 06/10/2021.

21. Escritora, atriz, bonequeira, dirige a Cia. Teatral (de Surdos) Mãos Vivas, em Jaraguá do Sul (SC). Disponível em: <https://www.facebook.com/suzidaiane>. Acesso em: 20/10/2021.



*Light Lex*, modelo de foco de luz desenvolvido por Alex de Souza.  
FOTO: ALEX DE SOUZA.



de sombras, mas para fazer também essa iluminação de teatro em miniatura. Porque essa precisão da luz do LED fica muito boa, também, no espaço muito pequeno, e aí, por ter desenvolvido esse circuito eletrônico para dimerizar o LED, foi que depois eu cheguei nesse modelo aqui de foco de luz, que eu apelidei de *Light Lex*, por brincadeira, e o nome acabou pegando.

Esse aqui usa exatamente o mesmo sistema eletrônico que fiz para as caixas de lambe-lambe da Cia. Andante, só que a diferença, aqui, é onde está inserido esse circuito eletrônico. E, também, foi andando naquela loja de ferragens que eu encontrei essa peça aqui, que é de tubulação de esgoto, uma derivação de 40 milímetros. Eu peguei esse cano e fiquei segurando ele aqui e vi que “Opa, isso aqui fica numa posição confortável”, porque esse ângulo aqui para segurar é melhor do que esse, assim a gente fica tensionando essa parte de cima do braço aqui e se muda fica relaxado, e aqui fica reto. “Opa, isso aqui pode ser algo interessante, mas, agora, como é que eu lido com o calor?” Porque é PVC, e PVC derrete com uma certa facilidade, e os LEDs de potência, por mais que a luz não seja produzida a partir do calor, o LED, o funcionamento dele, aquece. Ele precisa de uma quantidade grande de energia para poder emitir a quantidade grande de luz, e essa quantidade de energia circulando aquece o componente e esse aquecimento não era bom aqui para o equipamento. Então, eu tive que encontrar também um meio de fixar ele, uma placa de fenolite que faça os contatos elétricos, mas que também dissipe o calor. Esse aqui é um LED de 3 watts, não precisei fazer nada mais para refrigerar, só aqui tem alguns furinhos e, também, a parte do dimmer, que precisa ter uma certa circulação de ar ali para não dar problemas. Esse outro aqui é de 5 watts, ele demanda mais energia, então ele produz mais calor; nesse eu já tive que colocar uma peça de alumínio aqui dentro. Além disso, eu ainda tive que fazer uns furinhos aqui em cima para ter um respiro.

Mesmo assim, não é o suficiente, se deixa muito tempo ligado, o PVC também não aguenta, vai criando umas bolhas aqui em cima. Então, esse aqui é um que ainda precisa descobrir outro material para poder utilizar ele — para esse sistema aqui, não funciona.

Também, quando estive no Festival de Teatro de Sombras — acho que estive no primeiro, segundo e terceiro, lá em Taubaté, com o Ronaldo<sup>22</sup> e o pessoal da Cia. Quase Cinema —, eu vi que eles trabalham bastante com espetáculos na rua projetando sombras nos prédios. E eu vi uma loucura que era o Ronaldo segurando um PC de 1000 watts, um refletor PC, na mão, com luva e tal, mas segurando ali na mão e estava garoando e ele projetando a sombra ali, e eu lá desesperado de ele estar segurando um refletor, mesmo com a luva, mas estava chovendo, isso é muito perigoso, não dá para ser assim. E eu voltei lá do festival tentando pensar como que dá para fazer algo que tenha a mesma intensidade de luz que possa suprir uma necessidade dele, ou de outras pessoas, mas que não demande estar segurando um refletor ali com a carga direta, que realmente pode dar choque, pode ser muito perigoso. E como eu estava voltando de Taubaté e, antes de voltar para Florianópolis, eu passei por São Paulo, aproveitei e passei por todas as lojas da Rua Santa Efigênia para pesquisar materiais e aí acabei encontrando esses LEDs, que agora eles já são mais comuns, é mais fácil encontrar, mas, na época... que isso já faz uns cinco anos ou mais até, nem lembro mais que ano foi, mas com certeza faz pelo menos uns cinco anos. Então, esse aqui é um LED de 100 watts de potência. Se esse outro era de 3 watts, esse aqui é de 100 watts. Claro que isso implica que também não vai dar para ver na câmera, mas que ele vai ter muitos pontinhos aqui, que são

22. Artista plástico, performer e diretor, formado em Ciências Sociais pela USP, com ênfase em Antropologia do Teatro e do Drama. Fundador da Cia. Quase Cinema. Disponível em: <https://www.ciaquasecinema.com/grupo>. Acesso em: 27/08/2021.

os vários pontos de LED. Então, para fazer uma sombra em uma sala pequena, não é muito útil. Agora, para um prédio em que a silhueta, o corpo, vai estar mais longe, pode dar um efeito melhor.

**[JULIANA]** Esse, então, não é dimerizado, né?

**[ALEX]** Não, esse aqui ainda não consegui encontrar um circuito adequado para poder dimerizar ele, porque, como funciona com uma tensão que é entre 28 e 40 volts, é uma faixa muito larga que funciona no máximo, e significa o seguinte: se eu colocar 28 volts, ele acende no máximo, se eu colocar 40 volts, ele também continua no máximo, não varia. A faixa de variação dele é muito diferente dos outros LEDs, então ainda não consegui encontrar o circuito ideal para esse LED. Também não pesquisei mais isso, está parado esse desenvolvimento aqui. E esse aqui, o funcionamento habitual dele é com esse driver aqui, que vai alimentar sempre no 100%, não sei como é que vai ficar o efeito aí na câmera.

**[JULIANA]** Nossa, potente! Muito potente, dá para ver até formando a sombra lá.

**[ALEX]** Então, a sombra fica difusa aqui de perto, mas, se for mais longe, e eu já fiz uns testes aqui... acho que não vou conseguir levar lá na janela hoje, mas é um quartel da Polícia Militar, e eu já fiz alguns testes lá no prédio deles, mas prefiro não abusar.

**[JULIANA]** Deu para ver. Quando você afastou um pouquinho a mão, melhorou um pouquinho a sombra, o contorno, e deu para ver.

**[ALEX]** Eu já vou desligar, porque ele já está aquecendo o suficiente para não conseguir ficar com a mão direta nele.

**[JULIANA]** É, porque é muito potente, nossa...

**[ALEX]** Mas no momento em que eu conseguir desenvolver a dimerização para esse LED, aí eu vou pensar no que vai ser o corpo desse aparelho. Para poder utilizá-lo de uma maneira que eu não fique em contato direto com nenhuma parte metálica que conduza eletricidade e que possa trabalhar com mais segurança. Porque aqui vou trabalhar com uma tensão muito mais baixa, não vou estar trabalhando com 220 volts, mas com, no máximo, 40 volts, e isso vai fazer diferença na questão de segurança no manuseio desse equipamento.

**[JULIANA]** Acho que a gente já pode ir se encaminhando para finalizar a *live*, porque aqui é uma hora a menos, né, são 22h30. Eu queria te perguntar: essa questão da dimerização, eu estou pensando aqui essa questão de acessibilidade... é só a lanterna que eu consigo fazer sem colocar na tomada? Se tem como dimerizar lanterna? Tem como dimerizar alguma outra coisa que não precise de tomada?

**[ALEX]** Tem. Esse foco aqui funciona ligando na tomada, eu fiz o dimmer para que fosse ligado aqui, numa fonte de alimentação, que é essa aqui, mas ele também pode tirar a tampinha aqui e usar com quatro pilhas.

**[JULIANA]** Ah, isso que a Fabi estava comentando...

**[ALEX]** Dá para colocar quatro pilhas recarregáveis, ele funciona sem a alimentação do fio, funciona só com quatro pilhas, e o próprio carregador pode carregar as pilhas. Já fiz um circuito pensando nisso para não ter que também tirar a pilha e colocar no carregador, deixar na tomada, depois tira e põe aqui de volta, o próprio aparelho pode fazer essa recarga das baterias. É claro que, com as pilhas recarregáveis, ele vai ter uma autonomia x, e aí essa autonomia vai depender do uso de cada pessoa. As caixas

de lambe-lambe que eu fiz usando esse sistema aqui com as pilhas e dimerizado, a Jô, se não me engano, ela falou que chegou a fazer apresentações de um dia inteiro sem recarregar, mas, claro, na cena dela, provavelmente não usa 100% o tempo inteiro, ela vai variando, então isso vai condicionando. A Fabi talvez saiba dizer melhor quanto tempo dura, porque ela tem esses aqui e ela já usa há mais tempo. Desses aqui, eu tenho só de protótipo, então nunca usei eles para cena mesmo para saber se a bateria fica aqui ligada 100% durante tantas horas. Nos testes que eu fiz, terminei de construir e botei a bateria carregada, liguei e deixei lá, ficou assim uma noite inteira e no outro dia ainda estava acendendo, claro que com um brilho cada vez menor.

**[JULIANA]** E essa questão de brilho é a mesma coisa quando for com pilha e com tomada? É o mesmo brilho?

**[ALEX]** Sim, com as quatro pilhas ele dá o máximo de energia que esse LED trabalha e, com a alimentação na tomada, também está mandando a mesma quantidade de energia.

**[JULIANA]** E aí tudo é aquela questão de fazer a quantidade certa, por exemplo, se eu mudar de um LED que a potência é maior, preciso de mais pilhas e assim vai, né?

**[ALEX]** Nem sempre é só uma questão de quantidade de pilhas, às vezes é o quanto cada uma dessas pilhas pode fornecer de energia, porque, por exemplo, pilha recarregável tem de vários tipos, tem as de 1000 miliampère-hora, 2600 mAh, 3600 mAh, 4200 mAh, 5200 mAh... então, quanto maior a capacidade, mais tempo vai durar.

**[JULIANA]** Vou ler um comentário da Conceição, porque eu achei bem interessante: “Pode usar bateria também, dependendo da potência, pode usar *Power Bank*, eu usava bateria de PC ou de moto, mas não pode viajar. Agora tem que usar energia, *Power Bank* não aguenta meu LED”.

[**ALEX**] Porque o *Power Bank* foi construído para uma função bem específica, que é recarregar bateria de celular, se a gente vai usar em um equipamento que consome mais energia, ele não vai aguentar tanto. E outra coisa, também, que me acontece com frequência é que, quando eu vou comprar os componentes, as peças, as coisas para experimentar esses equipamentos de luz, eu chego na loja e sei mais ou menos o que preciso, só que não sei o que existe que pode fazer aquilo que preciso. Então, é muito frequente chegar na loja e dizer: “Olha, eu preciso de uma coisa que eu não sei se existe, mas se existir, ela não foi feita para aquilo que vou usar”. Aí o vendedor já fica com aquela cara de “ah, não, mas aí a gente não tem”, e eu digo: “Eu sei que você não tem, mas eu vou olhar, porque talvez tenha”.

[**JULIANA**] Então, Alex, se você quiser falar alguma coisa que acha interessante em questão de iluminação para a gente que trabalha com sombra...

[**ALEX**] Falamos bastante coisa hoje, eu acho que é o tipo de assunto que não tem fim. Porque, desde lá daquela primeira experiência de ter assistido, de quase ter trabalhado com o Nini lá naquele espetáculo, de ver como é que funcionava, de ter gerado uma curiosidade sobre isso, até hoje eu não consigo pensar que isso aqui já descobri e é assim. O tempo inteiro estão aparecendo coisas novas no mercado. Aliás, uma coisa bem legal que chegou para mim, hoje, inclusive, que vem dessas pesquisas e coisas que vão acontecendo durante o processo de criação. Eu estou montando um espetáculo novo, que vai ser um espetáculo de teatro

de objetos com o Khalid [Rodrigo Prestes],<sup>23</sup> da Cia. Peregrina<sup>24</sup>, e a gente vem pensando na iluminação do espetáculo enquanto está estruturando a dramaturgia, estruturando a cenotécnica. E a gente ficou pensando que “seria legal se tivesse um momento muito absurdo e que o cara está lá com uma lâmpada queimada e tira a lâmpada e a lâmpada acende. Seria um truque de mágica e tal, vamos investigar como fazer isso”. E eu descobri que já existe isso, é uma lâmpada que ela não está conectada, mas acende na minha mão. É uma lâmpada de emergência, então, ela funciona com qualquer luminária e liga-desliga normal, só que, se ela estiver ligada e faltar luz, continua ligada, ela tem uma bateria interna, e também pode ser retirada. “Ah, preciso ir no banheiro”, então eu pego a lâmpada e vou iluminando por onde eu preciso. Isso é uma coisa que não existia há poucos anos e agora tem e a gente pode usar isso como um recurso num espetáculo. As coisas são muito dinâmicas.

[**JULIANA**] Veio de onde essa lâmpada, se você pode falar?

[**ALEX**] Do Mercado Livre.

[**JULIANA**] Muito bacana, já pirei aqui.

[**ALEX**] Esta é a caixinha da lâmpada.

[**JULIANA**] Eu também tenho várias coisas de iluminação aqui, muito legal, já pirei aqui em coisas para fazer com essa lâmpada.

23. Khalid Prestes, ator e fundador da Cia. Peregrina, estuda e pesquisa sobre o trabalho de ator, confecção e manipulação de bonecos, técnicas do palhaço, aparelhos circenses, dança de salão e música. Disponível em: <https://prosas.com.br/empreendedores/3535-cla-de-livres-arteiros-cia-artistica>. Acesso em: 11/10/2021.

24. Companhia artística especializada em produção teatral, teatro de bonecos, artes circenses e erformances performances para eventos. Disponível em: <https://www.facebook.com/ciaperegrinateatro/>. Acesso em: 06/10/2021.

Alex, muito obrigada pela conversa, pela aula, muito bacana. Eu sou suspeita, porque eu adoro iluminação, tenho muita coisa de iluminação, coisa que precisa de tomada, coisa que não precisa tomada, então acho que foi bem bacana até para a gente pensar nessas questões, porque, como eu disse, a sombra precisa de luz ou a gente, na sombra, precisa do escuro e da luz. Então, obrigada, Fabi, pelo contato, já fiquei com vontade aqui de falar com você, de ter esses aparatos que você constrói, quem sabe, vamos falando... Pessoal, procurem o Alex também, quem tiver interesse. Muito obrigada mesmo, obrigada pela paciência, a gente foi até um pouquinho além do horário aí de vocês, é diferente, uma hora a menos. Obrigada, pessoal, que está aí também assistindo, que ficou firme e forte, pela paciência. Então, eu acho que é isso, gratidão a todos, a você, Alex!

[**ALEX**] Eu também tenho muito a agradecer pelo convite, pelo espaço que vocês estão abrindo não só para mim, mas para tantas pessoas que estão participando dessa agenda intensa de *lives*. Espero que estejam registrando tudo isso, guardando os vídeos dessas conversas todas, porque isso vai ser um material incrível, tanto para pesquisa acadêmica quanto para a pesquisa prática. Todo mundo que vai trabalhar com sombras, em algum momento, vai aproveitar muito todo esse material que vocês estão promovendo. Isso vai ser muito legal mesmo. Inclusive, depois a gente conversa mais sobre essa questão dos registros, a possibilidade de talvez compartilhar isso também, porque isso realmente me interessa muito, porque eu sou professor de teatro no IFSC, e lá a gente tem um curso de teatro de animação que, esse ano, infelizmente, por vários motivos, não só a pandemia, ele não pôde ser ofertado esse ano, mas a gente tem pretensões de voltar a ofertar esse curso. No primeiro ano, teve uma turma específica de teatro de sombras, inclusive esse foco aqui foi construído por um dos



alunos, que fez o curso e aprendeu a construir esse modelo aqui, e ele fez esse aqui para o curso mesmo. Ele era um aluno bolsista. E a gente precisa desses mananciais, precisa ter essas fontes, porque nem tudo está nos livros ainda, já que temos essas novas mídias, temos essas novas formas de se comunicar, tão intensas agora, principalmente, é muito bom a gente poder contar com isso também. Então, mais uma vez, parabéns pela iniciativa, força para vocês para conseguirem continuar nessa empreitada, e só agradecimentos a vocês e a todo o pessoal que foi acompanhando.

**[JULIANA]** Obrigada. Então, está bom, pessoal, até! Fiquem de olho no Instagram, a gente vai continuar com as *lives*, não todos os dias da semana, a gente vai dar uma separada aí nos dias, mas a gente vai continuar. Então, uma boa noite para todo mundo, tchau e um bom descanso!

**[ALEX]** Sabadou!

**[JULIANA]** Sabadou com luzes! Tchau!

**[ALEX]** Tchau, tchau!





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



VALMOR NINI BELTRAME  
(BRASIL)

28/05

19H HORÁRIO DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **ALINE SANTANA MARTINS**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZu1MVPosVs>.

**[JULIANA]** Olá! Boa noite.

**[NINI]** Boa noite!

**[JULIANA]** Que bom que o pessoal tem acompanhado mesmo! Para a gente, é sempre importante estar trocando e refletindo sobre teatro de sombras. É importante questionar e ver outras possibilidades.

**[NINI]** Acho que vocês estão reunindo um material excelente aí.

**[JULIANA]** Quero também agradecer, novamente, por ter aceitado o convite para falar com a gente. É uma honra estar falando com você. Ouvi muito falar sobre você, e agora vou ter a oportunidade de conhecê-lo, mesmo que virtualmente. Muito obrigada!

**[NINI]** Quem agradece sou eu. Quero agradecer muitíssimo a oportunidade de estar aqui conversando. Agradeço o convite, é um prazer estar aqui, conversar, compartilhar. Eu também vi algumas *lives* e gostei muito. Acho que foi sempre muito proveitoso. Muito obrigado.

**[JULIANA]** Para começar: fala um pouquinho da sua formação e como adentrou no teatro de sombras?

**[NINI]** É uma história que começa há muito tempo, tu certamente não tinhas nascido. Eu vi o primeiro espetáculo de teatro de sombras em 1980, lá em Lages, quando eu fazia parte do Grupo

Gralha Azul Teatro<sup>2</sup>. Nós organizamos um festival da ABTB lá em Lages. Na época, a ABTB organizava anualmente um festival em cada cidade brasileira. Naquele ano de 1980, foi em Lages.

**[JULIANA]** Nini, desculpa te interromper, só queria que você falasse o que é ABTB, a sigla, para quem não conhece saber do que se trata.

**[NINI]** Ah, sim, obrigado! Vamos falando certas coisas com a impressão de que todo mundo conhece. A ABTB é a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e é, vamos dizer assim, a representação da UNIMA no Brasil. A UNIMA é a União Internacional da Marionete, uma associação criada em 1929. É uma das mais antigas associações de teatro do mundo. E, ao nos filiar-mos à ABTB, nós nos filiamos também à UNIMA. E aqui, no Brasil, a ABTB organizava anualmente o Festival Nacional de Teatro.

Um grupo de teatro de Niterói, que se chamava Grupo Quintal<sup>3</sup>, apresentou um espetáculo que se chamava “O Velho Mar”<sup>4</sup>. O grupo era formado pela família da Bia Bedran<sup>5</sup> (que depois passou

2. Grupo de teatro de animação fundado em 1977, na cidade de Lages (SC). O grupo atuou entre os anos 1978 e 1984, sendo dirigido pelos artistas argentinos Fernando Fierro e Hector Grilo e, posteriormente, por Olga Romero. Para maiores informações, ver: SCHAPPO, M. E. Breve relato do teatro animação em Santa Catarina. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 050-065, 2018. DOI: 10.5965/1808312905072010050. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14072>. Acesso em: 07/10/2021.

3. O Quintal Teatro Infantil foi inaugurado em 1973, no bairro de São Francisco, em Niterói (RJ). Disponível em: <http://www.teatroniteroi.com.br/gruposQuintal.php>. Acesso em: 01/09/2021.

4. Espetáculo teatral “O velho mar”, de Wanda Bedran, de 1979 a 1980. Disponível em: <http://www.teatroniteroi.com.br/gruposQuintal.php>. Acesso em: 01/09/2021.

5. Foi uma das fundadoras do Quintal Teatro Infantil, em 1973, trabalhando ao lado de suas mães e suas tias. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/bia-bedran/dados-artisticos>. Acesso em: 01/09/2021.

a apresentar um programa de contação de histórias na TVE). Eu vi e me encantei, mas era 1980, e eu não tinha nenhuma informação sobre essa linguagem. Aliás, eu estava começando no teatro de bonecos, em 1978, e nunca tinha visto e nem tinha feito teatro de sombras. E aí, no início do ano de 1982, a ABTB recebeu a informação de que Charleville-Mézières, uma cidade do interior da França — e lá tem o Institut International de la Marionnette<sup>6</sup> —, ia organizar um estágio muito importante, que começaria em junho e só terminaria no final de setembro. Eram três meses e pouco de teatro de sombras, e eu me inscrevi, mesmo sabendo que não tinha condição de ir. Eu tinha que pagar a passagem, o curso, e a taxa de inscrição custava dois mil e quinhentos dólares: o equivalente, hoje, a doze, treze mil reais. Além disso, tinha que me manter lá, mas me inscrevi e me aceitaram. Aí, eu respondi e disse: “Olha, eu não posso ir se vocês não me derem uma ajuda”, e a UNIMA da França e o governo francês foram de uma generosidade imensa, não só pagaram a inscrição para mim, como me pagaram, durante o período, 50% do salário mínimo de um trabalhador francês, ou seja, eu fiz o curso superbem e supercontente. Quem era o coordenador desse curso? Eu vou falar aqui de um nome que certamente tu já ouviste falar e muita gente também, que é Jean-Pierre Lescot<sup>7</sup>.

**[NINI]** Lescot era o coordenador do curso, ele ministrava 50% do curso e os outros 50% aconteciam a partir de intervenções de

6. O Instituto Internacional da Marionete foi fundado em 1981. Sua criação acompanha uma profunda e duradoura evolução das artes do teatro de animação. Disponível em: <https://marionnette.com/>. Acesso em: 01/09/2021.

7. Artista francês, bonequeiro e performer, Jean-Pierre Lescot fundou a Cia. Jean-Pierre Lescot — Les Phosphènes em 1968. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/jean-pierre-lescot/>. Acesso em: 01/09/2021.



Jean-Pierre Lescot,  
coordenador do estágio  
internacional sobre teatro  
de sombras. Charleville-  
Mézières, 1982.

FOTO: NINI BELTRAME.



Jean-Pierre Lescot com participantes do estágio internacional sobre  
teatro de sombras. Charleville-Mézières, 1982.

FONTE: ACERVO NINI BELTRAME.



grandes mestres do teatro de sombras, como Meher Contractor<sup>8</sup>, da Índia; Nikolina Georgieva<sup>9</sup>, da Bulgária; Damian Damianakos<sup>10</sup>, da Grécia; Annie Gilles<sup>11</sup>, da França; e Qi Yongheng<sup>12</sup>, da China. Nós passávamos um período longo com esses professores também, foi uma experiência muito rica. Para mim, esse momento da formação foi definitivo. E Jean-Pierre Lescot deu um curso importante em Sevilha, do qual participou o Marcello Karagozkw<sup>13</sup>, que esteve aqui. Participaram, também, Cláudio Ferreira, que foi o primeiro presidente da ABTB, e Gladys Mesquita<sup>14</sup>, uma senhora que fazia um teatro de sombras muito interessante no Rio de Janeiro.

8. Bonequeira indiana, diretora, artista, professora e autora de diversos livros sobre teatro de animação. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/meher-rustom-contractor/>. Acesso em: 01/09/2021.

9. Diretora e professora búlgara, Nikolina Georgieva é uma importante figura do teatro de bonecos búlgaro. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/nikolina-georgieva/>. Acesso em: 01/09/2021.

10. Não foram encontradas referências a Damian Damianakos. É provável que Valmor Beltrame esteja se referindo ao sociólogo Stathis Damianakos que, em colaboração com Christine Hemmet, publicou o livro “Théâtres d'Ombres: Tradition et Modernité”, em 1986, pela Editora Harmattan, Paris.

11. Pesquisadora, autora de diversas obras sobre teatro de formas animadas. Disponível em: [https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=author\\_see&id=1816](https://cataloguedoc.marionnette.com/index.php?lvl=author_see&id=1816). Acesso em: 14/10/2021.

12. Companhia de Teatro de Sombras Chinesas, localizada na cidade de Tangshan, província de Hebei, e fundada em 1959. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/tangshan-shadow-puppet-troupe/>. Acesso em: 01/09/2021.

13. Diretor na Companhia Karagozkw, especializada na arte milenar do teatro de sombras. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/marcello-santos-karagozkw-77a42b42>. Acesso em: 01/09/2021.

14. Apresentadora, autora, escritora, narradora, contadora de histórias, garota-propaganda, atriz, diretora e produtora. Disponível em: <http://www.elencobrasileiro.com/2020/09/gladys-mesquita-ribeiro-tia-gladys.html>. Acesso em: 01/09/2021.

E participou, também, Susanita Freire<sup>15</sup>. Minha formação inicial foi essa. Depois, tive outra experiência muito rica, quando fiz um estágio com o grupo Gioco Vita, que se deu durante três semanas na Aldeia de Arcozelo<sup>16</sup>, lá no Rio de Janeiro, e nós nos confinamos em 15 pessoas de diferentes regiões do Brasil. Fizemos esse curso lá com o Gioco Vita, que foi outro momento muito importante para minha formação. Mas atribuo também, Juliana, parte importante da minha formação ao mestrado e ao doutorado, mesmo não sendo com pesquisa sobre teatro de sombras, mas sobre teatro de animação. Outra etapa importante na minha formação foi como professor na UDESC nas disciplinas de teatro de animação que ministrei lá, no curso de Artes Cênicas. Uma das disciplinas obrigatórias, dentro do curso, era teatro de sombras. Dar aula de teatro, todos nós sabemos que, se a gente ensina, também aprende muito. Minha formação foi por aí. E depois passou pelos espetáculos nos quais eu trabalhei, que dirigi, que foram outras experiências também bastante ricas.

**[JULIANA]** Agora fiquei curiosa. E acho que alguns também devem ter ficado curiosos... para saber como era o estudo, a investigação do teatro de sombras quando você fez estágio lá na França. Ia pelo teatro clássico, o teatro de sombras chinês, como acontecia?

15. Atriz, bonequeira, arte-educadora e produtora cultural. Disponível em: [https://www.facebook.com/lahojadeltitiriteroindependiente/?comment\\_id=Y29tbW-VudDozNTgoMzQ3NjM4MjQzNTAzXzM1ODQoMTIoMDQ5MDM2OTM%3D](https://www.facebook.com/lahojadeltitiriteroindependiente/?comment_id=Y29tbW-VudDozNTgoMzQ3NjM4MjQzNTAzXzM1ODQoMTIoMDQ5MDM2OTM%3D). Acesso em: 01/09/2021.

16. A Aldeia de Arcozelo, em Paty do Alferes, Rio de Janeiro, que hoje pertence à Funarte, foi inaugurada por Paschoal Carlos Magno, em 1965, para ser um lugar onde jovens e artistas de todo o país pudessem desfrutar de todas as formas de criação e expressão artística. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/aldeia-de-arcozelo-300-anos-de-historia/>. Acesso em: 01/09/2021.

[NINI] Olha, Juliana, isso é muito interessante de perceber, pois, como te disse, era um curso muito longo e nós trabalhávamos de segunda a sábado, só tínhamos folga no domingo. A gente trabalhava de manhã, de tarde e de noite, era uma atividade intensiva. Jean-Pierre Lescot é considerado um dos renovadores, um dos modernizadores, vamos dizer assim, do teatro de sombras no Ocidente. Então, Jean-Pierre trazia essa experiência que era mais contemporânea, tinha toda uma série de atividades práticas e teóricas para compreender esse teatro, mas, ao mesmo tempo, a formação que eles estavam nos oferecendo, naquele momento, não podia prescindir do conhecimento da história e das tradições. Por isso, a gente ficou 20 tardes com Meher Contractor<sup>17</sup>, que era uma professora genial, era uma deusa indiana, com um conhecimento profundo, ela mantinha na sua cidade uma escola há muito tempo. Nós passamos um período do dia com ela. E no que consistia? Consistia em conhecer um pouco da história do teatro indiano, consistia em confeccionar as silhuetas do teatro indiano e montar uma cena para apresentação para nós mesmos e alguns convidados lá do Instituto da Marionete. Com Nikolina Georgieva<sup>18</sup>, do mesmo modo. Ela era uma diretora teatral que trabalhava com o corpo. Agora, veja bem, a experiência que ela nos trouxe era de sombras com as mãos. E hoje, inclusive, existem algumas pessoas que montam, e nós montamos, naquela ocasião, o “Carnaval dos Animais”<sup>19</sup>, de Camille Saint-Saëns, e foi uma experiência muito interessante, mas, ao mesmo tempo, uma experiência

17. Bonequeiro, diretor teatral e teórico do teatro de animação indiano. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/meher-rustom-contractor/>. Acesso em: 14/10/2021.

18. Bonequeira, diretora teatral e professora búlgara. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/nikolina-georgieva/>. Acesso em: 14/10/2021.

19. Composição musical feita para dois pianos e orquestra, composta em 1886 pelo compositor, organista, maestro e pianista francês Charles-Camille Saint-Saëns (1835 – 1921).

de corpo que estava centrada na produção das silhuetas com as mãos. A intervenção com a Anne Gilles foi teoria sobre morfologia do conto, para compreender a estrutura de um conto. Com Damian Damianakos, que era grego, nós estudamos Karagoz, o teatro grego popular da Turquia, da Grécia e da África mediterrânea, onde também existem estas manifestações. Com Qi Yongheng<sup>20</sup>, nós estudamos as grandes tradições chinesas. Com ele, vi claramente a importância do trabalho corporal e da respiração para o trabalho do ator-animador.



À ESQUERDA: Mme. Meher Contractor em aula com estudantes em Charleville-Mézières, 1982. À DIREITA: Mme. Meher Contractor (Índia). Charleville-Mézières, 1982. FONTE: ACERVO NINI BELFRAME.

**20.** Artista do teatro de sombras chinês. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/tangshan-shadow-puppet-troupe/>. Acesso em: 14/10/2021.

Professora Niculina  
Gueguieva (Bulgária).  
Estágio internacional  
sobre teatro de sombras.  
Charleville-Mézières, 1982.

FOTO: NINI BELTRAME.



Professor Qi Yongheng (China). Estágio internacional sobre teatro de  
sombras. Charleville-Mézières, 1982.

FONTE: ACERVO NINI BELTRAME.

**[NINI]** Era um curso teórico-prático, um curso em que a gente experimentava coisas contemporâneas e, ao mesmo tempo, não deixava de estudar, conhecer história e as grandes tradições teatrais. O curso foi pensado assim, e uma coisa muito importante também, que fez parte da nossa formação, é que, ao terminar o curso, começava o Festival Mundial de Teatro de Marionetes de Charleville-Mézières, que aconteceu no período de 24 de setembro a 1º de outubro de 1982. A edição do festival daquele ano foi dedicada ao teatro de sombras, sua programação privilegiou a inclusão de espetáculos com esta linguagem. Ver espetáculos sofisticados como os das Cie. Daru, Théâtre l'Ombrelle, Cie. Amoros et Augustin, foi um grande aprendizado. Continha, também, uma grande exposição de silhuetas sobre o teatro de sombras de diferentes países orientais, do Karakoz turco e grego, bem como silhuetas de espetáculos antigos realizados na França e na Alemanha. A maioria das marionetes-silhuetas pertencia ao acervo particular de Jean-Pierre Lescot, responsável e curador da exposição. A coordenação do festival convidou editoras e livrarias europeias para mostrar e vender publicações sobre essa arte. O livro “Les Marionnettes”, publicado pela Bordas, incluindo capítulos fartamente ilustrados sobre o Karagoz turco, o teatro de sombras chinês, indiano e da Indonésia, foi um grande sucesso editorial. O início do festival coincidia, propositalmente, com o término do curso sobre teatro de sombras, do qual participei. Foi uma experiência muito completa. Tenho uma gratidão imensa por ter conhecido professores, diretores e artistas tão importantes, sabe, Juliana? Foi muito legal.

**[JULIANA]** Com relação à sua formação, quero perguntar: essa questão das universidades públicas, nem todas têm o teatro de animação como estudo. Qual é o empecilho que você vê a essa adesão em mais outras universidades e qual a importância de o teatro de animação estar na universidade?

[NINI] Primeiro, é verdade, até onde sei, como disciplina regular e obrigatória dentro de um curso de teatro, o único lugar no Brasil onde isso existe é aqui na UDESC, em Florianópolis. Não conheço a existência de disciplina regular na grade curricular em outros cursos superiores. Pelo que eu sei, alguns professores espalhados pelo Brasil afora incluem, eventualmente, teatro de sombras em parte do programa da disciplina. Não é sempre que isso acontece, mas fazem isso, e eu acho muito importante.

Olha, se tu me perguntas por que é que isso acontece, eu, sinceramente, acho que, fundamentalmente, se dá por ignorância — ignorância no sentido de desconhecimento. As pessoas não sabem, desconhecem o valor, a importância do teatro de sombras. Isso ocorre não só dentro das licenciaturas em Teatro, mas em relação ao trabalho de ator e do teatro de animação como campo de expressão cênica. Mas, pelo menos, a gente ensina em diversas universidades, são quase trinta universidades, até onde eu sei, onde se ensina teatro de animação aqui no Brasil. Isso abre um leque para uma possibilidade de expressão sem fim.

No entanto, há, ainda, um componente cultural. Não temos uma cultura da sombra. Aqui prevalecem concepções racionalistas que, durante muito tempo, predominaram no teatro europeu, do qual nós sempre recebemos influências. No Oriente, onde o teatro de sombras tem sua origem, ele é concebido como lugar de manifestação da espiritualidade, lugar de meditação, do transcendente, de sonho. Isso dá uma dimensão diferente da habitual concepção predominante no Ocidente. Suas estreitas ligações com as religiões o afastaram da mera diversão e do entretenimento. O sentido transcendental do teatro de sombras no Oriente se choca com a racionalidade preponderante no teatro praticado no Ocidente. Durante muito tempo, ele foi transformado em passatempo para crianças, que eram presenteadas com kits para brincar de “sombras chinesas”. A imaterialidade da sombra, a sua

natureza impalpável e fugidia e as evocações para o sonho, para o onírico, para o irreal se chocam com a visão de mundo pragmática e racionalista ocidental. Eu acho que, fundamentalmente, isso se dá por desconhecimento, Juliana.

**[JULIANA]** Você comentou essa relação do desconhecimento, acho que grande parte se deve a isso, da questão de não ter em todas as universidades o estudo do teatro de sombras. Se puder falar sobre a importância do teatro de sombras... Você começou a falar, mas travou.

**[NINI]** Eu dizia que, se não existem cursos, disciplinas de teatro de sombras nas universidades... E, na minha opinião, isso se dá por desconhecimento, por pouca informação e desconhecimento em relação, primeiro, às possibilidades expressivas dessa arte, em relação ao desconhecimento da linguagem artística em que se constitui. As pessoas não sabem da história, que é um teatro milenar, mas ele tem uma história, um vocabulário importante e, ao mesmo tempo, acho que é um trabalho fundamental para o ator. Aliás, creio que as disciplinas de teatro de animação, todas, dão uma contribuição imensa para a formação do ator. Para ter uma ideia, vale lembrar que Gordon Craig<sup>21</sup>, quando criou a Escola de Teatro em Florença, em 1913, ele incluiu no currículo da escola, que era uma escola de formação do ator, o aprendizado do teatro de animação. Ele sabia que o ator que passa pelas experiências de teatro de animação amplia seu olhar e tem consciência do seu corpo de um modo muito especial. O ator sabe se deslocar no espaço, tem noção do espaço, ele aprende e desenvolve uma incrível capacidade de estabelecer relações com a plateia que,

21. Edward Gordon Craig foi diretor teatral, designer, escritor, pensador e artista. Foi uma das forças mais influentes e radicais nos palcos do mundo. Disponível em: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/>. Acesso em: 01/09/2021.



normalmente, não se tem somente com o trabalho do ator. O teatro de animação enriquece muito isso. E o teatro de sombras, em especial, acho que, por sua complexidade, dá uma contribuição ainda maior para a formação do ator.

**[JULIANA]** Uma pergunta: “Oi, Nini! Tu és um dos mais experientes sobre o assunto! Comenta sobre o que tu consideras mais significativo nas mudanças e na evolução do teatro de sombras brasileiro”.

**[NINI]** Isso dá uma conversa para não sei quantas *lives*. É de uma riqueza imensa. Eu diria que quem começou a fazer esse teatro no Brasil, em décadas anteriores, vai perceber claramente mudanças muito importantes. Nós temos poucos registros de como se fazia teatro de sombras no Brasil já lá nos anos 1940, mas, sim, se fazia e de um modo até, vamos dizer assim, razoável. A Sociedade Pestalozzi<sup>22</sup> do Brasil, atuando em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, já tinha uma prática da realização desse teatro. Tem um livro da Olga Obry<sup>23</sup>, que se chama “Teatro na Escola”<sup>24</sup>, onde ela dá muitas dicas sobre como fazer esse teatro, isso é uma preciosidade! É lindo olhar aquilo, porque, a partir desses textos e das imagens, a gente começa a ter uma noção mais objetiva de como é que se fazia. Para ter ideia, eles dão recomendações sobre como fazer a tela: “Olha, quatro sarrafos com dimensões assim e

22. Promover o estudo, a assistência, o tratamento, a educação e o ajustamento social das crianças e dos adolescentes portadores de necessidades especiais que, por seu desenvolvimento mental e aptidões de caráter especiais, necessitem de assistência terapêutica e pedagógica. Este é o propósito da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Disponível em: <http://pestalozzidobrasil.com.br/>. Acesso em: 01/09/2021.

23. Olga Obry (1899-1990) foi uma jornalista, artista plástica e escritora nascida em Kiev, na Rússia. Chegou ao Brasil em 1941 e teve papel de destaque no teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil e na fundação da Sociedade Brasileira de Marionetistas.

24. OBRY, Olga. *O teatro na escola*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1956 (1ª edição).

assado; esticar bem a tela, cuidar para o tecido não ter costura. Porque, se tiver uma costura, isso quebra a magia ou pode quebrar o pacto ficcional que se estabelece com o espectador”. E as narrativas, a dramaturgia era toda centrada em narrativas redondinhas, com o que a gente chama de moral, com um ensinamento. Porque, naquela época, ainda se acreditava que teatro feito para criança obrigatoriamente tinha que ter uma mensagem construtiva, tinha que ter algum ensinamento explícito.

A lâmpada era fixa, claro, mas também já se fazia teatro de sombras com o corpo e agregando próteses no corpo, como máscaras para deformar. Tinha uma riqueza, mas era muito diferente do que é o teatro praticado hoje, ele foi evoluindo muito. E aí a gente poderia pegar aspecto por aspecto, ainda que eles sejam indissociáveis, por exemplo, quando eu falo dos dispositivos de projeção, quando a gente fala naquilo que chamamos de tela, mas que pode ter uma quantidade de outros nomes, nos materiais de confecção das silhuetas e na atuação também, principalmente.

Vamos começar por aquilo que chamamos de tela ou as superfícies de projeção: hoje, a tela não só varia de tamanho, forma, cor. Ela se movimenta, já vi espetáculos em que a tela tinha quatro metros de altura e três de largura e, em seguida, numa outra cena, ela era apresentada numa folha de papel A4. Essa variação de formas e tamanhos, essas pesquisas e essas mudanças acontecem e aí nós, que fazemos teatro de sombras, vemos hoje como isso se multiplica. Não só porque a sombra pode ser projetada numa parede de um edifício ou mesmo dentro do teatro — vale lembrar a experiência da Companhia Quase Cinema, que explora os espaços urbanos, a parede de edifícios —, como também se pode pensar nas telas que se movimentam e têm um formato completamente diferente. Um bom exemplo é a Cia. Lumbra, não só nos

seus espetáculos “Sacy” e “Salamanca do Jarau”<sup>25</sup>, como também em “A Bolha Luminosa”. Ou seja, essas variações de tamanho e formato de tela existem nestes trabalhos. O que eu acho interessante é pensarmos que o espaço de projeção não pode ser dissociado da concepção do espetáculo, a tela deixa de ser a tapadeira dos procedimentos, deixa de ser o que cobre os procedimentos dos atores, dos instrumentos e mecanismos de trabalho, e passa a ser um amplo espaço de projeção. Isso foi uma mudança significativa, mas não dá para deixar de pensar no seguinte: Quando a tapadeira, a tela como tapadeira, revela tudo, isso passa a exigir uma série de outras mudanças, porque tudo que se mostra é significativo, não se faz por fazer, e isso exigiu o quê? Cuidar dos dispositivos que estão ali atrás, cuidar do tipo de silhueta... e o próprio trabalho corporal do ator no teatro de sombras se modifica também, porque sua presença em cena também é significativa, ele não é, vamos dizer assim, um mero organizador e demonstrador de sombras. Aliás, Fabrizio Montecchi tem um artigo na revista *Móin-Móin*<sup>26</sup> em que analisa e discute isso. Ligeiramente, isso é para falar um pouco do espaço de projeção, aquilo que comumente se chama de tela. Se quisermos falar agora de foco, há uma mudança significativa, vocês puderam ver muito bem o que disse

25. A peça conta a história do pobre gaúcho Blau Nunes, que se encontra com o guardião da Salamanca do Cerro do Jarau, que lhe convida a passar por sete provas em troca de sete poderes. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2015/06/peca-a-salamanca-do-jarau-sera-encenada-nesta-quarta-em-caxias-4787399.html>. Acesso em: 01/09/2021.

26. Periódico de Teatro de Formas Animadas vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Ação do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/index>. Acesso em: 01/09/2021.

o Alex de Souza<sup>27</sup> em sua *live*, ele mostrou a diversidade. O que eu acho interessante? Se, numa época, a gente fazia teatro de sombras com lâmpadas comuns, essas que colocamos nos tetos, nos abajures das nossas casas, isso foi evoluindo. Quando eu comecei, nós fazíamos com esse tipo de iluminação ou o refletor do teatro, e isso foi se modificando. Eu acho que o grupo Gioco Vita deu uma contribuição imensa, porque foi com eles que eu vi, pela primeira vez, que o foco se movimenta, se aproxima e se distancia da tela, e isso modifica muito as exigências de manipulação da silhueta. Animar uma silhueta fixa na tela é diferente de quando tu exploras o movimento do foco luminoso, distanciando da tela e aproximando da silhueta, isso modificou significativamente. Aqui, no Brasil, houve outra mudança superimportante, que foi a contribuição do Alexandre Fávero, quando ele dime-rizou os focos de projeção, dos refletores, das fontes luminosas. E o que é que isso modifica? Primeiro, isso dá autonomia imensa ao ator e, ao mesmo tempo, a responsabilidade do técnico de iluminação recai sobre ele, o ator. O complexo trabalho do ator-a-nimador se complexifica ainda mais, muito mais, porque ele não só tem que atuar, representar personagem na frente e atrás da tela, como também precisa controlar uma série de outros dispositivos, inclusive o foco luminoso. Dá autonomia e, ao mesmo tempo, torna mais complicado.

Tem uma reflexão que precisamos fazer. Todas essas modificações tecnológicas, esse refinamento e essa quantidade de dispositivos de projeção que nos oferecem, na minha opinião, exigem um questionamento que é o seguinte: em que medida, eu, diretor ou integrante de um grupo de teatro de sombras, não

27. Professor de teatro, tem experiência na área de artes, com ênfase em interpretação, direção teatral, iluminação e palhaçaria. É integrante da Cia. Cênica Espiral. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6467542/alex-de-souza>. Acesso em: 01/09/2021.

estou à mercê dessas novidades e negligencio o meu processo de criação e minha intenção com o espetáculo? Será que eu não estou fascinado com essas novas descobertas e trabalho nessa perspectiva? Poderia dizer assim: “Ah, eu vou colocar mais esse recurso porque é bacana, porque é bonito, e isso fisga o público”. Mas eu me pergunto: isso tem a ver mesmo com o que tu queres dizer no teu espetáculo? Em que medida, ao invés de a tecnologia estar a serviço do ator, do diretor e do espetáculo, a gente não está à mercê da tecnologia? Esta é uma pergunta que acho que nós todos temos que nos fazer, sim.

Mas, assim, Juliana, daria para falar ainda muita coisa. Eu não sei se poderia falar a respeito do trabalho do ator. Eu acho que essa é outra mudança, basta olhar os espetáculos. Eu queria me referir novamente àquele livro “Teatro na Escola”, em que tem umas imagens das atrizes representando. É uma coisa muito bonita, porque elas estão vestidas com a roupa de domingo, como se fossem à missa, são professoras muito bem-vestidas, demonstra um carinho e um respeito enorme por aquele momento. A sensação que se tem é que elas colocaram o melhor vestido para apresentar o teatro de sombras, e elas fazem isso completamente escondidas. O que a gente pode refletir por aí? Essa imagem nos demonstra e nos revela um tipo de trabalho corporal completamente diferente do que a Fabiana Lazzari e a Tuany Fagundes<sup>28</sup> fazem nos espetáculos delas, na entreAberta Cia. Teatral, do que o Alexandre Fávero faz nos seus espetáculos, do que o Valter Valverde faz nos seus trabalhos. A gente percebe que a ruptura da tela, que desvenda todos os procedimentos, que amplia esse lugar da representação, da atuação e da demonstração, exigiu um trabalho corporal e uma presença em cena completamente diferente. A animação

28. Atriz, pesquisadora e professora, cofundadora da Cia. entreAberta. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5304046/tuany-fagundes-rausch>. Acesso em: 01/09/2021.

das silhuetas, quando elas eram coladas à tela com um foco fixo, exigia um tipo de trabalho, e esse outro tipo de procedimento que nós vemos nesses espetáculos contemporâneos, o que eles demonstram? Demonstram que tem um tipo de trabalho extremamente sofisticado, exigente, que requer uma preparação corporal fundamental como ator. Aliás, no fundo, para sintetizar, eu queria fechar com duas coisas. A primeira é a seguinte: eu penso que, nos últimos anos, a grande mudança que aconteceu foi que o teatro de sombras passou a ser visto e reconhecido como expressão contemporânea do teatro, diferente do que era nos anos 1940, quando era visto como atividade destinada às crianças, como brincadeira de crianças. Ele ascende ao estatuto de arte, acho que essa é uma mudança significativa. É uma mudança muito importante que se deve, basicamente, à qualidade dos espetáculos que grupos de teatro brasileiros começaram a produzir. Isso criou um bom impacto e, ao mesmo tempo, eu atribuo um pouco disso também à produção de um pensamento, de uma produção crítica, da reflexão que se dá dentro das universidades e dentro de alguns grupos. Alguns grupos conseguem sistematizar seu trabalho e, ao sistematizar, produzem conceitos, conhecimentos, assim como nas universidades. A ampliação desse repertório e a produção de conceitos, associados à qualidade dos espetáculos, acho que constituem as mudanças mais significativas que se podem apontar. Isso já acabou? Claro que não. Tem muito ainda por caminhar. Tanto em relação à qualidade dos espetáculos quanto à produção de conhecimentos.

**[JULIANA]** Acho que o Lenilson foi contemplado com essa sua fala, ele falou que dá aulas no Ensino Fundamental e Médio — estou me lembrando de você falando do livro “Teatro na Escola” —, e ele perguntou se tinha algum livro para auxiliar nesse caminho do teatro de sombras, você já citou o livro. Você quer citar mais algum para ele?

[NINI] Lenilson, sobre o teatro de sombras na escola, eu orientei a dissertação de Emerson Cardoso Nascimento<sup>29</sup>, que está disponível em PDF, dá para baixar no site do Programa de Pós Graduação em Teatro na UDESC, é uma dissertação especificamente sobre teatro de sombras na escola. Agora, em português, eu conheço pouco. Tem algum material em espanhol, de um autor que chama Carlos Angolotti<sup>30</sup>, e acho que pode ajudar o Lenilson. Não tem muita coisa, mas, garimpando bastante, a gente acha, dá para subsidiar. Onde é que vai ter mais disso? A França produziu muito material para a escola, a Espanha produziu e a Itália também. Na região do Reggio Emilia, o teatro de sombras foi muito estimulado na Educação Infantil, sobretudo a partir da prática do educador italiano Gianni Rodari<sup>31</sup>. Ele tem um livro publicado no Brasil, que se chama “Gramática da Fantasia”<sup>32</sup>. Este livro traz uma quantidade de exercícios e jogos para as crianças, mas ele só toca numa página, mais ou menos, acho, sobre teatro de sombras. Gianni Rodari foi um educador que viu a ascensão do fascismo na Itália, ele ficou muito assustado em ver como isso impregnou o pensamento, inclusive, das crianças. Então, ele desenvolveu uma série de ações na região do Reggio Emilia, ações educativas que dariam alguma contribuição para a superação desse pensamento

29. Fundou a Cia. Teatral Desmontagem Cênica de Imbituba (Teatro Usina), da qual foi diretor. Atualmente é professor efetivo no IFSC, atuando na área de teatro, história da arte e moda. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7233602/emerson-cardoso-nascimento>. Acesso em: 01/09/2021.

30. Valmor Beltrame se refere ao livro “Comics, títeres y teatro de sombras”, de autoria de Carlos Angolotti, publicado pela Ediciones de la Torre.

31. Gianni Rodari (1920-1980) foi um professor, jornalista e escritor italiano, vencedor do prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Prêmio Nobel da Literatura Infantil. Disponível em: <https://100giannirodари.com/en/>. Acesso em: 01/09/2021.

32. RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. São Paulo: Summus Editorial, 1982 (1ª edição).

fascista, nazista, aliás, fascista na Itália, que impregnou o pensamento das crianças. O livro é um conjunto de exercícios que estimulam a criação, a imaginação, a fantasia e a criatividade. Este é outro livro que acho que é bacana também.

**[JULIANA]** Achei interessante o Lenilson colocar esse apontamento. Pensando nessa questão do acesso e da difusão da linguagem, é superimportante. A gente vê nas escolas o teatro, mas não o teatro de formas animadas, então, começa talvez esse planejamento, essa difusão acontecer desde a escola. Talvez pensar nisso também...

**[NINI]** Nesse sentido, eu acho que a experiência da UDESC é bastante significativa. O nosso curso é uma licenciatura em Teatro e, para se formar, todos os estudantes passam pela disciplina de teatro de sombras. Eu acompanhei isso muito de perto, quando chegava o momento do estágio, os estudantes que iam para as escolas, quando iam para as comunidades, se apropriavam do teatro de sombras para fazer a sua experiência de professor. Paulo Balardim e a Fabiana Lazzari poderiam, em algum momento, falar sobre isso e confirmar o quanto o teatro de sombras dá uma contribuição imensa. O que acontece? De novo a gente volta naquele ponto: a ignorância, ou seja, o desconhecimento das possibilidades expressivas, dos recursos, de como se constituem realmente numa linguagem artística é que impede a sua disseminação e a sua prática.

**[JULIANA]** Aproveitando que está encaminhando para o mesmo assunto, a Cia. Quase Cinema, que tem um festival, que também serve para disseminar e fomentar... vou aqui ler o que eles escreveram: “Nini, você, como fomentador do teatro de sombras, poderia comentar sobre a importância do festival do teatro de sombras para a formação e fomento dessa arte no Brasil?”



[NINI] Nossa, como eu conheci o teatro de sombras? Num festival. Num festival! Só isso, acho, já é a primeira informação ou a primeira contribuição para a gente pensar. O festival é... e a sua palavra já contém a ideia de festa, de encontro. É a oportunidade de muita gente que nunca viu teatro poder ver, esta é a grande oportunidade. E o FIS<sup>33</sup>, que o Ronaldo<sup>34</sup> e a Silvia<sup>35</sup> realizam em Taubaté, é de uma importância enorme. Eu tive a oportunidade de ver, conhecer esse festival, estive em duas ocasiões, e a quantidade de pessoas que tem a oportunidade de ver teatro de sombras é uma maravilha. É um festival que não é massificado, então as pessoas conseguem estabelecer relações muito próximas, não só entre quem participa, mas também com o público, com os atores, com os elencos. Ronaldo e Silvia fazem um festival que chega a lugares onde nunca, praticamente, ninguém vai, inclusive na zona rural do município. E acho que isso é de um valor imenso, é o primeiro encontro, é a oportunidade de ser fisgado. É claro que a ideia de um festival não é de que as pessoas saiam realizando e se profissionalizem no teatro de sombras, acho que tem uma coisa importante que é essa possibilidade do contato, de poder ver, de estar ali num momento tão peculiar e se deslumbrar, de

33. Festival Internacional de Teatro de Sombras, realizado pela Cia. Quase Cinema, de Taubaté (SP). Disponível em: <https://www.ciaquasecinema.com/festival>. Acesso em: 04/10/2021.

34. Artista plástico, performer e diretor, formado em Ciências Sociais pela USP, com ênfase em Antropologia do Teatro e do Drama. Encontrou no teatro de sombras o caminho para expressar suas ideias e pesquisar sua arte. Fundador da Cia. Quase Cinema. Disponível em: <https://www.ciaquasecinema.com/grupo>. Acesso em: 01/09/2021.

35. Iluminadora, bailarina, performer e diretora, formada em Comunicação em Artes do Corpo pela PUC-SP. Pesquisa a consciência corporal do performer e a função da luz no espaço cênico, dando especial tratamento para a preparação do performer para o teatro de sombras. Fundadora da Cia. Quase Cinema, dirige e atua nos espetáculos. Disponível em: <https://www.ciaquasecinema.com/grupo>. Acesso em: 01/09/2021.

sair dali tocado com o espetáculo, seja com a narrativa, seja com as imagens, seja com o que o espetáculo representa. Eu tenho muita preocupação em relação ao festival, ao FIS. Tenho um carinho especial por esse festival, mas tenho muita preocupação, porque estamos vivendo um momento em que o financiamento dessas atividades poderá ser ainda mais reduzido. O trabalho que eles fazem lá tem um valor imenso. É muito importante não só porque reúne grupos brasileiros, mas eles trazem também e possibilitam a troca com grupos estrangeiros de diferentes regiões. A gente viu espetáculos de Grécia, Argentina, Itália e de muitos lugares, isso é bacana. O festival dá uma contribuição imensa. É preciso, sim, realizar.

**[JULIANA]** Estava até lembrando aqui que eu conheci o teatro de sombras quando eu nem sabia que trabalharia, que ia me apaixonar pelo teatro de sombras, que ia começar a trabalhar com teatro de sombras. Foi num festival.

**[NINI]** Ah! Onde?

**[JULIANA]** Aqui em Cuiabá. Estava apresentando teatro de bonecos, aí vi a Cia. Ocho Ojos<sup>36</sup>, do Alejandro Bustos. Eu conheci já assim, com o Alejandro Bustos fazendo sombras na areia, fiquei encantada.

**[NINI]** Por isso que te digo: quando a gente vê o teatro de sombras, é um encantamento não só como espetáculo, mas as próprias brincadeiras. As brincadeiras que a gente realiza em casa com o teatro de sombras nos ajudam a olhar para a sombra de um modo diferente. Aliás, esta era uma tônica das disciplinas que eu

36. Companhia de teatro de sombras argentina. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100006821686326>. Acesso em: 01/09/2021.

ministrava na UDESC. Havia toda uma etapa que a gente chamava de “descoberta da sombra”, que significa estimular esse jovem artista, o estudante, a olhar para a sombra de um modo que ele não via. Então, por isso é preciso olhar a sombra da árvore, como ela se movimenta, a sombra dos objetos, as sombras, depois trazer isso para o espaço fechado e começar a experimentação toda que vai reverberar no espetáculo. É fundamental descobrir a sombra, perceber as suas potencialidades expressivas. Isso é fundamental.

**[JULIANA]** Tem aqui um comentário e pergunta ao mesmo tempo: “Com relação a esse momento que a gente está vivendo, onde os artistas estão se reinventando, como vai ser depois da pandemia e de que modo o teatro de sombras pode se incorporar nesse contexto?”

**[NINI]** Como eu queria ser um futurólogo para saber tudo isso, mas, eu entendo, é uma dúvida, nós todos estamos vivendo um momento de muita apreensão. E nossa preocupação se estabelece, se foca em duas questões fundamentais: uma delas é a questão da pandemia, que exige confinamento, ausência de contato, quando a nossa arte é, substancialmente, sempre, a arte da presença, então estar junto é quase que uma condição. Claro, o que está se fazendo aqui agora são *lives*, outros filmam ou, inclusive, apresentam realmente o espetáculo, mas essa é uma alternativa que se vislumbra. Logo, vamos ter esse tipo de problema que é se reinventar, mas eu acho que o teatro, dificilmente... o teatro como nós conhecemos não prescinde da presença, da reunião, do encontro, do estar juntos, da troca de energia que se estabelece entre público, os elencos e o espetáculo. Este é um problema. O outro problema é o pandemônio, porque nós estamos vivendo uma situação, Juliana, que, se não tivesse acontecido a pandemia, nós já estaríamos vivendo numa situação muito complicada. Nós estamos vivendo sob um governo que não gosta de arte, aliás, ele tem feito justamente isso, difamar

os artistas, caluniar os artistas, dar quase que nenhuma importância às manifestações artísticas em suas diferentes formas, então acho que temos esse outro problema junto do problema da pandemia. Se nossos colegas argentinos têm que enfrentar a pandemia, nós temos um problema duplo, que é pandemia e pandemônio. Agora, as pessoas que são da minha geração sabem muito bem que nós já passamos por momentos muito difíceis nesse país, muito difíceis, e a gente soube fazer desses momentos tão complicados... nós conseguimos fazer com que a arte, a arte que nós produzíamos, se transformasse também, nessa situação difícil, e nos estimulasse aos processos de criação, de produção e, sobretudo, de superação. Então, eu acho que, se tem uma coisa que nós temos que pensar, é, primeiro, não abrir mão de apresentar o trabalho, vamos ter que apresentar e apresentar muito, e nos solidarizarmos uns com os outros, nós precisamos nos ajudar, este é um caminho que pode nos ajudar a superar esse problema. Não vamos nos esquecer que não estamos no fundo do poço, nós já tivemos situações complicadas nesse país e os artistas, nós, artistas, soubemos, naquele período, transformar a situação difícil num momento de estímulo à criação. Minha expectativa é a de que a gente não se perca e tenha isso claro.

**[JULIANA]** Antes de acabar o tempo da primeira parte, tinha uma pergunta do Dario<sup>37</sup>, da Cia. Articularte<sup>38</sup>, com relação à comichidade, acho que ele está fazendo umas investigações e comentou

37. Ator, dramaturgo, diretor e coordenador da Cia. Articularte. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/dario-uzam-8445305a?originalSubdomain=br>. Acesso em: 02/09/2021.

38. A Cia. Articularte — Teatro Infantil de Bonecos é uma companhia teatral criada no ano de 2000 que trabalha com a animação de bonecos a partir de técnicas diversas, com atores fazendo movimentações de figuras e objetos. Disponível em: <https://www.articularte.com.br/>. Acesso em 02/09/2021.

que não vê muita comicidade no teatro de sombras. Como você vê essa questão da comicidade no teatro de sombras?

[NINI] Gosto muito do trabalho da Articularte, eles fazem um bom teatro, e um bom teatro de sombras também. Com relação à questão: a comicidade, no teatro de sombras, é inerente, existem algumas manifestações de teatro de sombras que se pautam nisso, por exemplo, o Karagoz. O Karagoz turco é um teatro que explora muito bem o riso e a comicidade. Naturalmente que a gente não tem aqui, ou tem muito pouco, a dramaturgia desse teatro. Por quê? Todo teatro popular — e nós temos aqui as nossas formas de teatro de bonecos popular... nelas, a provocação do riso é quase que um compromisso. Parte importante desse teatro se baseia no riso, na comicidade, e por isso, ali, as situações e os conflitos normalmente se resolvem com pancadaria. Esta é a grande característica, uma pancadaria que produz o riso, mas o riso também está na palavra, no texto, nas formas de dizer. E eu acho que fazer isso no teatro de sombras é fundamental. Eu gostava de fazer uma cena de teatro de sombras que entrava por esse viés cômico com os alunos, que era uma cena clássica chamada “Cirurgia”, e ela é feita com sombra corporal. O paciente chega à sala, e o médico e a enfermeira fazem a cirurgia, abrem a barriga do paciente e dali começam a tirar qualquer coisa: serrote, sapato... começam a tirar as tripas e são quilômetros de tripas, ou seja, há a exploração do riso. Entra-se, claro, no grotesco, mas, fundamentalmente, é uma situação que busca o riso. É um campo que precisa ser praticado, e acho que valem também as experiências, conhecer as experiências de outros grupos, de outras culturas onde o riso é praticado no teatro de sombras, e aí conhecer os resultados do efeito cômico. Certamente, precisa-se retrabalhar, mas é perfeitamente possível. Agora, até onde eu conheço, o riso está bastante baseado na palavra e na ação, mas a palavra é preponderante no

teatro de sombras que recorre ao cômico. É um campo que precisa explorar. Nós temos muito pouco, o Dario tem toda razão, tenho muita expectativa de que a Articularte faça isso, porque eles fazem bem as coisas!

**[JULIANA]** Vou aproveitar que o Dario falou da comicidade. Como você vê, também, os outros gêneros no teatro de sombras? Quais são as potencialidades que o teatro de sombras pode levantar para esses gêneros?

**[NINI]** Acho que o teatro de sombras é ilimitado. Prova disso é que basta a gente olhar os repertórios dos grupos de teatro no Brasil que vamos ver como cada um deles é tão diferente, tão distinto um do outro, cada um criando sua micropoética, um conjunto de espetáculos que vão dando certa identidade para o grupo pelo seu modo de fazer, pelo seu modo de atuar. Cada experiência constitui não só um aprendizado, mas enriquece muito esses gêneros. Se nós entendermos o gênero para crianças, se quisermos ir por essa perspectiva, as contribuições são imensas, não só como espetáculo, mas também como prática pedagógica que estimula o desenvolvimento do pensamento e as emoções, os sentimentos das crianças. Do ponto de vista do espetáculo para adultos, para crianças, um espetáculo mais intimista, acho que cada um deles tem essa grande possibilidade. Quando eu montei “A Viagem do Pescador”<sup>39</sup>, era um espetáculo para todos os públicos, mas, claro, como nós apresentávamos no horário para crianças, e era uma narrativa muito fechada, arrumadinha, a peça se destinava para crianças. Contava a história da viagem de um pescador que

39. O texto “A Viagem do Pescador na Ilha dos Quadrados” é de autoria de Valmor Beltrame e foi montado pela Cia. Gralha Azul em 1985. Em 2009, o texto foi encenado pela Companhia Merengue. Disponível em: [https://www.bemparana.com.br/noticia/literatura-e-formas-animadas-em-cartaz-no-teatro-do-pia-106082/#.YTE8\\_o5KjiU](https://www.bemparana.com.br/noticia/literatura-e-formas-animadas-em-cartaz-no-teatro-do-pia-106082/#.YTE8_o5KjiU). Acesso em: 02/09/2021.



“A Viagem do Pescador na Ilha dos Quadrados” (1985). Grupo Gralha Azul Teatro. Direção: Nini Beltrame.

FONTE: ACERVO DO GRUPO.

chegava numa ilha onde tudo era quadrado, e isso existia por conta de um feitiço que o rei havia feito contra seus habitantes. O rei detestava música, e o povo gostava. E aí, todo o conflito se dá quando eles são estimulados e começam a tocar e cantar novamente. Eles deixam de ter formas quadradas e passam a ficar redondos, com formas arredondadas, e destroem o castelo. As crianças adoravam isso, porque tem uma história fechadinha, tem conflito em que o bem vence mal, enfim. Essas coisas, sem cair no maniqueísmo, o espetáculo trazia.

Quando eu montei o “Último Dia Hoje”<sup>40</sup>, que foi um espetáculo que encenei com os estudantes da UDESC, era outro tipo de

40. Espetáculo produzido pela Cia. Traço de Teatro, dirigido por Nini Beltrame. Disponível em: <http://www.alquimidia.org/floripateatro19/index.php?mod=pagina&id=13816>. Acesso em: 02/09/2021.

trabalho, mais introspectivo, no qual se explorava os significados. Cada imagem que se projetava e o texto que a acompanhava, em minha opinião, remetiam a uma quantidade de situações que poderiam ser interpretadas, compreendidas de diversas maneiras pelo público. Enfim, seja teatro para crianças, seja teatro para adultos, seja um teatro em que a narrativa está clara e explícita, seja num teatro que explora um pouco mais a poesia e abre um leque maior de interpretação, com significados abertos, acho que ele tem seu valor e não só pode, como deve ser praticado. A própria história e o repertório dos grupos de teatro que praticam esse teatro no Brasil são a prova disso, cada grupo tem uma peculiaridade. E o faz dentro dessa respectiva. Não tem um gênero ao qual o teatro de sombras se adapta melhor, na minha opinião, não tem! Cabe em tudo!



“Último Dia Hoje” (2002). Cia. Traço. Direção: Nini Beltrame.

FOTO: RENATA VAVOLIZZA.





“Último Dia Hoje” (2002). Labirinto. Cia. Traço. Direção: Nini Beltrame.  
FOTO: RENATA VAVOLIZZA.

**[JULIANA]** Aproveitando que você falou dessa questão dos espetáculos. Queria saber como aconteceram as mudanças, o que diferencia, qual o desafio que foi pensado de um espetáculo para o outro? Como foram as mudanças tanto com relação... se você quiser citar trilha sonora até a parte de dramaturgia, de tela, enfim, quais são as principais mudanças que você viu nos seus espetáculos de sombras?

**[NINI]** Nos espetáculos que eu montei... o primeiro espetáculo em que eu trabalhei com o teatro de sombras, no Grupo Gralha Azul, era apenas uma cena muito simples, e eu recém havia chegado lá do estágio na França. O espetáculo estava praticamente pronto e incluímos uma cena de teatro de sombras. Já o último espetáculo que eu fiz foi inteiramente de teatro de sombras, então, grosso modo, na minha opinião, a grande mudança que fui percebendo é que o teatro de sombras deixou de ser ilustrativo do espetáculo. Não era só uma contribuição para tornar o espetáculo mais

bonito, interessante, original, mas, sim, para ele se constituir em obra teatral. Essa mudança foi longa, se deu lentamente, na apropriação de conhecimentos, nos modos de fazer, assim eles foram se modificando. Quando eu cito a peça “A Viagem do Pescador”, foi um trabalho que estreou num teatro de Curitiba, que era muito pequeno, tinha três metros de boca de cena, então era um teatro todo feito atrás da empanada, com uma tela colocada acima das nossas cabeças, e nós manipulávamos os bonecos com varas. Imagina que, quando eu monto, muitos anos depois, em 2002, a peça “Último Dia Hoje”, com os estudantes da UDESC, as silhuetas recortadas em cartão eram poucas. Existiam, claro, mas eram poucas. Nós... e eu gostei sempre muito disso, de explorar as sombras dos objetos encontrados, o *objet trouvé*, como dizem os franceses. Captar a sombra dos objetos sempre foi uma coisa que me fascinou. E eu acho que realizei isso em alguns espetáculos, como em “Livres e Iguais”<sup>41</sup>, espetáculo que circulou muito pelo Brasil. A gente misturava bonecos e sombras, o lixo e a sombra do lixo foram bastante explorados, não só na sombra, como também na própria confecção dos bonecos, mas essa sombra do lixo e dos objetos me fascinou muito, sempre, eu gosto disso. Em “Último Dia Hoje” foi quando os objetos foram mais profundamente explorados.

[NINI] É muito difícil, eu me sentia meio que num beco sem saída, porque a sombra do objeto é complicada, uma vez que nem todo objeto serve, aliás, a maioria não serve: uma bola, objeto que projeta a sombra atrás da tela, não tem sentido, porque eu posso fazer isso com um cartão. O objeto só ganha sentido no teatro de sombras, para mim, na medida em que ele é visto pelo público e a imagem que se reflete gera algo absolutamente original e novo, que nem sempre corresponde ao que é o próprio objeto. Cria-se,

41. Baseada na Declaração Universal dos Direitos Humanos, a peça tem como base a manipulação de bonecos feitos com lixo industrial. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/tags/livres-e-iguais/>. Acesso em: 02/09/2021.



"Livres e Iguais" (1999). Cidade. Grupo Teatro Sim... Por Que Não?  
Direção: Nini Beltrame, Nazareno Pereira e Júlio Maurício.  
FOTO: CLEIDE DE OLIVEIRA.

portanto, uma possibilidade de metáfora. Essa é uma grande dificuldade, mas eu acho que vale a pena pesquisar. A sombra do objeto atrás da tela, quando o público não o vê, pode ser uma imagem bonita. Aliás, tem um bom material na internet sobre isso, ainda, de um grupo de mulheres de Barcelona, que se chamava La Cònica. Elas trabalhavam com a sombra dos objetos, mas elas trabalhavam com a música. Uma das integrantes do grupo era cantora, elas exploravam exatamente isso, projetavam a sombra dos objetos na tela, e ela, a cantora, buscava encontrar o som, a música, o ruído correspondente. O meu trabalho não era esse, estou só citando essa referência porque acho que é muito importante. No meu trabalho, eu conjugava texto e a imagem do objeto, às vezes, na frente, e, outras vezes, atrás da tela. Por exemplo: tinha uma cena em que a personagem estava perdida num labirinto interminável, ela não sabia onde estava, aí usamos um pequeno abajur, em formato de cilindro, um abajur feito de taquara, que tinha uma série de perfurações e criava essa imagem de labirinto.

Isso era mostrado atrás e, na frente da tela, cria-se essa possibilidade de o público ver aquilo que produz imagem, cria um tipo de relação que eu acho que é muito interessante. Agora, se o público não vê o objeto que provoca aquela imagem, é bonito, fica uma imagem bonita, mas ela pode não ser mais do que uma imagem bonita, essa foi uma mudança. Tu estás me perguntando sobre mudanças significativas em meu trabalho. Outra coisa que eu acho que dá uma diferença fundamental é a trilha gravada e a presença do músico na cena. Em alguns trabalhos, na maioria dos trabalhos, a música era gravada. Esse último trabalho que fiz com os alunos, que chama “Último Dia Hoje”, a trilha foi feita por um músico, uma pessoa genial, ele mora aqui em Florianópolis, se chama Neno Miranda<sup>42</sup>. O Neno compunha, ele ia direto aos

42. Músico e compositor brasileiro. Disponível em: <https://www.instagram.com/neno.miranda/>. Acesso em: 02/09/2021.

ensaios conosco, ele compunha exatamente para a cena. A qualidade da música apresentada no espetáculo é muito diferente de quando eu busco uma trilha em diversos lugares e faço uma junção. Essa, também, é uma mudança significativa, mas eu sei que é complicado, nem todo mundo pode ter um músico que vá aos ensaios, que componha juntamente. Essa foi uma mudança significativa. Outra mudança que vale a pena marcar, até já falei disso, é que, quando eu comecei a trabalhar, usávamos o foco fixo, com uma lâmpada de quarenta velas comuns e, nos últimos espetáculos, trabalhávamos com lâmpada automotiva e com as lâmpadas comuns, com diferentes tipos de luz. Isso era em 2002, nem incorporamos essa diversidade que o Alex apresentou na *live* no outro dia aqui contigo. As mudanças vão, sim, acontecendo, e acho que elas somam, a gente precisa estar atento a isso, mas eu penso, também, e volto a repetir, não sei se vale a pena mudar por mudar. Claro que o mais do mesmo e a acomodação do trabalho do artista e fazer aquilo que ele sabe que antecipadamente dará certo são a morte, é morrer, artisticamente é morrer: “Vamos botar essa cena porque a gente já sabe que funciona. Vamos fazer um teatrinho”. Eu gosto de chamar esse tipo de teatro de “teatrinho acostumado”, aquele que já se sabe que funciona, que encanta e tal. O desafio é se questionar profundamente, mas também é preciso cuidar para não cair numa espécie de consumismo que diz que tem que ser diferente toda vez, que é preciso ser o novo, em busca de um novo que pode esvaziar. Precisa cuidar disso e fazer seu trabalho artístico com serenidade e com todos os questionamentos que são próprios de um artista mesmo.

**[JULIANA]** Você tinha falado de algumas referências. Sei que está aí com algumas, se quiser mostrar para a gente.

**[NINI]** O livro “Teatro de Sombras na Escola”, é um livro esgotado, mas os sebos ainda vendem. Este é um livro que acho interessante.

Um livro, para mim, muito importante atualmente é o do Fabrizio Montecchi, “Más allá de la pantalla”<sup>43</sup>, que foi recentemente publicado na Argentina pela Escola de Teatro da Universidade de San Martín. Este livro pode ser adquirido por lá, ele está em espanhol. Eu acho esse livro brilhante, não só porque se pode conhecer o pensamento do Gioco Vita, especialmente o pensamento do Fabrizio [Montecchi], mas porque ele traz questões sobre o teatro de sombras hoje e com muitos questionamentos que valem a pena. Tem esse livro que é mais sobre filosofia do teatro de sombras, ele está em catalão, de Maryse Badiou<sup>44</sup>, e a autora fez agora, mais recentemente, essa versão em espanhol. Este foi um belo presente que Fabiana Lazzari me deu, e eu agradeço sempre a ela por ter me presenteado com esse livro. Maryse também publicou um artigo na revista Móin-Móin número 9, que é inteiramente dedicada ao teatro de sombras. Tem um artigo dela muito interessante. Aliás, queria falar dessa revista.

**[JULIANA]** Qual é o nome desse livro, Nini?

**[NINI]** Chama “Sombras e Marionetas. Tradiciones, mitos, creencias: del pensamiento arcaico a lo Robot sapiens”, de Maryse Badiou. Não é um livro que ensina técnicas de confecção, não tem uma reflexão diretamente para se pensar o espetáculo, é um livro de filosofia sobre a sombra. Tem esse outro livro, que está em francês, esse é um livro esgotado, mas acho que ainda se acha lá em Charleville, chama-se “Theatres D’ombres”, publicado pelo Institut International de la Marionnette, e reúne uma

43. MONTECCHI, Fabrizio. *Más allá de la pantalla: Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2016.

44. Doutora em Teatro e dramaturgia, estudou dança e diversas manifestações teatrais. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701092012044>. Acesso em: 02/09/2021.

série de artigos muito importantes em francês e em inglês. Aqui, Juliana, tem um artigo do professor Metin And<sup>45</sup>, que eu considero o artigo mais importante sobre o Karagoz turco. Nós traduzimos esse artigo e publicamos na revista Móin-Móin número 9. Aqui tem também artigos muito interessantes, porque falam daquilo que a gente poderia chamar de uma espécie de ocidentalização do teatro javanês, sobretudo do quanto o turismo, do quanto o contato com as culturas ocidentais tem transformado o teatro de sombras oriental, em especial lá em Java. As apresentações para turistas, o comércio que se estabeleceu a partir disso mudou muito algumas formas de concepção, e, com isso, é comum provocar alterações. Eu vejo, por exemplo, aqui em Santa Catarina, o quanto o Boi-de-Mamão<sup>46</sup> foi se modificando a partir do contato com as secretarias de turismo que colocam as apresentações do Boi-de-Mamão na programação de efemérides e eventos. Aí, o que ocorre? Eles vão enxugando: “Olha, não pode passar de trinta minutos, só pode trinta minutos...”. Então, tem que enxugar, adaptar e isso vai interferindo. No teatro oriental, uma das coisas que o livro aponta, e que acho muito interessante, é perceber que o conjunto de músicos que participava diretamente do espetáculo, tocando... Às vezes — fazem parte dez, doze músicos —, eles são substituídos por uma vitrola, por um toca-discos, um toca-fitas, isso muda muito. O tempo é outro, o envolvimento da plateia é outro. Eu falava desse outro livro, que se chama “Comics, Títeres

45. Metin And (1927-2008) foi um autor e pesquisador de teatro de bonecos nascido na Turquia. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/metin-and/>. Acesso em: 15/10/2021.

46. O Boi-de-Mamão, uma das tradições populares mais fortes do município de Florianópolis, revela em sua manifestação um auto dramático, encenado com alegre coreografia e ao som de uma cantoria contagiante que encanta e envolve crianças e adultos. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/tac?-mod=pagina&id=7649&grupo=>. Acesso em: 02/09/2021.

e Teatro de Sombras: três formas plásticas de contar histórias”, do Carlos Angolotti. Este livro tem um capítulo inteiro sobre teatro de sombras e teatro de sombras na escola, inclusive, para estudantes secundaristas, o que é muito raro encontrar. Aqui, no Brasil, nós podemos encontrar os livros de Rafael Curci, que discutem de modo muito especial o teatro de sombras. Depois, existem outros livros que não são especificamente sobre teatro de sombras, mas a leitura deles acaba enriquecendo e ampliando a nossa forma de olhar. Um que eu gosto muito é este, possível de encontrar no Brasil, do japonês Junichiro Tanizaki<sup>47</sup>, o livro chama “Em louvor da sombra”<sup>48</sup>, é um livro possível de comprar. Não fala sobre espetáculo de teatro de sombras, mas narra — isso é literatura japonesa —, ele narra as coisas com uma elegância e chamando a atenção da gente para olhar as sombras, e o claro e o escuro, de um modo que não tem como não pensar em nossa prática artística com o teatro de sombras. Tem o livro de Roberto Casati<sup>49</sup>, que se chama “A Descoberta da Sombra”<sup>50</sup>, não tenho ele aqui comigo, mas é um livro muito importante, porque dá outra dimensão para a sombra, traz informações e reflexões sobre o universo da sombra e, sobretudo, como a sombra é utilizada historicamente, o tipo de contribuição que refina o olhar da

47. Primeiro escritor japonês eleito como membro honorário da American Academy of Arts and Letters. Dentre suas principais obras, estão “Amor insensato” (1924), “Voragem” (1928), “Há quem prefira urtigas” (1929), “As irmãs Makioka” (1943), “A chave” (1956) e “Diário de um velho louco” (1961).

48. TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

49. Filósofo italiano, diretor de pesquisa do Instituto Jean Nicod. Disponível em: <http://www.institutnicod.org/membres/membres-statutaires/casati-roberto-directeur/?lang=f>. Acesso em: 02/09/2021.

50. 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.



gente. Outro livro importante é este: “A Grande Arte da Luz e da Sombra”<sup>51</sup>, mas está mais vinculado ao cinema, eles chamam de arqueologia do cinema, e, é claro, cinema e teatro de animação, na minha opinião, não têm muita relação hoje. Não existem muitas relações entre teatro de sombras e cinema, mas ele traz inúmeras reflexões importantes que fazem com que a gente compreenda, perceba o quanto essa arte é complexa, é profunda, e o quanto precisamos conhecer.

E existem as dissertações e teses sobre teatro de sombras no Brasil. Temos trabalhos da Fabiana Lazzari, Fábio Nunes Medeiros<sup>52</sup>, Welerson Freitas<sup>53</sup>, Cássia Macieira<sup>54</sup> e outros importantes trabalhos. Poderia fazer a relação e enviar para ti, se quiseses distribuir.

Esse trabalho que vocês estão fazendo aí no Grupo Penumbra, com essas *lives*, está reunindo uma quantidade de informações e memórias que precisa, em algum momento, ser sistematizada, porque é de uma riqueza imensa. Eu não sei se, em algum lugar, a gente encontra um material tão farto sobre o teatro de sombras recente feito aqui no Brasil quanto o que vocês estão reunindo aqui nas *lives*. Quando eu olho quem já passou por aí,

51. MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra. Arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, UNESP, 2003.

52. Doutor em Artes (USP), com pesquisa interdisciplinar em Teatro de Animação e Cinema, desenvolvida, em parte, na Alemanha, na República Tcheca e na França. Disponível em: <https://cialaica.webnode.com/fabio-nunes-medeiros/>. Acesso em: 02/09/2021.

53. Ator e mestre em Artes Cênicas, desenvolve pesquisas sobre procedimentos e metodologias para formação e treinamento do ator no teatro de sombras. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/5098267/welerson-freitas-filho>. Acesso em: 02/09/2021.

54. Artista visual e atriz-bonequeira, doutora em Literatura Comparada. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/622482/cassia-macieira>. Acesso em: 02/09/2021.

nossa, tem uma contribuição imensa. Isso é um documento de um valor imensurável.

**[JULIANA]** Estamos estudando uma forma para que todo mundo tenha acesso, quem perdeu as *lives* anteriores, justamente por isso, por esse acesso! Acho que é uma formação também, uma formação, um estudo, e são várias reflexões. Inclusive, penso que as pessoas que estão acompanhando e que têm me relatado que estão refletindo sobre coisas, até mesmo quem trabalha com sombras, sobre visões diferentes sobre o teatro de sombras e sobre o trabalho do sombrista...

**[NINI]** Exatamente, isso é muito importante. Acho importante ter isso guardado, disponibilizado. É importante ver até onde vocês chegaram e o que vocês estão fazendo para tornar isso acessível para muita gente, porque é um material muito rico.

**[JULIANA]** Algo mais que você queira comentar, falar para a gente, que eu não tenha perguntado, Nini? Ou dizer alguma coisa para a gente que está acompanhando aqui, que não tenha falado até o momento?

**[NINI]** Acho que falamos bastante, Juliana. Fico muito feliz e agradeço a oportunidade de estar aqui, e reafirmo todo o meu profundo amor a essa linguagem artística. Eu gosto demais, porque acho que ela abre muito, ela toca. O teatro de sombras, na minha opinião (e isso é muito particular), é a manifestação artística do teatro de animação que mais pode tocar a alma, a mente e o coração das pessoas.

**[JULIANA]** Que lindo! Eu sou suspeita também, Nini.

**[NINI]** Somos todos!

**[JULIANA]** Agradecer a você, Nini, novamente, também por trazer essas referências, acho que muita gente também quer ver quais são as referências que os sombristas, as pessoas que estudam sombras, também estão estudando, tendo como referências, seja textual ou visual. Agradecer a todo mundo que está participando aqui com a gente, agora, nessa *live* de hoje.

**[NINI]** Eu me comprometo a fazer uma relação e mandar para ti, porque aí podes, na medida do possível, em que as pessoas solicitarem, encaminhar essa bibliografia, porque acho que isso é importante.

**[JULIANA]** Agora eu fiquei pensando no que você me disse. A gente começou com essa vontade de querer saber. Eu, particularmente, estava assistindo a muitas *lives* e via muitas contações de histórias, via muitas linguagens, e fiquei sentindo falta das sombras. Eu estava pesquisando as sombras e foi meio que interrompido nesta pandemia. Queria saber como estavam os sombristas, o que estavam fazendo, e isso acabou ficando com uma proporção maior, nesse sentido que eu digo sobre a questão de não só disponibilizar, talvez, os vídeos, mas acho que também quem está aqui, o Nini, quem está assistindo, de pensar nesse jeito, também, de coletar e de trazer documentação sobre isso. Não sei se seriam artigos, enfim, ajudar a gente também a pensar. O que é importante... eu vejo que quanto mais falarmos sobre teatro de sombras, quanto mais pessoas tiverem acesso ao teatro de sombras, a gente vai conseguir que o teatro de sombras vá para mais lugares e fique cada vez mais sendo visto, sendo trabalhado, investigado.

**[NINI]** Concorro plenamente. Acho que sobre os desdobramentos, não te preocupes em dar conta de tudo. Jogue isso para o mundo, porque as pessoas vão encontrar formas também. Só o fato de vocês disponibilizarem e organizarem, de alguma maneira, esse

material, acho que já ajuda bastante. Tem muita gente que está interessada em pesquisar, em continuar estudando. Isso não serve só para aquilo que a gente chamaria de uma pesquisa teórica, muito pelo contrário, tem tudo a ver com o fazer também. Acho que o que vocês produziram aí colabora muitíssimo nessa perspectiva também, para ajudar quem está começando, para quem quer aprofundar, para quem não sabe certas coisas. Muitas *lives* que eu vi aqui trazem informações, dados e reflexões importantes não só para quem quer começar, mas para quem está fazendo, sim!

[**JULIANA**] Muito obrigada, Nini, uma honra e um prazer.

[**NINI**] Obrigada, o prazer foi meu. Um abraço para todos.

[**JULIANA**] Um abraço para todos!



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



ALEXANDRE FÁVERO  
CIA LUMBRA  
(BRASIL)

30/06  
20H DE BRASÍLIA



transcrição<sup>1</sup> **FÁBIO MYERS**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XW1tYoJX32E> (parte 1);  
<https://www.youtube.com/watch?v=EYcZwHbizbM> (parte 2).

**[JULIANA]** Boa noite para todo mundo que está chegando aí, hoje a gente vai ter finalmente a *live* com o Alexandre, da Cia. Lumbra.

**[ALEXANDRE]** Finalmente!

**[JULIANA]** Acho que podemos ir começando, mas, primeiramente, quero agradecer ao Alexandre e à Cia. Lumbra, não só por estar participando desta *live*, superesperada pelo pessoal, mas também porque Alexandre tem me ajudado com vários contatos, tem me ajudado com *feedbacks*, com dicas nessas *lives*, aqui. Então, um agradecimento superespecial. Muito obrigado por pegar essa lanterna comigo, no meio das sombras, a gente está dosando isso com luz e sombras, muito obrigada.

**[ALEXANDRE]** Eu que agradeço, Juliana, eu acho que é fundamental essa iniciativa que tu tiveste, que é muito corajosa, começar a fazer *lives*, assim, sem ter muita experiência e aproveitando esse momento que a gente está tão distante um do outro. Na verdade, sempre estivemos distantes, nós sempre tivemos um trabalho muito solitário. Todo artista do teatro de animação tem essa característica de entrar dentro do seu estúdio, do seu ateliê, para trabalhar, e eu acho que essa iniciativa do Grupo Penumbra vem para nos aproximar num momento em que a gente estava sem tempo. Agora temos tempo. Os espaços eram tão distantes, e agora são tão próximos. Então, acho que é um fenômeno que a gente vive nesse momento de pandemia e é muito bacana poder fazer parte e colaborar para que a gente conheça sombristas e se dê conta das diferenças e semelhanças que nós temos nesta arte tão diferente e requintada que a gente escolheu para trabalhar. Muito obrigado.

**[JULIANA]** Gratidão. Bom, primeiramente, sempre começo com uma pergunta para saber um pouquinho da sua formação. Como conheceu o teatro de sombras e começou nessa viagem por esse mundo mágico? Estendo também a pergunta, caso você queira

responder, aos outros integrantes da Cia. Lumbra, que esse ano completa 20 anos, né?

**[ALEXANDRE]** Isso! É um pouco complicado fazer um resumo de 20 anos, já que a Cia. Lumbra teve a oportunidade de começar a fazer uma pesquisa num momento muito difícil, quando não tínhamos internet. Não tínhamos literatura, as pessoas não conheciam essa linguagem. Foi bem arriscado o nosso início, foi muito demorado. Nosso primeiro espetáculo demorou dois anos para ser concluído. Eu me considero autodidata, porque, de certa forma, não tive um aprendizado em oficina ou [com] professores. Fui descobrindo junto a outros colegas do teatro de animação, então considero que a gente foi experimentando, errando e alcançando alguns resultados para chegar aonde estamos hoje. Eu acredito que a minha formação vem muito antes de eu começar a trabalhar com teatro ou me dar conta de que eu gostava de arte. Acho que isso começa na infância. Depois de 20 anos trabalhando com teatro de sombras, começamos a nos dar conta da importância da infância, da importância desse imaginário infantil, do estímulo dos pais e dos parentes. Eu tive esse privilégio, eu tive pais que sempre me estimularam e, até hoje, acompanham o meu trabalho artístico. Mas os meus tios também fizeram parte dessa minha formação, desse aprendizado de ver o mundo de uma maneira diferente. Então, eu tive acesso a livros, discos, músicas diferentes... o meu pai colocava discos do Pink Floyd para ouvir quando eu tinha sete anos de idade. Ele me deu uma câmera fotográfica de presente também quando eu tinha sete anos de idade. Ao mesmo tempo que eu aprendia a ler e a escrever, eu já começava a enquadrar imagens dentro de um visor de uma câmera fotográfica. E comecei a me dar conta de que conseguia registrar as imagens num filme fotográfico. Isso foi uma coisa muito mágica para mim, e tenho certeza de que foi o início de tudo. Foi quando eu me dei conta de que existiam fenômenos da física, da química, sem mesmo saber do que se tratava isso. Depois,



na minha adolescência, eu tive o privilégio de me aventurar muito. Eu viajei muito com os meus pais. Depois, viajei sozinho com uns amigos, e isso também me possibilitou ver o mundo e contemplar a natureza. Eu acampava muito, então tive uma relação com essas energias mais primitivas da natureza, e eu acho que, aí, eu me encantei também com o pôr do sol, com as fases da lua, com os reflexos da água, com a luz da vela, com as fogueiras. E, também, isso é uma parte importante da minha formação visual, principalmente da minha cultura visual. Até que eu cheguei na parte profissional, quando eu comecei a trabalhar, e isso me levou às artes gráficas. Eu comecei por uma questão muito relacionada ao desenho, que eu já tinha quando criança, e se tornou um ofício. Comecei a criar logotipos, comecei a fazer cartões de casamento e cartões de visita, ou seja, a atender clientes desse mundo das artes gráficas. Isso possibilitou entrar num outro campo de trabalho; entender das tintas, das cores, da fotografia, de um jeito mais profundo; estudar o que era a sensibilidade de um filme, a abertura de uma câmera fotográfica, o tempo de exposição, coisas que são parte de uma linguagem muito técnica, muito específica. Nesse ofício, eu fiquei por alguns anos, depois fui fazer outras coisas, comecei a fazer teatro amador. Então, veio a primeira formação em teatro, quando comecei a estudar com amigos, com 17 anos. Montamos um espetáculo, fizemos temporadas, cumprimos todo o ritual que um espetáculo precisa ter e viajamos para o interior do Rio Grande do Sul. Esse grupo se diluiu, poucos continuaram trabalhando com arte, com teatro, e eu tive as minhas primeiras experiências como cenógrafo. Depois, fui fazer outras coisas, fiquei alguns anos afastado do teatro e voltei, depois, como técnico. Fui convidado por um diretor de Porto Alegre, o Camilo de Lélis<sup>2</sup>, que é um grande amigo, companheiro de vários trabalhos. Foi uma

2. Diretor teatral, escritor, poeta e ensaísta radicado em Porto Alegre (RS).

iniciação muito interessante que nós fizemos juntos e eu convidei ele para, depois, fazer parte da ficha técnica do nosso primeiro espetáculo, que foi o “Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite”<sup>3</sup>. A partir daí, eu descobri esse mundo do teatro profissional, como cenógrafo, como aderecista, como contrarregista, e parei de atuar. Eu trabalhei muito tempo só na parte técnica e consegui ganhar a vida com isso. E me tornei um profissional do teatro, nos bastidores, nessa parte plástica do teatro, até que comecei a trabalhar com teatro de animação e tive o privilégio de começar a trabalhar com Mário de Ballentti<sup>4</sup> e o Paulo Balardim<sup>5</sup>, que eram da Cia. A Caixa do Elefante<sup>6</sup>. Nós tivemos uma das primeiras experiências mais profundas com o teatro de sombras. Não sabíamos quase nada, não tínhamos muita experiência, e foi uma vivência muito frustrante aquela, porque nós fizemos um espetáculo sem saber de nada para um público de adolescentes de mais ou menos 1.500 participantes, em um grande teatro de Porto Alegre, um dos maiores palcos na época, e foi um fracasso, porque nós não chegamos no final da apresentação. Era um evento que tinha um caráter público, era voltado para o meio ambiente, então o nosso tema era a criação do mundo.

3. Teatro de sombras inspirado no primeiro livro editado por Monteiro Lobato, em 1918, e no imaginário popular brasileiro. Disponível em: <https://abtbcentrounimabrazil.wordpress.com/2018/09/15/sacy-perere-a-lenda-da-meia-noite-da-cia-teatro-lumbr-clube-da-sombra-em-unica-apresentacao-noturna-hoje-15-09-em-dois-irmaos-rs/>. Acesso em: 27/08/2021.

4. Ator, diretor, pesquisador de teatro de animação desde 1980 e fundador da Cia. Caixa do Elefante. Disponível em: <http://caixadoelefante.com.br/quem>. Acesso em: 27/08/2021.

5. Ator, diretor, pesquisador, bonequeiro, professor universitário e cofundador do Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9137483053075236>. Acesso em: 27/08/2021.

6. Fundada em 1991, em Porto Alegre (RS), a Caixa do Elefante Teatro de Bonecos é uma das companhias de teatro mais atuantes e de maior destaque no panorama artístico nacional. Disponível em: <http://caixadoelefante.com.br/quem>. Acesso em: 27/08/2021.

Foi um trabalho de três meses em tempo integral. Eu fiquei encarregado da construção das figuras, o Paulo Balardim ficou encarregado dos desenhos das figuras, e o Mário era o encarregado do roteiro do espetáculo e da direção-geral. Levamos três meses experimentando muito, com recursos primários, e não conseguimos concluir a apresentação de estreia deste trabalho. Ficou uma frustração, uma ponta solta na minha carreira artística. A partir dali, eu descobri que o teatro de sombras juntava muitas das artes que me interessavam, como as gráficas, a iluminação cênica, a cenografia, a atuação, a ciência e outros conhecimentos transversais que eu fui descobrindo na medida em que avançava. Eu tive um projeto contemplado num edital, aqui em Porto Alegre, e montamos o nosso primeiro espetáculo. Nessa ocasião, vem a outra parte da minha formação, que é em parceria com os meus colegas de companhia. Naquele momento, eu tinha a Fabiana Bigarella, que é a minha companheira até hoje, que é minha colega nas vivências que a gente ministra, é assessora das direções dos espetáculos, é confidente dentro desse processo criativo dentro da Cia. Lumbra, auxiliando muito e trazendo essa bagagem da psicologia e da arteterapia para dentro dos fundamentos e dos conceitos da companhia. Comigo estava o Flávio Silveira<sup>7</sup>, que não faz mais parte da companhia, mas que ficou trabalhando comigo durante uns 12 anos e depois trabalhou em outros elencos de espetáculos que a gente montou. Foi uma figura muito importante, viajou comigo e com a Fabiana por praticamente todo o Brasil, e fomos para o exterior juntos. Tivemos uma experiência muito rica. Depois veio o Roger Lisboa<sup>8</sup>, que também

7. Ator, participou da Cia. Lumbra.

8. Bacharel em Artes Visuais, atua nas áreas de artes visuais, artes cênicas, música, fotografia e vídeo. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/490443697/roger-lisboa-mothcy>. Acesso em: 27/08/2021.

não faz mais parte da companhia, mas que trabalhou por 11 anos conosco. E, hoje, temos a Têmis Nicolaidis, que é uma parceira incrível e que colabora muito com os nossos projetos — atua e se dedica às suas pesquisas pessoais, que são muito importantes dentro desse crescimento da companhia — e o Giancarlo<sup>9</sup>, ator do Grupo Oigalê, cooperativa de atores<sup>10</sup>, com grande experiência no teatro de rua e que está fazendo parte de alguns espetáculos conosco. Estas são só as pessoas com quem trabalho mais diretamente, mas a gente tem muitos colaboradores que fazem parte dessa minha formação. Tu és uma dessas pessoas, porque nós fizemos um projeto juntos, estudamos teatro de sombras juntos na Vivência Territórios Desconhecidos [oficina anual de verão realizada no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo<sup>11</sup>, em Morro Reuter (RS)]. Isso é muito importante para mim, esse processo de descoberta, com os participantes das vivências. Eu não me considero um mestre, porque somos todos discípulos desse desconhecido, dessa grande dúvida que é: “O que é a sombra? E como é que se faz arte com isso?”. Creio que eu renovo o trabalho da Cia. Lumbra, acreditando que sempre há uma coisa nova para descobrir. É isso que eu tenho feito com as parcerias. Soledad<sup>12</sup> e

9. Ator e iluminador, trabalhou também como produtor na Cia. Oigalê. Disponível em: <https://oigale.com.br/atistas/giancarlo-carlomagno/>. Acesso em: 27/08/2021.

10. Criada em 1999, em Porto Alegre (RS), a Oigalê desenvolve um trabalho de pesquisa de linguagem no teatro de rua, com adaptações de contos e lendas do sul da América do Sul, numa constante busca de um teatro para todas as idades. Disponível em: <https://oigale.com.br/>. Acesso em: 27/08/2021.

11. Espaço de formação artística e projetos culturais, fundado em 2011. Disponível em: [www.valearvoredo.com.br](http://www.valearvoredo.com.br).

12. Fundadora da Cia. Lumbrato, possui formação em Artes Plásticas (escultura, cerâmica e pintura) e como atriz, sendo diplomada em Teatro de Títeres e Objetos pela Universidade San Martín, em Buenos Aires. Disponível em: <https://www.cialumbrato.com/integrantes>. Acesso em: 27/08/2021.

Thiago<sup>13</sup>, da Cia. Lumiato, são grandes parceiros. O Sobrevento<sup>14</sup> também foi parceiro incrível de descobertas, a gente tem projetos juntos agora para resolver e, mesmo com a pandemia, a gente ainda continua em contato. Pablo Longo<sup>15</sup> é um parceiro muito próximo, agora, em função de um projeto novo que a gente está desenvolvendo. Inclusive, depois, eu vou mostrar alguns materiais dessa proposta que a gente está pesquisando. Estamos descobrindo coisas novas, e eu vou compartilhar um pouco com vocês. E outros tantos artistas com quem eu tenho conversado, por exemplo: agora tem o Jovani<sup>16</sup> e a Marineuse<sup>17</sup>, que são da Cia. VoeVerá<sup>18</sup>, de Chapecó, que também tem um projeto muito interessante do qual eu estou fazendo parte; e todos esses parceiros, músicos que fizeram trilhas sonoras conosco, Gustavo Finkler, Bebeto Alves, que são músicos muito legais que conseguiram ganhar prêmio conosco de melhor trilha sonora. São iluminadores, cenógrafos e diretores que colaboram nessa história. Então, é muito importante toda essa junção de diferentes pontos de vista, diferentes ofícios,

13. Fundador da Cia. Lumiato, é formado em Teatro de Títeres e Objetos pela Universidade San Martín, em Buenos Aires. Disponível em: <https://www.cialumiato.com/integrantes>. Acesso em: 27/08/2021.

14. Fundado em 1986, o Sobrevento é um grupo de teatro que se dedica à pesquisa da linguagem teatral. É considerado, internacionalmente, um dos maiores expoentes brasileiros do teatro de animação. Disponível em: <http://www.sobrevento.com.br>. Acesso em: 27/08/2021.

15. Diretor da Cia. Pájaro Negro Compañía de Luces y Sombras. Disponível em: <http://sombrasyescena.blogspot.com/p/nota-pablo-longo.html>. Acesso em: 27/08/2021.

16. Escritor, ator e diretor teatral, presidente do Grupo de Teatro Chapecó e diretor artístico da Voeverá Companhia de Teatro. Disponível em: <https://voevera.wordpress.com/integrantes-2/>. Acesso em: 27/08/2021.

17. Atriz, diretora de teatro, arte-educadora e figurinista. Disponível em: <https://voevera.wordpress.com/integrantes-2/>. Acesso em: 27/08/2021.

18. Companhia teatral fundada em 1987, em Chapecó (SC). Disponível em: <https://voevera.wordpress.com/compania-2/>. Acesso em: 27/08/2021.

nessa minha formação de 20 anos com o teatro de sombras. Eu só tenho a agradecer porque as coisas andam muito rápido para a gente. Eu nunca pensei que pudéssemos nos dedicar exclusivamente a uma linguagem, conseguindo avançar tanto como a gente tem avançado nesses 20 anos.

**[JULIANA]** Sim, como o Alexandre falou, eu acho que a sombra é uma linguagem composta de várias outras, e essa questão dos colaboradores é muito importante, porque o som é importante, tudo é importante no teatro de sombras. É uma junção de tudo, e tudo é dramaturgia. Vamos adentrar no processo de criação da Cia. Lumbra. Queria perguntar em relação à dramaturgia, como acontece esse pensar no que vai fazer, no que vai apresentar, qual história vai ser apresentada, qual ideia, qual tema? Quais são os caminhos que vocês mais usam, ou a coisa ocorre mais intuitivamente, como acontece isso?

**[ALEXANDRE]** Olha, Juliana, eu vou te dizer que é muito difícil resumir todas as experiências que nós tivemos nesses 20 anos, porque cada projeto tem uma característica muito particular, ele vai gerar problemas e soluções que também são muito particulares. Mas eu vou te dar alguns exemplos dos diferentes caminhos que surgiram para a gente trabalhar nessas nossas experiências. O primeiro trabalho que nós criamos foi “Sacy Pererê — A Lenda da Meia-Noite”. Um espetáculo que levou dois anos para ser concluído. Eu tive que ir abrindo mão de muitas coisas. Teve um momento, na metade do trabalho, em que eu fiquei muito preocupado e desesperado por não conseguir contar uma história. Coisa que é um grande problema da dramaturgia de quem começa a fazer teatro de sombras, porque a gente não tem uma receita, não existe um caminho muito claro de como conseguir contar uma história com uma linguagem.



Espectáculo "Sacy Pererê — A Lenda da Meia-Noite".

FOTO: CHAN. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

[**ALEXANDRE**] Então, o processo inicial desse projeto era híbrido, eram bonecos, objetos e sombras, mas eu me deparei com as sombras, que foi a primeira linguagem que eu comecei a pesquisar, e foi num quartinho muito pequeno numa biblioteca que eu tinha em casa. A Fabiana [Bigarella] era a única que ia presenciando essas experiências. Eu retomei todos os meus equipamentos que utilizava no laboratório de fotografia preto e branco, que eu tinha quando fazia artes gráficas e que estavam guardados há mais ou menos 15 anos. Eu tirei esses materiais, comecei a usar isso porque eu tinha controladores de iluminação, tinha lentes, filtros, uma série de coisas que eu gostaria de usar nesse espetáculo e comecei a fazer esse estudo por aí. Eu descobri um universo gigantesco na minha frente e disse: "Não, eu não tenho como pesquisar três linguagens para fazer um espetáculo". Então, eu abandonei as outras linguagens e comecei a entender que a sombra se bastava, ela era a grande tecnologia que eu estava

descobririndo naquele momento. Eu tinha diferentes campos de pesquisa para fazer, tais como o design das figuras, e como é que se resolvia isso. Utilizei a minha experiência como programador visual, artista plástico e cenógrafo. Depois, apareceu um campo muito grande que era o da eletrônica, da eletricidade e da iluminação. Eu tive que chamar outras pessoas para me ajudar a fazer essa pesquisa e comecei a trabalhar com lanternas de pilhas, com lâmpadas de 1 watt de potência. Eu tinha que trabalhar apenas à noite, construía o material cênico de dia, esperava anoitecer, ficava fechado dentro de uma garagem e fazia as experiências com lanternas de pilhas, que era o que eu tinha naquela época. Até que eu comecei a ver que faltava potência. Eu queria usar filtros coloridos, e a luz não conseguia ultrapassar aquilo ali com a potência que eu precisava. Então, comecei a ir para outras qualidades de luz. Naturalmente, eu tive que ir aumentando a potência da luz, aumentando o espaço de trabalho, aumentando a quantidade de materiais. Tudo foi aumentando, e eu comecei a gastar todo o dinheiro do projeto nessas experiências. Chegou na metade do projeto, que eu não sabia que era metade, mas era, eu tinha gastado praticamente toda a grana que eu tinha. Então, comecei a trabalhar em outros projetos, prestar outros serviços para ganhar dinheiro para pagar a continuidade da pesquisa desse projeto de montagem. Aí, tu tens uma ideia de como cada projeto tem as suas características. Eu acabei estudando um pouco de cinema para poder resolver as transições, a linguagem, os *fades*, de saber como que era essa questão dos usos do zoom, dos *travellings*, como é que isso funcionava dentro de uma narrativa, dentro de uma lógica de uma narrativa. Fui estudar o cinema russo, de onde surgiram os primeiros protocolos de linguagem cinematográfica. Fui estudar Sergei Eisenstein<sup>19</sup>, que é um dos pioneiros do cinema

19. Cineasta russo e teórico de cinema.



russo. Ali eu descobri muita coisa interessante, porque, como era uma espécie de um protocinema, um pré-cinema, serviria muito bem para o teatro de sombras. Não adiantaria eu querer fazer algo próximo do Steven Spielberg<sup>20</sup>, porque jamais conseguiria aqueles resultados. Então, eu tive que ir para uma coisa mais primitiva, e o espetáculo “Sacy Pererê — A Lenda da Meia-Noite” ficou com essa característica muito experimental, com muitos materiais diferentes, uma cenografia totalmente despretensiosa, porque eu já não tinha mais dinheiro. Toda a força do espetáculo foi parar nas imagens projetadas, não nos materiais. O refinamento não estava na matéria, e sim na imaterialidade, na forma como a gente conseguia editar as imagens com a luz e com a sombra. Isso criou um choque cultural dentro do momento em que a gente estava em Porto Alegre, porque todo o teatro infantil era muito mimoso, muito açucarado, as narrativas eram muito alegres, divertidas, coloridas e com materiais muito caros. Então, toda embalagem do teatro infantil que se fazia em Porto Alegre, nesse período, assustava-me muito, pois eu estava indo justamente no caminho contrário a isso. Mas aconteceu uma coisa muito interessante, eu fui aumentando o espaço de trabalho e acabei parando no centro cenotécnico do Instituto Estadual de Artes Cênicas do Estado do Rio Grande do Sul<sup>21</sup> (IEAcen). Consegui uma sala escura e comecei a fazer os ensaios mais técnicos dentro desse espaço, aonde vinham e circulavam vários artistas. No meio desse processo, o Jerson

20. Cineasta, produtor e roteirista norte-americano.

21. O Instituto Estadual de Artes Cênicas (IEAcen) foi fundado em 1990 e destina-se a atender as atividades que compõem as artes cênicas — circo, dança, teatro e ópera — em todo o Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/ieacen>. Acesso em: 14/10/2021.

Fontana<sup>22</sup> apareceu em Porto Alegre, e ele comentou isso, ministrando uma oficina de teatro de sombras com recursos que tinha aprendido com o Teatro Gioco Vita. Eu me inscrevi nessa oficina, já na metade do processo da montagem do espetáculo, e fui lá estudar com ele. Chegou um determinado momento em que eu achei que não tinha muita coisa ali que fosse novidade para mim, mas ele sacou da bolsa dele uma fotografia dos bastidores de um espetáculo do Gioco Vita, e era uma foto muito interessante, que a gente não tinha conhecimento de como que é um espetáculo desse gênero, como é que tu montas isso, quais são os equipamentos. E o meu espetáculo era muito feio, eu tinha muita sucata, muito fio, muitas lâmpadas, e aquilo ali não combinava com esse teatro infantil que eu conhecia até então. Mas ele me mostrou aquela foto, e eu vi que a foto era igual aos bastidores do espetáculo que eu estava montando. Então, pensei que estava indo para um lugar comum ao teatro de sombras, semelhante ao de uma companhia italiana que está trabalhando assim há 30 anos. E eu estava, por conta própria, descobrindo praticamente a mesma coisa. E concluí seguir nesse caminho. E realmente funcionou! Hoje é um espetáculo de que eu me orgulho muito, porque ele ganhou vários prêmios e circulou por quase todas as regiões do Brasil. A gente conseguiu fazer várias turnês com ele e foi um grande aprendizado. Eu devo muito isso à Fabiana [Bigarella], que ficou horas e horas acompanhando esse processo. Ela sentava no meio do público para ouvir o retorno que os espectadores davam, o que as crianças comentavam. A partir desse jogo, com a Fabiana na plateia, me dando um retorno, a gente gravando os ensaios com fitas VHS, o Flávio me ajudando, dentro dessa lógica que a gente

22. Ator profissional, diretor, bonequeiro e professor, formado em História e mestre em Desenvolvimento e Políticas Públicas. Disponível em: <http://www.aturmadodionisio.com.br/home.php>. Acesso em: 27/08/2021.

estava construindo, nós encontramos uma forma que é hoje um dos estilos da Cia. Teatro Lumbra, que é misturar um pouco dessa dinâmica cinematográfica com o teatro de sombras. Isso cria um efeito muito potente enquanto linguagem. Depois, outros projetos apareceram. A gente acabou fazendo um balão inflável para ir para a rua e levar essas experiências com luz e sombra mais para perto do público. Fizemos projeções na arquitetura, na rua, montamos espetáculos adultos, atendemos empresas, fizemos filmes, longas-metragens, trabalhamos com dança, fizemos videoclipes para shows musicais. Cada um desses projetos exigia um tipo de entendimento, negociação, pesquisa, e foram se multiplicando. E você sabe como essas coisas vão se desdobrando infinitamente. Hoje eu continuo fazendo a mesma coisa, pesquisando maneiras que eu desconheço e acho que esse é o grande prazer da Cia. Lumbra, ir para a zona de risco para descobrir coisas novas e potencializar essa arte.

**[JULIANA]** Tive a oportunidade de assistir ao “A Bolha Luminosa”<sup>23</sup> e fiz a residência artística com a Cia. Lumbra no Vale Arvoredo<sup>24</sup>. Além disso, tive contato com o Alexandre [Fávero] e o Rafael Curci num projeto do Sesc Arsenal. Rafael e Alexandre foram grandes mestres porque eram referências que tínhamos ali por perto, referências até no sentido de estar junto ali com a gente, compartilhando momentos de “ai, não sei o que fazer” ou “encontramos um caminho” ou, pelo menos, “encontramos

23. A performance “A Bolha Luminosa” estreou em 2004, em Porto Alegre (RS). Disponível em: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1119053368147480&id=354358031283688&ft=top\\_level\\_post\\_id.1119053368147480%3A%3Aobjid.1119053368147480%3A%3Aid.354358031283688%3A%3A306061129499414%3A%3A%3A1459493999%3A%3A1642844229450405480](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1119053368147480&id=354358031283688&ft=top_level_post_id.1119053368147480%3A%3Aobjid.1119053368147480%3A%3Aid.354358031283688%3A%3A306061129499414%3A%3A%3A1459493999%3A%3A1642844229450405480). Acesso em: 27/08/2021.

24. Espaço de residência artística em Morro Reuter, no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://valearvoredo.com.br/>. Acesso em: 27/08/2021.

um dos caminhos”. Conta para gente sobre a questão das cores. Entendendo que não se trata simplesmente de se colocar uma cor numa figura ou numa cena, gostaria que você falasse sobre essa dramaturgia das cores. Como acontece essa utilização das cores?

**[ALEXANDRE]** Olha, Juliana, a cor ou o material que tu vais fazer uma figura ou a natureza da luz que tu vais utilizar para fazer uma determinada cena, o espaço que tu vais organizar, o tipo de material da tela de projeção que tu vais usar, tudo isso tem que fazer parte da tua narrativa, da tua dramaturgia. Então, para teres uma ideia, a cor no espetáculo “Sacy Pererê” foi muito econômica. Ela tinha uma função muito clara, que era determinar as relações de noite e dia, que eram importantes para contar a história do Sacy, porque ele é uma entidade da noite, das trevas. Outra coisa era a cor vermelha, que tinha a ver com o sangue. Algumas histórias contavam que o Sacy gostava de chupar o sangue dos cavalos, e vermelho é também a cor do barrete que ele usa. Nós não utilizamos muita cor nesse espetáculo, a cor tinha uma função muito determinante na narrativa, o resto todo era preto e branco. Quando chegava no final, extrapolávamos nas cores, porque a gente trazia essa ideia da relação de tempo que tem na vida interiorana, ou seja, aquela diferença de luminosidade que a gente vê quando o sol está se pondo, quando a cor da luz vai ficando mais quente. Utilizamos, basicamente, a cor da própria iluminação, ou seja, a gente trabalhava com uma resistência de luz muito baixa, e isso deixava toda a cena muito amarelada. Mas eu não vou te responder apenas em relação à cor, porque eu acho que é importante falar do quão ampla é essa questão da escolha das coisas que tu vais fazer. Parece-me que a dramaturgia do teatro de sombras, no meu caso, e eu acho que isso se aplica também às outras linguagens, são as escolhas que tu fazes, a soma de todas as escolhas que tu fazes. Se a gente utiliza, por exemplo, uma cena multicolorida, talvez tenhamos dificuldade, depois, de utilizar uma determinada cor

para determinar algo que na narrativa é importante. A economia do recurso dá potência para ele. Eu acredito que, por exemplo, se tu escolhes fazer figuras de chapa de madeira, tu vais ter que utilizar uma serra para cortar ela. Se tu usares uma serra mecânica, vai ter um resultado e, com uma serra manual, tu vais ter outro resultado. Isso vai aparecer na imagem, ou seja, já é dramaturgia. A potência da ferramenta sobre a matéria que tu estás trabalhando vai se converter em imagem, e a imagem é a potência da nossa linguagem. A mesma coisa com o tecido. Vocês estão vendo aqui um tecido claro que eu botei para neutralizar a sala e é isso. Esse tecido que eu utilizo, se ele for muito grosso, deixa passar menos luz. Se ele é mais fino, ele deixa passar mais luz. Se ele for fino demais, eu vou ver através dele, e não tem nada de mal nisso, muito pelo contrário, faz parte das linguagens e isso que é o interessante. A gente pode fazer figuras de metal ou figuras de acrílico. Podemos utilizar essas coisas para criar uma linguagem, então, cada uma dessas coisas pode gerar um tipo de resultado. A cor é só uma delas.

**[JULIANA]** A minha próxima pergunta era essa, era sobre o momento da escolha das fontes de luz, das telas etc. Mas, vendo essa questão do conjunto, eu acho que a próxima questão passa a ser sobre a própria sombra. Mais precisamente, essa questão mística que envolve a sombra, quero dizer, a poética da sombra, contém um elemento místico, não é? Então, como é essa investigação da poética da sombra e a da mística para vocês?

**[ALEXANDRE]** Eu acho que isso vem da maneira como a gente flerta com a filosofia, com a psicologia, com a história. Eu coleciono muitos livros, justamente porque muitas coisas que estão nos livros não estão na internet, não estão no Google. Eu acho que esse tempo de acessar e encontrar determinadas informações determinam muito o quanto de profundo, de sagrado, tu

podes colocar dentro de uma narrativa, dentro do significado e das metáforas do que tu vais desenvolver no espetáculo. Isso não é uma coisa simples, muito pelo contrário, e isso é uma coisa que, agora, num artigo que eu tive a oportunidade de escrever para a revista Mamulengo<sup>25</sup>, eu coloquei. É relacionado à questão do tempo dentro da construção e da criação de um espetáculo. Eu acredito que a construção de um bom espetáculo de sombras não é com a matéria. Ela antecede à matéria. A beleza das imagens que tu vais ter e a potência que ela vai ter dentro do espetáculo nascem da nossa imaginação, da nossa história pessoal e das conexões que a gente consegue fazer com várias coisas diferentes. A Cia. Lumbra, de certa forma, tem essa linha de trabalho, essa filosofia de trabalho, que é de construir conexões diferentes. A gente vai, por exemplo, fazer um espetáculo que o nosso público vai assistir de uma determinada distância. Isso vai influenciar diretamente na construção, nas escolhas que a gente vai fazer. Se essa distância for maior ou for menor, isso vai determinar parte dessa escolha. Se o público que a gente quer atingir é uma grande quantidade de espectadores, nós vamos ter uma linha de trabalho; se a gente tiver um público mais intimista, nós vamos ter uma outra forma de trabalhar; se é para uma criança pequena que a gente quer apresentar, então nós teremos que ter um cuidado muito grande de como que a gente relaciona a luz dentro do espaço, qual é o tempo desse espetáculo. São diferentes maneiras de você abordar, e essa parte mais espiritual, mais sagrada, ela é construída com a construção de todo o espetáculo. Então, às vezes, uma certa luz traz essa ideia do sagrado. Às vezes, o tempo no escuro te revela uma

25. Mamulengo é uma publicação da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil – ABTB – CUB. Disponível em: <https://cbtij.org.br/categoria/revistas-e-livros-completos/revista-mamulengo/>. Acesso em: 27/08/2021.

coisa que é muito mais potente do que uma imagem, e a gente experimenta isso. Às vezes, é um som, e não a imagem. Às vezes, é o escuro, e não a luz. Isso também influenciou na nossa filosofia de trabalho. A gente parte do princípio de que o que tem de mais potente na filosofia de trabalho da Cia. Lumbra é o escuro e o silêncio. A partir disso, a gente vai interferir com luzes, com imagens, com cores, com formas e com sons. Isso pode ser em formato de texto, de trilhas sonoras ou de ruídos, e as combinações vão criar esse potencial de sagrado ou de profano dentro das nossas obras.

**[JULIANA]** Temos duas perguntas. O grupo De Pernas pro Ar<sup>26</sup> pergunta: “Quais as novas loucas ideias para a pós-pandemia e como achas que o teatro de sombras vai retomar seu espaço?”

**[ALEXANDRE]** Grupo De Pernas pro Ar, nós temos uma admiração mútua, obrigado pela pergunta e pela participação. A inquietação do grupo De Pernas pro Ar cresce a cada dia, ficamos muito felizes de acompanhar o trabalho deles e acredito que a gente também está conseguindo manter essa inquietude com relação aos nossos projetos e ao momento que a gente está vivendo. Eu acho que uma das coisas mais interessantes e positivas desse momento que a gente está vivendo é a questão do tempo e do espaço. Nós não temos muito como cruzar fronteiras, nos deslocarmos, encontrar pessoas, abrir portas e janelas. A gente está numa situação muito delicada e isso fez com que a gente começasse a perceber coisas que até então não percebíamos, muito em função do ritmo que cada um de nós tinha nos seus afazeres. Essa questão do tempo abre algumas perspectivas que são muito interessantes, e uma

26. O grupo de teatro De Pernas Pro Ar possui trabalho continuado em Artes Cênicas desde 1988. Disponível em: <http://www.depernasproar.com.br/>. Acesso em: 27/08/2021.

delas é não fazer, é de não conseguir fazer, e isso cria a possibilidade de repensar coisas. Estamos repensando, reformulando, redirecionando, tudo é RE... ou seja, nós estamos reciclando os nossos próprios conceitos. Nós temos projetos para desenvolver que não têm ligação com o contexto da pandemia, eles são tradicionais, são projetos que, de certa forma, exigem uma tradição na sua conclusão. Mas, de certa forma, já não é mais possível. O projeto novo a que eu estou me dedicando agora — que eu tenho conseguido me dedicar — chama-se “Boitatá”. É uma parceria com a Cia. Pájaro Negro<sup>27</sup>, junto de Pablo Longo. Nós escrevemos esse texto juntos e é uma coprodução Brasil-Argentina. Fomos impossibilitados de fazer o segundo encontro desse projeto. Ele teve a oportunidade de vir para cá para estudarmos e para decidirmos algumas coisas, mas nós não tivemos mais a possibilidade de nos encontrar. Isso também gera não só uma apreensão, mas uma possibilidade de repensar o projeto. Então, eu tenho conversado com ele sobre como anda na Argentina. A gente, a princípio, já tinha um plano de fazer essa estreia neste ano, no Chile, que é uma coisa que vai ser impossível. O Chile não está numa situação muito boa, pelas notícias que a gente tem. A Argentina também tem sérias restrições e, por algum motivo, isso também pode ser que antecipe o retorno deles, mas não o nosso. A gente está numa situação muito problemática, vai demorar muito mais do que nós imaginávamos para voltarmos a aglomerar pessoas. Não digo nem voltar à normalidade, porque eu acho que essa normativa já não existe mais. Não será mais normal. Mas eu vejo que a gente cria um diálogo, eu e o Pablo, que é de discutirmos sobre o que vai ser a partir de agora. Isso me fez observar diferentes manifestações. A gente tem agora o drive-in acontecendo para shows musicais. Você vai com o carro lá, escuta através de uma onda de rádio uma

27. Disponível em: <http://pajaro-negro.com.ar/>. Acesso em: 27/08/2021.



coisa que está acontecendo a alguns metros de distância. Você não sai de dentro do carro. Parece que isso é um paliativo. Não acredito que a gente vai conseguir tornar a arte acessível dessa forma, até porque nem todo mundo tem carro, nem todo mundo tem dinheiro para botar gasolina no seu carro, se deslocar e pagar o ingresso para isso. Então, me parece que essa não é a solução, mas isso já está alterando o processo de construção desse espetáculo. Inclusive, no segundo bloco, eu vou mostrar as figuras que eu venho construindo para esse espetáculo e que é uma tecnologia que eu até então não tinha usado nos espetáculos da Cia. Lumbra. Eu vou mostrar para vocês como que eu estou pensando isso, e que resultado estou conseguindo. Mas uma coisa é certa, a gente vai ter que descobrir formas para que a nossa linguagem se torne acessível, presente e que respeite os protocolos que tiverem que ser respeitados. Parece-me que a gente pode, com o teatro de sombras, projetar para fora das nossas casas, projetando das janelas da nossa casa, criando superfícies de projeção em que a gente possa contar alguma história. A gente pode ter mais ou menos tecnologia para isso, mas, de certa forma, já estamos num caminho para que isso aí aconteça. Então, para a Cia. Lumbra, já é uma mola que nos impulsiona mais para perto da rua, que é uma coisa que a gente vem buscando nos nossos últimos espetáculos: levar o teatro de sombras para fora da caixa preta, para perto do espectador, seja lá como isso for, e talvez ocupar as ruas, que podem ser um lugar mais seguro para o artista poder trabalhar. Mas isso são hipóteses, como todas as outras, dos espetáculos que a gente monta. É preciso testar, é preciso encarar isso de frente e investir tempo e energia para descobrir esse jeito.

**[JULIANA]** Sim, também acompanho o grupo De Pernas pro Ar. Não tive a oportunidade de ver ao vivo, mas acompanho, sim, também sou fã, até por questão das máquinas, isso me atrai muito. Eu acho que todas as *lives* estão sendo bem importantes

para a reflexão sobre a linguagem, sobre esse tempo, descobertas e reflexão sobre o próprio fazer teatro de sombras, enfim. E aqui fica um grande histórico de acesso às informações. Temos discutido muito aqui. Antes era bem difícil esse acesso, então acho que a gente está aproveitando a oportunidade para todo mundo colocar as suas lanternas, as suas inquietações, as suas colaborações aqui. Continuando, tem uma pergunta da Cia. Quase Cinema: “Qual é a dificuldade que você vê no personagem da sombra ter diálogos? E aponte um espetáculo que tem diálogos que você gostou”. Eu faço da pergunta deles a minha também, porque acho bem interessante discutirmos o texto narrado no teatro de sombras.



Esboços do trabalho “Ilex — A Lenda da Erva-Mate”.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

**[ALEXANDRE]** Olha, eu vou falar sobre o meu ponto de vista como encenador de teatro de sombras. Nós temos uma filosofia de trabalho que parte sempre da imagem. A gente tem uma espécie de hierarquia para seguir, salvo se algum projeto nos possibilita mudar essa lógica. Mas, geralmente, a gente parte da imagem. A imagem tem um valor fundamental nos nossos processos de trabalho.

Quando a imagem não consegue contar aquilo que a gente deseja, entra nessa hierarquia o som, que pode ser um ruído, pode ser uma música, pode ser um instrumento musical, mas é quem vai complementar a força da imagem. Por último, entra o texto, a palavra, porque a gente sabe que a potência imagética da sombra é uma coisa ancestral, é muito primitiva. Eu não acredito que as sombras precisam dar texto, que a gente precisa representar a realidade cotidiana. A sombra, no meu entender, está ligada a emoções muito primitivas, são paixões, são medos, são sonhos, são lugares que a gente desconhece, são mundos que não existem. Então, eu não vejo muito sentido em escolhermos um tema onde a fala vai ocupar o lugar de força da imagem, até porque, nos nossos espetáculos, grande parte da narrativa se dá dentro da cabeça do espectador. O nosso trabalho não é um trabalho de descrição de uma determinada situação, ela é a sugestão. Ela não descreve, não é literal, ou seja, não vem de um texto dramático, como é o de um ator. Trabalhamos com a metáfora das imagens, uma combinação de composições que vai resultar em uma imagem interna naquele que está recebendo essa informação, e ele vai complementar com a própria história dele. Se ele não consegue, vai descobrir como fazer isso, e esta é a provocação das nossas imagens, dos nossos sons. Não que a gente não utilize a fala e o diálogo em determinados espetáculos, mas eles estão dentro de uma outra categoria, que é uma representação mais ligada a alguma obra literária que estivermos utilizando ou a uma necessidade de passar uma mensagem mais direta e que não seja a mensagem simbólica e

metafórica da sombra. Logo, eu acho que cabe, sim, mas eu acho que perde a força imagética da construção que o espectador vai fazer da beleza estética e poética que a sombra tem.

**[JULIANA]** Há uma pergunta: “Alexandre, o sagrado está na relação que se estabelece com o conjunto do trabalho? Em como se estabelece o modo de trabalhar e se relacionar com as pessoas e com os elementos que compõem o espetáculo? É mais ou menos isso?”

**[ALEXANDRE]** Eu acho que é uma resposta muito complexa e que eu não teria como responder como tu gostarias, mas posso fazer alguns comentários sobre o que tu falas, e, sim, às vezes, o sagrado está na relação que tu tens com o espaço e o tempo daquilo que tu estás fazendo. Uma coisa que acaba com as relações de sagrado dentro da arte que nós, da Cia. Lumbra, fazemos, são os prazos. A gente não tem tempo, nesses editais, para realizar uma pesquisa na qual o sagrado seja contemplado. Então, quanto mais tempo de maturidade o artista tem com as coisas que está criando e desenvolvendo, mais potência sagrada essa obra vai ter. Quanto mais ele experimenta diante do público, mais essas relações de proximidade e de afinidade entre artista, a obra, o tema, e a forma como você lida com o tempo de expectativa do espectador, mais isso vai te alinhando e vai te apresentando possibilidades de tornar isso sagrado. E a repetição é uma parte do processo do sagrado. Se a gente repete, e isso se torna mecânico, perdemos um pouco dessa relação com o sagrado. Temos que ter dispositivos, maneiras de se tornar descrente daquilo mesmo que nós estamos fazendo, por exemplo, um espetáculo nosso, o “Sacy”, é um dos espetáculos mais antigos, e agora está completando 18 anos. Eu não sei o quanto ele ainda faz sentido para o espectador... vou ter que experimentar isso. Porque há 18 anos nós tínhamos uma compreensão sobre as coisas, hoje nós temos outra! Então, eu não sei mais qual é a relação de sagrado, de profano, de afinidade que esse público que

eu vou encarar agora vai ter com essa obra, que tinha conceitos de quase 20 anos atrás.

**[JULIANA]** E, também, as suas próprias relações com o sagrado, né, Alexandre? As suas relações e de toda a companhia em relação ao sagrado...

**[ALEXANDRE]** Tudo isso vai mudando, existem valores estéticos que a gente tem nesse espetáculo e que talvez não funcionem, não sejam nem aceitos, sejam prejudicados e talvez tenhamos que abandonar ou alterar o sentido para poder reencontrar esse sagrado. Então, estamos sempre tendo que encontrar essas ligações, e isso é uma coisa que exige muita energia, muito tempo e habilidade de se manter ativo.

(...)

**[JULIANA]** Bem, eu vou ler uma pergunta: “Como você viu, lá no início, a receptividade do público e da crítica no Brasil, dada a hibridez do teatro de sombras total, ou seja, sem a presença física do ator no palco?”

**[ALEXANDRE]** Olha, eu não tenho muito conhecimento do que a crítica comenta. Sobre os nossos espetáculos, são vistos com certa naturalidade, porque conseguimos, de certa forma, incorporar esse uso do aparente, do oculto, conforme nos convém. Isso passa a ser uma linguagem como qualquer outra, é orgânico. Eu acredito que existam críticos, e conheço histórias de críticos que, por desconhecerem a linguagem do teatro de sombras, têm um grande medo e fazem uma crítica muito ruim a respeito disso, mas é basicamente por ignorância. Não tenho muito mais o que falar sobre isso.

**[JULIANA]** A dramaturgia no teatro de sombras compõe um jogo corporal físico em que a ação gera gesto e o mesmo cria possibilidades de interpretação, decifração subjetiva e objetiva pela recepção?

**[ALEXANDRE]** Eu acho que, na pergunta, já está a resposta. Tem um pouco a ver com aquilo que eu falei do teatro de sombras ser uma arte da sugestão. A gente não precisa descrever tudo, entregar todas as informações de uma só vez. Podemos fazer uma dramaturgia onde a expectativa seja a grande capacidade de reter a atenção do espectador. E, para isso, vamos usar a estética, a técnica, vamos usar cores, música, o tempo da cena. O espectador vai fazer as suas leituras, os seus significados e, se tudo der certo, no final, nós vamos conseguir conversar com os espectadores. Eles vão nos dar algum retorno sobre aquilo que acreditam ter entendido ou percebido da narração que foi feita. É sempre um mistério, mas eu acredito que o principal do teatro de sombras é buscar esse interesse numa arte aberta, numa arte potencialmente livre de preconceitos e sugestiva, muito sugestiva, para poder captar interesse dos espectadores. Nos nossos espetáculos, é muito comum crianças e adultos conversarem sobre o que estão vendo. Então, num primeiro momento, isso nos parecia falta de educação ou que eles estavam desinteressados. Mas era justamente o contrário, eles estavam tão interessados que conversavam entre si para discutir o que é que realmente estava acontecendo. Isso eu acho que é uma potência própria da nossa linguagem.

**[JULIANA]** O Mauro complementou aqui: “Tem também a imagem, sobre ela não ser autônoma, mas estar composta pela gestualidade, pela fisicidade, mais do que imagética”.

**[ALEXANDRE]** São vários componentes, eu acredito que o gesto, no teatro de sombras, é uma coisa muito forte. Tem muita beleza plástica e conta muita coisa, mas também não é uma mímica, a gente não vai fazer mímica em sombras. Porque a mímica já é uma outra linguagem, própria, com seus códigos, com os seus recursos expressivos, e não cabe ao teatro de sombras ficar reciclando outra linguagem. Cabe, sim, entender que o corpo tem uma capacidade



Espectáculo "Sacy Pererê — A Lenda da Meia-Noite".

FOTO: CHAN. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

muito grande de criar uma conexão com o nosso lado mais primitivo. Eu gosto muito das cenas abertas de teatro de sombras, acho que é por isso que eu não faço teatro de sombras em miniatura ou em telas muito pequenas, porque acredito que a liberdade corporal que o ator tem dentro do espaço criativo do teatro de sombras é muito legal, é muito interessante, e sempre busco essa liberdade nos nossos espetáculos. A gente poder extrapolar com o espaço, ter uma possibilidade de lidar com a profundidade do espaço, e essa relação de proximidade com a luz, essas relações de tamanho e de sair [da tela]. Isso eu acho que é muito interessante. E o teatro de sombras nos oferece isso, esta é a nossa tecnologia.

**[JULIANA]** Falando dessa questão dos gostos, quais são as referências estéticas que vocês gostam, que utilizam? Também com relação ao som, à sonoplastia, como é a criação e como é utilizado em cena?

**[ALEXANDRE]** Olha, eu não tenho uma referência nem de um grupo, nem de um artista único. Eu tenho diferentes referências em função de coisas que me atraem nos artistas. Por exemplo, na montagem do espetáculo “Dois mundos”, que fizemos recentemente em parceria com a Cia. Lumiato, nós utilizamos a referência do estilo cubista para as figuras, para a construção das figuras e das telas. Isso foi uma experiência muito interessante, muito complicada também, pois gerou um trabalho gigantesco de pesquisa para a Soledad Garcia e para o Thiago Bresani, que tiveram que encontrar materiais, formas de dar a ideia do cubismo para a cena de sombras. E a gente descobriu que não é só o Picasso<sup>28</sup> que existe como um grande ícone do cubismo. Existem outros vários artistas que também são muito interessantes. Para cada projeto, a gente vai estabelecer uma afinidade com uma referência. Eu acho que é isso que é importante. Às vezes, temos uma tendência a encontrar um lugar seguro ou até mesmo começar a reproduzir uma estética, e acho sempre muito arriscado, porque a tendência é se repetir nisso que se está fazendo. Cada espetáculo merece um estudo de referências diferenciadas, profundas, conectadas com o tema que tu vais utilizar e com a tua própria história. Eu acho que isso é sempre muito importante. Essa busca de uma referência plástica que tenha uma identidade com o teu lado pessoal, com as coisas que tu acreditas e que fazem parte da tua memória pessoal.

**[JULIANA]** E a questão do som, Fávero, esta é a segunda pergunta. Como acontece essa criação da trilha sonora, ruídos ou efeitos, e como é executada em cena?

**[ALEXANDRE]** Só para complementar a resposta anterior, eu tenho várias referências, eu vou dar alguns exemplos: o M.C.

28. Pablo Picasso (1881-1973): pintor, escultor, ceramista e cenógrafo espanhol.



Escher<sup>29</sup>, que é um gravurista que conseguiu criar obras numa época em que não existiam computadores. Ele conseguia dar uma ideia de física quântica nas obras dele, criava mosaicos e murais incríveis. Outra figura que eu tenho como um uma fonte de referência de estudo muito interessante é o Julio Le Parc<sup>30</sup>, que é um artista plástico argentino que cria obras cinéticas e trabalha com a ótica dentro das suas esculturas e trabalha muito com a luz, com a reflexão. São artistas de renome que nos ajudam muito nessa questão de ter um olhar mais amplo. Isso não impede que a gente olhe também para um artista local, para alguém que está perto da gente, por exemplo, para as estruturas maquinosas do grupo De Pernas pro Ar<sup>31</sup>, que é uma grande referência para aqueles que gostam de construir, para aqueles que curtem os mecanismos. Não é muito a minha praia, vou sempre eliminando e caindo para um mundo mais minimalista, mas acho que é uma referência muito importante para aqueles que se dedicam a construir mecanismos, trabalhar com alavancas, com motores. E depende muito do gosto de cada um e da função que isso vai ter dentro da obra que está se fazendo. Com relação à trilha sonora, nós experimentamos várias coisas nesses 20 anos, e a que mais me agrada, que mais me interessa, é uma que a gente vai utilizar agora nessa montagem da “Boitatá”, em coprodução com a Argentina, que é utilizar uma trilha sonora original, quando a gente escolhe um músico para o projeto. Canções que têm a palavra, a letra da canção, ajudando a narrar a obra que tu estás fazendo. Então, é um espetáculo que não

29. Maurits Cornelis Escher (1898-1972): artista gráfico holandês. Disponível em: <https://mcescher.com/>. Acesso em: 27/08/2021.

30. Artista visual argentino que se concentra na arte cinética. Disponível em: <http://julioleparc.org/>. Acesso em: 27/08/2021.

31. Grupo de teatro de formas animadas atuando desde 1988 e sediado na cidade de Canoas (RS). Disponível em: <http://www.depernasproar.com.br/>. Acesso em: 14/10/2021.

tem, a princípio, a palavra falada, mas tem as letras das canções. Isso foi o que a gente utilizou no espetáculo “Sacy Pererê — A Lenda da Meia-Noite”, no qual o Gustavo Finkler<sup>32</sup> fez [a música] com grande habilidade, numa época em que se tinha pouquíssimos recursos. Ele conseguiu criar sua identidade com o uso dos objetos para produzir os sons, os instrumentos e as letras das canções. Esta é a parte que mais me atrai dentro da construção de uma dramaturgia sonora para dentro de um espetáculo. Agora, a gente tem um projeto novo que se chama “Óvoluz — Vivências para a Primeira Infância”<sup>33</sup>, no qual a gente já tem uma outra concepção de trilha sonora. É um projeto que ainda está concorrendo a um edital. Chamamos uma musicista que tem uma grande habilidade com a música erudita e com a voz, e uma sensibilidade muito grande. Tanto que ela chama de cenas sonoras, ou seja, já existe um outro desenho dramático da própria pesquisa que ela tem como musicista, dentro de uma concepção que nos interessa, que é o espaço imersivo do teatro de luzes e de sombras. A gente também, com uma proposta dessas, se afasta um pouco do teatro de sombras mais convencional e entra numa questão espacial em que o público está dentro da cena, que foi mais ou menos o que começamos a estudar no espetáculo “Dois Mundos”, com a Cia. Lumiato. Onde o público começa a ter uma liberdade, ou o sombrista começa a ter uma restrição ou uma liberdade, não dá para saber ainda muito bem isso, porque ainda é uma coisa muito experimental. Mas, sem dúvida, vão se encontrando esses pontos de atrito e de flexibilidade, e de possibilidade do espectador mudar de posição. Quando assisti ao espetáculo “Dois Mundos”, tive a

32. Músico brasileiro nascido no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/gustavo-finkler/biografia>. Acesso em: 27/08/2021.

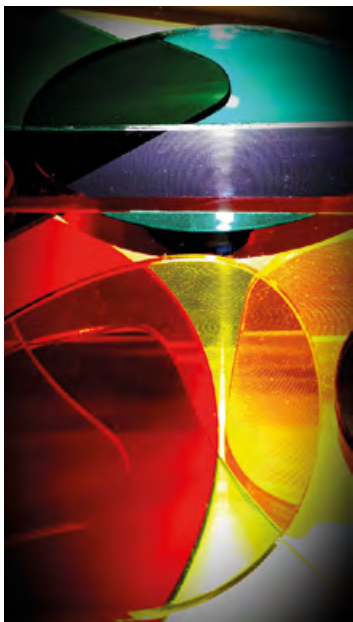
33. O projeto foi desenvolvido em 2020 para fazer parte da celebração dos 20 anos da Cia. Teatro Lumbra. O projeto pretende interagir com crianças de 0 a 6 anos, educadores e com o público cego e surdo.

possibilidade de trocar de lugar, e isso eu acho que é uma coisa muito mágica, mas a gente está falando de som. A outra questão é como é que se pode utilizar a própria carga sonora que a imagem já traz com ela. Às vezes, a gente pode eliminar uma imagem, colocar um som no lugar ou associar uma imagem com um som, criando um contraste, uma tensão entre o significado da imagem e a percepção sonora. Tem várias possibilidades em que se pode utilizar isso. O silêncio também é algo muito potente, então, se a gente souber utilizar o silêncio dentro da dramaturgia sonora, conseguiremos ter uma potência também muito interessante, muito curiosa, e conseguiremos ter uma percepção do espectador dentro dessa condição. Isso é muito curioso. Experimentamos, por exemplo, nos espetáculos que estávamos fazendo, problemas no som, em que a trilha simplesmente parava, mas a imagem continuava. E como é que tu fazes? Tu crias uma lacuna de silêncio onde deveria ter uma trilha sonora ou alguma canção, e a potência da imagem pode ser tão forte que ela substitua aquele espaço que era do som. Depois disso, perguntamos para alguns espectadores: “Vocês perceberam, por acaso, que, em um determinado momento, não houve trilha sonora?”. E as pessoas diziam: “Não, a gente não percebeu isso”. Isso nos trouxe uma perspectiva diferente, de que nem sempre a gente precisa colocar música o tempo todo ou uma fala ou explicar. Podemos ter imagens e silêncio, isso já vai sugerir uma escuta sonora interna do espectador. São coisas que a gente tem que explorar, experimentar. Cada público vai nos dar um retorno diferente, então, é um outro campo vastíssimo. Eu não sou músico, mas sou um grande apreciador de trilhas sonoras, tenho um gosto bem eclético, justamente para poder abarcar nas minhas obras, nas encenações que dirijo, todo tipo de possibilidades sonoras para complementar as imagens que a gente cria na Cia. Lumbra.

**[JULIANA]** Gostaria de saber como vocês estão pensando a linguagem do teatro de sombras para bebês. Quais são os desafios?

**[ALEXANDRE]** Eu sou muito... ainda imaturo com esse público. Eu tive uma única experiência, que foi dirigir um espetáculo chamado “Chuá – Descobertas na Água”<sup>34</sup>, com um coletivo diferente da Cia. Lumbra. Eu fui um diretor convidado para fazer a direção deste espetáculo e me deparei com esse público. O que é uma coisa muito estranha, porque a gente começa a criar uma série de preconceitos na cabeça, a gente acredita que o bebê não entende as coisas, ou ele vai se assustar com alguma determinada coisa que tu vais colocar. Não temos uma memória de bebê para ter uma referência. Eu não tive filhos, não tenho essa relação íntima com os bebês ou com o aprendizado dos bebês no seu cotidiano. Eu realmente fui para uma zona de risco muito grande, mas os estudos que fiz a respeito disso me mostraram que os bebês têm uma capacidade tão sensível quanto qualquer outra pessoa de qualquer outra idade. É claro que a gente vai ter que respeitar alguns códigos que são impostos pelo próprio bebê, acho que é essa a grande descoberta: a experiência de se colocar diante dos bebês. Isso dá um grande medo, principalmente se a gente já tem uma experiência anterior de lidar com público, de ser ator, de criar sugestões dramáticas, ou seja, já é um outro lugar. Mas o que eu tenho entendido a respeito disso? Que é um teatro de vivência, não é um teatro distanciado, não é um teatro necessariamente adequado ao que a gente vê, entende e conhece, é uma outra forma de comunicação. A gente vai ter que encontrar formas de criar ligações afetivas com esse espectador e isso leva um tempo. Temos que ter uma introdução diferenciada e,

34. Espetáculo de teatro de animação para bebês. Disponível em: <https://www.instagram.com/chuadescobertasnaagua/>. Acesso em: 27/08/2021.



Peças de acrílico cortadas. Espetáculo "Óvoluz".  
FOTO: ALEXANDRE FÁVERO. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

a partir dessa introdução e dessa flexibilidade em lidar com o tempo, e com as sugestões que tu vais oferecer para esse público, é que vais construir o teu caminho diante desse espectador. Tu tens que ter um plano muito bem arquitetado, mas também ter um segundo plano totalmente desconstruído, e este é o grande desafio. Esse espetáculo, que nós estamos aguardando o resultado para começar a pesquisar, vem com uma proposta de um espaço imersivo onde os bebês vão poder se encontrar com as luzes, com as formas. Eu até vou mostrar para vocês o conceito disso, vou começar a mostrar esses objetos agora para a gente poder ter tempo. Então, um dos princípios desse espetáculo é a construção de um mundo diante dos olhos dos bebês. As coisas não estão prontas, não são figuras predeterminadas, vou mostrar para vocês aqui algumas peças.

**[ALEXANDRE]** São peças de acrílico recortadas em diferentes formatos, com diferentes cores, que vão ser utilizadas em retro-projetores e projeções com luzes. Então, a soma dessas figuras vai construir personagens, construir animais, como se a gente tivesse reproduzindo aquilo que o bebê vai encontrar no mundo, ele vai começar a construir a realidade dele a partir de experiências visuais que terá. Esse espetáculo acontece dentro de um grande balão que representa a barriga da mãe. É como se a gente tivesse fazendo o bebê voltar para dentro do estado de gestação e é como se ele tivesse vendo projeções pelo lado de fora da barriga, ou seja, ele não vai ver de onde vem essas imagens, ele vai ver as formas sendo construídas. Não tem uma narrativa linear, vão ser imagens que serão construídas na medida em que nós iremos manipulando essas peças coloridas. Isso irá criar possibilidades de formar um universo que está em construção e movimento. (...) Quando esse balão se abre e esses bebês saem com seus pais, entrando em contato com essas figuras, eles vão manipulá-las e vão ter a experiência de lidar com a materialidade dos objetos, com

brinquedos, com lanternas, fontes de luz e espaços de projeção. Eles vão construir o próprio significado do jogo que irão fazer.

**[JULIANA]** Acho que faz todo sentido. Parando para pensar, vem a imagem do quebra-cabeça. Se a gente pensar, desde quando nascemos, a gente vai formando o nosso universo, vai formando outros universos a partir de um quebra-cabeça. A nossa vida é um quebra-cabeça. (...) Achei bem interessante essa imagem. Tem uma pergunta aqui da Fios de Sombra: “Como você vê o uso da tecnologia no teatro de sombras, seja com projeções, animações ou imagens gravadas?”

**[ALEXANDRE]** Eu tenho uma teoria a respeito disso que é a seguinte: muitas vezes a gente faz a escolha do teatro de sombras e acaba indo para outro lugar que não é a sombra, porque a gente acredita que existe outra coisa mais interessante, mais sedutora, mais tecnológica. Leva o sombrista a caminhos que se distanciam da tecnologia sombra. A sombra já é uma tecnologia. Por exemplo, se eu sair do enquadramento aqui e deixar só a minha sombra, eu continuo presente na cena, e essa é a tecnologia dela, eu consigo me relacionar com vocês sem, necessariamente, estar presente fisicamente, e eu não fui para trás da tela, eu estou aqui. Essa tecnologia sombra é o suficiente para fazer muita coisa. Quando a gente fala “tecnologia” dentro do teatro de sombras, a gente vai para um lugar que, muitas vezes, está relacionado com eletrônica, circuitos, projetores, mecanismos, dispositivos digitais que vão tornar o espetáculo uma coisa mais autônoma, mais complicada, mais bonita, mais vigorosa. Pode ser que sim, eu já vi experiências e acredito que sim, que dá para fazer tudo isso, mas não é o que eu acredito. Eu acredito nessa relação direta, direto do artista com a manipulação da luz e com a composição da imagem através da sombra. A tecnologia também está nos materiais, também está na fonte de luz, no tipo de material que tu usas para servir de

anteparo para a sombra, tudo isso é tecnologia, inclusive, o uso do corpo é uma determinada tecnologia. A minha teoria, muitas vezes, se aproxima de uma brincadeira que eu gosto de utilizar, de uma figura de linguagem, a de que o sombrista, muitas vezes, entra no estado de “Síndrome de Estocolmo”. Eu não sei se todo mundo sabe o que é a Síndrome de Estocolmo, mas é quando tu és sequestrado e começa a ter uma empatia com o sequestrador. Tu estás confinado, estás sendo aprisionado, mas, mesmo assim, comesas a criar uma relação afetiva com aquele que está te subjugando. Às vezes, o sombrista entra no estado de Síndrome de Estocolmo com a sombra e sofre, mas a ama ao mesmo tempo. E acho que a gente tem que descobrir os caminhos que nos interessam para pesquisar e ir atrás deles. Tudo é possível, mas nem tudo é interessante para o espectador assistir, é uma questão de se arriscar. Eu vou emendar essa pergunta da Cia. Fios de Sombras e vou mostrar outras tecnologias aqui. Não tem a ver com o digital, mas tem a ver com a materialidade das coisas. Eu mostrei para vocês essa possibilidade de usar o acrílico, as peças de acrílico dão para desconstruir a forma e reconstruí-la em cena. Tem uma outra possibilidade, que é uma pesquisa para um outro espetáculo, que também ainda não tem data para estreia, mas trabalha com essa estética aqui.

A pesquisa foi feita em cima de materiais translúcidos. São acetatos e gelatinas coloridas que foram costuradas à máquina, não são pintadas, não são coladas, são figuras costuradas. E, olha que interessante, a gente consegue ter texturas diferentes aqui. Isso eu considero uma tecnologia de construção, que ainda está em processo de pesquisa, mas que é muito interessante porque te permite uma riqueza plástica, leveza, e essas figuras vão ser usadas no retroprojeto. Esse trabalho se chama “Ilex – A Lenda da Erva-Mate”. É um trabalho, é uma criação que foi feita em 2017, mas que não tem ainda data para acontecer. O nosso mais recente





Acetatos e gelatinas costuradas. Figuras do trabalho “Ilex — A Lenda da Erva-Mate”.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

espetáculo, “Criaturas da Literatura”<sup>35</sup>, já foi uma pesquisa que surgiu de uma necessidade, ou seja, a gente tinha pouco dinheiro, estávamos enfrentando essa crise do governo Bolsonaro e do governo Temer, que foi uma em cima da outra. Nós tínhamos a ideia de fazer esse espetáculo com recurso próprio ou através de algum edital, mas eu comecei a pesquisa dele recortando papelão, que é um material que a gente tem muito aqui na nossa cidade, em Dois Irmãos, e surgiram essas figuras. São figuras de papelão, só que elas são laminadas com fibra de vidro, porque esse espetáculo

35. “Criaturas da Literatura” é um espetáculo de teatro de sombras inspirado em histórias clássicas da literatura universal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rTRHoiMWHxI>. Acesso em: 27/08/2021.

vai para as ruas. Então, eu não podia levar uma figura de papelão, ela ia se desmanchar, ia pegar o sereno da noite, ia umedecer e ia se desmanchar, então usei a tecnologia de fibra de vidro. É um papelão pintado e resinado com fibra de vidro, ou seja, ele fica extremamente duro e resistente, estável e extremamente leve. Tem o Dom Quixote, que é uma figura de armar e utiliza o cano de PVC, aqui dá para ver a cor do papelão. São diferentes materiais, aqui a gente tem sisal.

**[ALEXANDRE]** A tecnologia desse espetáculo é justamente dominar os materiais para criar essas imagens e levar essas figuras para rua, fazendo-as resistir aos problemas que a rua tem, tais como, atirar uma figura em cima de uma calçada, receber umidade, ser manipulada por outros, pelo espectador. A ideia é que o espectador participe da construção das cenas, então, elas



Figura da história  
"Dom Quixote",  
do espetáculo  
"Criaturas da  
Literatura".

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.

FONTE: ACERVO DA  
CIA. LUMBRA.



Figura da história “O Pequeno Príncipe”, do espetáculo “Criaturas da Literatura”.

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO. FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

[as figuras] precisam ser resistentes, elas não podem quebrar com a manipulação indevida, elas têm que ser muito fortes. Essa aqui é uma outra figura que também é do “Criaturas da Literatura”, da história do Pequeno Príncipe. E, também, já resulta de uma pesquisa que eu faço de figuras feitas com três peças. É muito minimalista, também é de papelão. Aqui vocês podem ver, inclusive, a matéria. O papelão é essa parte aqui... as ranhuras do papelão. Porém, a gente tem essa fibra que deixa extremamente resistente, é a mesma tecnologia que se usa para fazer uma prancha de surf, por exemplo, ou uma piscina. Então, é uma coisa que tem uma durabilidade muito grande.

**[JULIANA]** Fávero, falando desse trabalho aí que vocês estão pesquisando, como vocês pensam... porque, da rua, eu conheço “A Bolha Luminosa”. Vocês estão pensando nesse mesmo sistema de

projeção da “Bolha” ou estão pensando em outro ou ainda não chegou nessa parte? Como está esse pensamento com relação à projeção?

**[ALEXANDRE]** A primeira experiência que a gente teve com o “Criaturas da Literatura” foi dentro de um auditório, foi uma espécie de um campo de prova para podermos perceber como é que o público estava recebendo a narrativa, se ele conseguia identificar os personagens, se tinha ritmo. Como é que a gente lidaria com esse material, que era um material novo, são praticamente bonecos? Como é que isso chegaria no espectador? Foi importante essa primeira experiência dentro de um espaço controlado. Agora, nós vamos fazer, quando tivermos a oportunidade, uma turnê pelo Rio Grande do Sul em feiras de livro, ou seja, nós vamos para espaços que não são espaços cênicos adequados, aí nós vamos testar essas projeções nas tendas das feiras. Vamos levar pequenas telas; vamos projetar no corpo dos espectadores; vamos manipular diferentes pedaços de tecido. Será construída essa dramaturgia para fora do teatro, para fora dessa experiência do auditório. Ainda não fomos para esse processo de pesquisa, mas é o próximo passo que nós vamos trabalhar. Para as figuras que a gente está fazendo agora, para o espetáculo em coprodução com a Argentina, nós utilizamos a mesma tecnologia do papelão. Porém, agora elas são revestidas com tecido. Ao invés de usar fibra de vidro, revestimos com um tecido, ou seja, já dá a cor, já dá uma textura e já cria essa possibilidade muito próxima de um boneco, só que plano. Aqui vocês podem ver que é uma mistura do acrílico com o papelão, que é a pesquisa do trabalho anterior. A gente vai somando essas tecnologias para chegar num outro resultado, num outro produto, num outro material.

**[JULIANA]** E me chama muito a atenção o olho do boneco, Fávero.

**[ALEXANDRE]** Isso é uma peça de acrílico encaixada lá dentro do papelão, só que esse papelão aqui já é uma forma definida e muito



Boneca de papelão, figura da história "Boitatá" do espetáculo "Criaturas da Literatura".

FOTO: ALEXANDRE FÁVERO.

FONTE: ACERVO DA CIA. LUMBRA.

rígida. É como se fosse uma madeira, inclusive dá para utilizar parafusos. Foi o que eu utilizei aqui para prender esse acrílico. Já não tem mais essa característica de papelão, ele passa a ser uma outra coisa e ele consegue manter a leveza, a resistência. É um material que se encontra em praticamente qualquer lugar. Essa aqui já é uma outra boneca do mesmo espetáculo.

**[ALEXANDRE]** E a gente pode ver o tamanho da figura, porque essas figuras aqui vão ser vistas de muito longe, justamente para poder entrar nesse novo protocolo de distanciamento social, que provavelmente vai ser uma tendência do teatro pós-pandemia. Essas figuras aqui eram para ser um pouco menores, e eu aumentei um pouco a escala delas para ganharem essa dimensão grande e serem avistadas de longe, manipuladas de uma forma confortável e de longe. A gente vê que, ao mesmo tempo que têm pernas, elas já servem de vareta. Essas possibilidades que os materiais têm, a combinação desses materiais e o design de construção dessas coisas, nos permitem uma liberdade maior dentro do espaço do teatro de sombras. Isso aqui não é uma figura para uma tela pequena, são [figuras] para telas grandes e telas grandes exigem movimentos mais amplos. Então, são para teatro de sombras mais expandido, não caberiam no espaço mais intimista. A gente está fazendo com que essas figuras ganhem uma proporção, quando projetadas, muito grande, para poder atender a um público grande também, eventualmente distanciado da área de atuação do sombrista.

**[JULIANA]** Esse que é em conjunto com Pablo Longo? É a “Boitatá”?

**[ALEXANDRE]** É a “Boitatá”, é um texto que a gente escreveu baseado numa lenda que chega a cruzar a fronteira do Brasil, aqui pelo Rio Grande do Sul, até a Argentina. Então, ela acabou unindo nossos dois países e a gente ganhou um financiamento

para pesquisar e montar esse espetáculo. Parte desse espetáculo está sendo feito aqui no Brasil, com a Cia. Lumbra, e outra parte está sendo feito lá em Mendoza, na Argentina, com a Cia. Pájaro Negro, que o Pablo Longo dirige. Mais uma coisa que eu vou mostrar, relacionada à tecnologia, que eu acho que é interessante, são tecnologias de luz. Essas aqui são as lanternas que vêm de um país distante chamado República da China. A gente encontra nas lojas de camelô, porém ela oferece uma possibilidade de trabalhar e faz parte da história do Moby Dick<sup>36</sup>. Ao ligá-la, ela nos revela essa luz, mas, na medida em que eu mexo a lente dela, se transforma na personagem da história. Esta possibilidade de usar a tecnologia que já existe de uma outra forma também é parte desse processo de pesquisa. Por isso que eu digo para vocês: não é necessário buscar uma tecnologia muito distante do que a gente tem, porque talvez essa seja a grande metáfora do que a gente faz, que é usar uma linguagem muito primitiva com recursos muito primários. Quando a gente pega um computador, programa ele, liga ele em um projetor digital e coloca uma imagem projetada de forma digital e já com uma animação, a gente está impedindo a possibilidade de criar uma relação com a luz e de mudar essa relação. Essa forma de relação com a luz é suficientemente bela e complexa para a gente lidar. Quanto mais perto o sombrista estiver da luz, da fonte de luz e quanto mais a nossa mão conseguir manipular isso, mais interessante vai ser o trabalho, provavelmente para o espectador também. Tem essa outra fonte de luz aqui que a gente construiu agora, para o “Criaturas da Literatura”, que também é um reaproveitamento de uma lâmpada. Isso aqui é um refletor que é um farol de milha para motocicletas e, também, vem de um país distante chamado China, só que eu importei pelo

36. Lançado em 1851, “Moby Dick”, ou “A baleia”, de Herman Melville (1819-1891), se tornou um dos livros de aventura mais emblemáticos da literatura universal.

correio. Não custa muito caro e é extremamente robusto, tem toda uma tecnologia, uma fonte luminosa muito interessante, muito pontual. Eu vou apagar essa luz aqui e vou mostrar para vocês. É uma luz muito pontual e dá uma sombra muito interessante. É uma luz fria e ela foi dimerizada, então eu consigo ter aqui uma fonte fria muito pequena e, ao mesmo tempo, com um brilho muito intenso. Isso é interessante nessas pesquisas.

**[JULIANA]** Ela dá uma acutância, uma definição bem boa.

**[ALEXANDRE]** Exatamente, vocês podem ver que dá para ver os pelos do braço, por quê? Porque aqui tem uma fonte LED minúscula. Mas a gente tem que tomar muito cuidado, porque essas tecnologias mudam a todo momento. Assim como tem essa com o único ponto, vocês vão encontrar no mercado outras com vários pontos dentro, então tem que fazer uma pesquisa em cima dessas fontes de luz. Por isso que a tecnologia sombra já toma muito do nosso tempo, e ela vai ser praticamente infinita, porque, na medida em que tu dominas uma tecnologia, já vem outra nova por cima e assim por diante. Mas o que importa mesmo é isso aqui, a sombra.

**[JULIANA]** Inclusive, sua sombra está me lembrando algum personagem de desenho animado, de filmes, não sei se é o Megamente<sup>37</sup>... algo maquiavélico. A imagem da lanterna já vem pronta ou foi criada?

**[ALEXANDRE]** Olha, nada para o teatro de sombras que a Cia. Lumbra usa vem pronto, eu acho que a coisa mais próxima do pronto que a gente já utilizou foi uma vela ou um lampião de querosene. Mas, de resto, tudo precisa ter alguma adaptação, precisa ter algum tipo de interferência para que funcione do jeito

37. Filme de animação lançado pela Dreamworks em 2010. Disponível em: <https://www.dreamworks.com/movies/megamind>. Acesso em: 27/08/2021.



que a gente precisa. Por exemplo, esse refletor, que parte de um farol de milha, foi modificado. Tivemos que remover a lente, criar um cabo, criar um potenciômetro, dimerizar a lâmpada para ela poder funcionar — funciona com 12 volts —, então tivemos que botar um eliminador de bateria para poder ligar na tomada. É uma série de coisas que leva algum tempo para a gente dominar, mas depois que a gente domina, pronto, podemos fazer isso numa escala maior para poder utilizar de outras formas.

**[JULIANA]** Queria saber do segredo da luz amarela do “Sacy”, aquele amarelo.

**[ALEXANDRE]** A luz amarelada do “Sacy” é, basicamente, uma luzinha em resistência, é a mesma coisa que essa lâmpada que a gente estava utilizando antes, que é uma lâmpada quente, uma halógena. Se eu uso em baixa potência, fica amarelada. Essa é a característica da luz incandescente. A cor básica do “Sacy” era esse amarelado de uma resistência muito baixa e o espectador tinha que dilatar muito a pupila para poder assistir ao espetáculo. Isso faz parte, também, da dramaturgia, faz com que o espectador queira se aproximar para ver o que está acontecendo. E aí a gente cria a surpresa. Isso também é parte da dramaturgia que vamos descobrindo e podendo utilizar nas obras que criamos.

**[JULIANA]** Bom, é que estamos falando das camadas também, que tinha vermelho, amarelo... como estavam sendo bem fluidas que, geralmente, dependendo de como você faz, não fica o recorte, fica aquela linha aparecendo, da separação das cores.

**[ALEXANDRE]** É a mesma coisa dessas figuras que eu mostrei agora, é uma combinação de construção das figuras com o uso da luz, que vai te dar esse recurso, esse feito. Isso vai muito de como lidamos com os materiais. Acho que existe essa concepção do espetáculo enquanto código, símbolo, metáfora, e existe também

essa parte técnica, teatral mesmo, que é da construção e dessas convenções teatrais.

**[JULIANA]** Vamos aqui para a última pergunta, Fávero, da Urga Maira<sup>38</sup>. “Em tempo de pandemia, enquanto os espectadores não estão indo ao teatro, como você vê essa prospecção digital?”

**[ALEXANDRE]** Olha, nós temos uma grande potencialidade, enquanto artistas, para utilizar esses meios digitais. Eu acho que nós temos meio caminho andado, porque a gente lida com luz. Lidamos com intensidade luminosa, trabalhamos com um enquadramento muito mais definido do que as outras linguagens. Então, parece-me que é um caminho interessante que pode se aproveitar, fazer filmes, fazer clipes, fazer vídeos, dar aulas. As pessoas têm grande interesse em ver coisas diferentes, e o teatro de sombras é uma coisa diferente e se adequa a esse tipo de linguagem também.

**[JULIANA]** Ótimo. Daria para a gente ficar perguntando, perguntando e perguntando, mas, no momento, eu acho que é isso. Agradeço muito, Fávero, por esse tempo aqui com a gente. Acho que é muito valioso, sim, e acrescenta mais reflexões. Dá uma bagunçada aqui na mente, também, esses quebra-cabeças que ficam... Então, gostaria de estender meu muito obrigada a você e a toda a Cia. Lumbra.

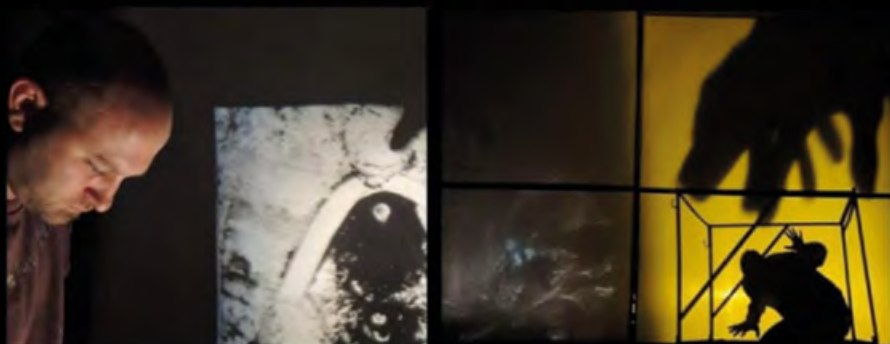
**[ALEXANDRE]** Bom, eu só queria dizer o seguinte: o teatro de sombras é uma arte de perguntas, não de respostas. A sombra é das incertezas e perguntas. Façam boas perguntas e a sombra há de responder! Muito obrigado e continue.

**[JULIANA]** Ótimo, gratidão!

38. Urga Maira é sombrista, arte-educadora e contadora de histórias. Disponível em: <https://www.urgamaira.com/>. Acesso em: 27/08/2021.



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



ALEJANDRO SZKLAR  
COMPANIA UMBRA  
(ARGENTINA)

18/08  
20H DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> e *tradução* **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-UooxrEeQtQ>.

**[JULIANA]** Olá! Saudações!

**[ALEJANDRO]** Olá! Tudo bem?

**[JULIANA]** Primeiramente, queria te agradecer por ter aceitado o convite. Para dar início à conversa, você poderia falar sobre sua formação e como começou a trabalhar com essa linguagem da sombra.

**[ALEJANDRO]** Bem, eu desenho desde muito pequeno. Comecei aos 7 anos a fazer oficinas de desenho e, depois, já na adolescência, comecei a fazer teatro. Depois, conheci os bonecos e comecei a unir um pouco o desenho, o teatro e os bonecos para chegar ao teatro de sombras. Um dos meus primeiros professores foi Nahuel Bohn, de La Ópera Encandilada<sup>2</sup>, que foi um dos primeiros a fazer teatro de sombras aqui na Argentina. Bem, depois entrei na Escuela de Titeriteros del Teatro San Martín, com o professor Roberto Docampo<sup>3</sup>, e comecei com todo esse mundo do teatro de sombras. Desde muito pequeno, sempre quis fazer animação, coisa que, naquela época, era difícil, pois não existiam as ferramentas que existem agora, com todas as facilidades que a digitalização de imagens em computador e celulares oferecem, que fazem as coisas serem muito mais simples. Então, pude unir esse desejo de fazer desenhos animados e teatro de sombras.

2. Disponível em: <https://www.facebook.com/laoperaencandilada/>. Acesso em: 15/10/2021.

3. Bonequeiro e professor. Disponível em: [http://robertodocampo.blogspot.com/?fbclid=IwAR22ALce\\_7dvCKHg\\_cGfb8IRNVWoZhsRtyJVOSPZW99w-Q74Ul1sS11a\\_inA](http://robertodocampo.blogspot.com/?fbclid=IwAR22ALce_7dvCKHg_cGfb8IRNVWoZhsRtyJVOSPZW99w-Q74Ul1sS11a_inA). Acesso em: 06/09/2021.

**[JULIANA]** E, atualmente, você faz parte da Cia. Umbra<sup>4</sup>, certo? Fale-me um pouquinho, a gente sempre fica curioso para saber a origem dos nomes das companhias.

**[ALEJANDRO]** Sempre gostei da palavra “umbra”. Havia um momento como esse, que era a linha fina entre a luz e a sombra dos objetos, essa linha que quase une a sombra e a luz, e pareceu mágico, já que são dois elementos que me fascinam e com os quais trabalho normalmente: a luz e a sombra. Tive um amigo que mora em Umbria, na Itália, e ele me contava que se chama Umbria porque o povoado está do lado da montanha que tem mais sombra, e algo disso ficou ressoando em mim, e cheguei a Cia. Umbra.

**[JULIANA]** Interessante. E quem faz parte atualmente da companhia? E como vocês se organizam? Quais são os integrantes?

**[ALEJANDRO]** Atualmente, estou trabalhando com minha companheira, Constanza Galli. Estamos em um momento de bastante recesso nesse sentido, porque estamos com projetos pessoais e com várias outras coisas no trabalho que vai nos levando para um lado e para o outro. A Cia. Umbra vai um pouco com o tempo, se desenvolvendo com diferentes projetos, dando aulas, acompanhando outros artistas em projetos. Neste momento, estou trabalhando como técnico de iluminação. Bem, agora não, por causa da pandemia, mas, sim, tive muito trabalho com iluminação e cenografia. Então, isso ocorre de modo constante, para além do teatro de sombras. Já o teatro de sombras não é uma constante, mas sempre faz parte dos projetos, há muitos anos. As sombras nos acompanham nos processos criativos, o potencial que elas têm

4. A Cia. Umbra é integrada por Alejandro Szklar e Juliana Corbelli. Alejandro vem das artes plásticas e do teatro; Juliana, da literatura e da crítica. Disponível em: <https://espacioumbra.wixsite.com/inicio/nosotros>. Acesso em: 01/09/2021.

quando combinadas com outras artes, como desenho, gravura, *paper cut*, *pop up*, e sua possível relação com a escritura. É um mundo imenso de investigação e deleite.

**[JULIANA]** E quais são as peças que você já fez com a Cia. Umbra?

**[ALEJANDRO]** Bem, a última com a qual estive trabalhando foi “FOE”<sup>5</sup>, de John Coetzee<sup>6</sup>, a convite da Universidade de San Martín, onde estive colaborando na parte de teatro de sombras. Éramos vários artistas trabalhando, havia *mapping*, vídeo analógico, sombras de areia (de Alejandro Bustos)<sup>7</sup>, música ao vivo e narração feita por Tito Lorefice<sup>8</sup>. Eram umas oito pessoas no espetáculo, que ia se desenvolvendo em diferentes partes. Ali, estive trabalhando na criação da parte do teatro de sombras, vinculado às outras técnicas. Atualmente, existem muitos projetos na cabeça, falta o tempo de botar as mãos na obra e trabalhar concretamente. Conforme estava comentando, durante muito tempo estive dando aulas para todo tipo de docente, tanto do Ensino Fundamental quanto do Ensino Médio. Estive pesquisando de que maneiras o teatro de sombras poderia se vincular, tanto para artistas como para iluminadores, também para professores de escola. Isto é,

5. Espetáculo de teatro de sombras dirigido por Tito Lorefice. Disponível em: [https://www.facebook.com/Foe-Construyendo-144587179526077/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/Foe-Construyendo-144587179526077/?ref=page_internal). Acesso em: 01/09/2021.

6. Romancista, ensaísta, tradutor e linguista sul-africano naturalizado na Austrália. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/coetzee/biographical/>. Acesso em: 29/10/2020.

7. Artista visual, ilustrador, cenógrafo e diretor de cena argentino. Disponível em: <http://ale-bustos.blogspot.com/2007/08/alejandro-bustos.html>. Acesso em: 29/10/2020.

8. Bonequeiro, ator, diretor, músico e professor. É diretor do Departamento de Teatro de Bonecos e Objetos no Instituto Artístico Mauricio Kagel, na Universidad Nacional de San Martín. Disponível em: <https://www.unima.org/en/personnes/tito-lorefice/>. Acesso em: 01/09/2021.

tratava-se de ver de que maneira as sombras poderiam contribuir para que as crianças pudessem sair um pouco da tela digital e utilizar as ferramentas daquilo que seria mais analógico e que permitisse a elas se conectar com outras pessoas e desenvolver outras maneiras de enxergar as coisas. É tão difícil tirá-las da frente das telas digitais, mas estamos dando ferramentas para isso.

**[JULIANA]** Com relação a essas oficinas para docentes, essas capacitações no teatro de sombras, eu gostaria de saber o que eles buscam? Isto é, o que você vê que os professores desejam com o teatro de sombras?

**[ALEJANDRO]** A princípio, o que me interessa é pensar que o teatro de sombras, ou a sombra como tal, foi a primeira tecnologia que o homem manipulou a partir do fogo. Desde as cavernas até os dias de hoje, o homem tratou de manipular a imagem e, hoje, estas imagens são manipuladas pela câmera do celular ou por uma câmera de televisão. Sempre penso nisso, na ideia de que chegamos a manipular as sombras desde o fogo e que, desde os primórdios, havia o desejo do homem de manipular a imagem refletida na água. Essas coisas, até um certo ponto, se unem. Por exemplo, quando os gregos começaram a fazer toda a pesquisa sobre a ótica, usando vidros para ver como funcionavam os olhos, eles pensavam que nós enxergávamos porque nossos olhos emitem uma luz que ilumina as coisas que vemos. Não tinham essa ideia de que o sol ilumina, que nós enxergamos porque as coisas já estão iluminadas. A partir disso, eles geraram esse tipo de ótica e, também, pensaram em como levar o reflexo da imagem da água para um espelho. É isso... A câmera, hoje, nos serve de meio de comunicação, de transmissão de emoções e tudo mais. Então, para mim, o que me interessa é essa grande ferramenta, que tanto serve para a educação, em geral, como também para a pesquisa. A partir desses princípios, busco transmitir aos docentes que



eles também adotem a questão do teatro de sombras, que foi o precursor de todas as formas de cinema. E, nesse processo de levar essas ferramentas para as escolas, conseguir mostrar ou acrescentar a ideia de que o teatro de sombras não é apenas feito com os bonecos, não? Creio que há um monte de coisas. A ideia do desenho, de partir da sombra para gerar o corpo de uma natureza morta, por exemplo. Ou mesmo de poder captar a sombra nas fotografias. Enfim, trata-se de considerar todas essas ferramentas que foram se gerando a nível tecnológico para o homem e ver de que maneira o docente também pode aplicar isso nas aulas. Isso seria um pouco a ideia geral do que trabalho em minhas oficinas. Algumas vezes, conseguimos recriar um videogame através do teatro de sombras e fazer com que essa criança alienada consiga sair e brincar, e gerar, no ato de fazer, um encontro com o outro, com os outros que são os seus pares, e com a criatividade.

**[JULIANA]** Ainda continuando com essa questão das oficinas, você falou sobre oficinas para professores e para crianças. Eu queria que você falasse quais são as principais diferenças ao dar oficinas para diversos públicos.

**[ALEJANDRO]** A princípio, acredito que são as ferramentas que cada um tem ao assistir às aulas. De repente, o docente vai ter mais ferramentas por causa da sala de aula; o iluminador, por conta do trabalho concreto, da iluminação, como iluminar uma cena com poucos focos de luz. (...) Já trabalhei com artistas plásticos, então, ver como a luz incide, como funciona na sombra com respeito aos trabalhos, é, mais que nada, trabalhar com base nas ferramentas que cada um tem, para cada uma das pessoas a que as aulas estão destinadas. Tive a sorte de ter, tanto no trabalho como nos estudos, que fazer xilografia, joalheria... Minha mãe é uma vitralista, e, de repente, com toda essa quantidade de ferramentas que tive na vida, pude ir direcionando as oficinas de maneira que

fosse proveitoso e pude, também, expandir essa ideia do teatro de sombras não como uma única forma de, por exemplo, projetar a sombra e nada mais.

Hoje temos a possibilidade de trabalhar com vídeos, utilizando tanto luzes de LED quanto luzes halógenas. Existe uma quantidade de ferramentas que temos, hoje, para trabalhar a partir do *mapping*, por exemplo, trabalhar em baixa escala, em umas telinhas pequeninhas, ou, então, na fachada de um edifício — com todas essas ferramentas —, poder brincar. O que me interessa, também, no teatro de sombras é que é algo muito econômico no nível de material de trabalho, o que, por sua vez, permite expandir-se de maneira incrível. Por exemplo, me interessa, como docente e como pesquisador, a ideia de ter as possibilidades de trabalhar com diferentes tipos de iluminação a partir de algo que seja bem caseiro, como uma lanterna de um telefone ou a iluminação móvel de um teatro. Comigo já aconteceu de não saber aonde leva o caminho do teatro: de um lugar, que pode ser uma sala de aula pequenina, para um jardim de infância ou a um teatro grande, onde acontecem meus espetáculos. Bem, trabalhamos com um cenário de 25 metros de largura, então, ter essas ferramentas e ter experimentado com diferentes luzes é ajudar a forma de iluminar a cena e ver de que maneira se pode utilizar o tempo, de que maneira se pode facilitar os meios de alguém para o teatro de sombras e fazer cena, não?

**[JULIANA]** A gente vê mesmo que o teatro de sombras tem infinitas possibilidades, talvez a gente nunca chegue ao fim da experimentação com tudo o que se pode fazer, então, são infinitas experimentações, muitos estudos, enfim. O interessante é que cada um vai procurando essas possibilidades, vai descobrindo. A questão que foi colocada sobre sombra e corpo me fez pensar numa pergunta: a gente percebe que, ao lidarmos com a sombra,



Silhueta produzida por Alejandro Szklar.

FOTO: ALEJANDRO SZKLAR. FONTE: ACERVO DA CIA. UMBRA.

temos que estar com o corpo de uma maneira diferente, pois a sombra tem um outro tempo, e há também o tempo de o espectador olhar para as sombras, as imagens têm um certo tempo para ficar na tela. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa relação do corpo do sombrista e da sombra.

**[ALEJANDRO]** Creio que o sombrista tem que perder um pouco da surpresa, no sentido de poder ver o que se faz, digamos, num princípio fora do experimental, quando já se conhece as ferramentas, como iluminar, o tempo que precisa dessa imagem para ser observada...

Já aconteceu comigo de ficar maravilhado pelo que estou produzindo e, para o espectador, esse momento de surpresa já se perdeu, é como um mágico que faz um truque de mágica e fica: “Wow! Olha o que eu fiz, como foi bom!”. Tem-se que aprender: “Bem, é isso, já aprendi o truque de mágica, agora tenho que ir para a cena”. Nesse tempo — que tem a ver com isso que você me perguntou a respeito do corpo — como sombrista, como o fazedor da imagem, como criador do que está acontecendo nesse momento, acredito que o vínculo com o espectador precisa de muito treinamento, experimentar muito para ver o que acontece.

O nosso corpo em frente à cena é como quando estamos fazendo bonecos e, de repente, tomamos formas muito estranhas a serviço da imagem, temos uma luz aqui atrás, seguramos uma cor com a boca, temos as silhuetas que organizamos para as cenas no chão ou em cima de uma mesa, todas essas coisas que nos garantem ter uma apresentação bem-organizada.

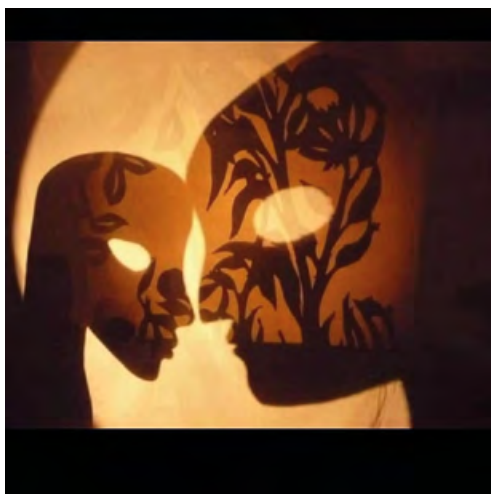
Para além disso, é como manter o espectador vivo, entretido e com desejo de ver, porque, se tem algo que temos em nosso favor ao fazer teatro de sombras, é que estamos jogando com uma parte de nossa memória antiga. Às vezes, é tão pouca a informação que provemos na imagem que isso faz com que — se a gente não mantém, desde a poesia, desde a forma de contar, tanto com imagens como com as palavras — isso se dilua rapidamente.

Sobre a questão do celular, quando estamos vendo um espetáculo de teatro de sombras e reparamos quantas telas estavam ligadas no público, de ter o telefone na mão fazendo perder o interesse no que acontece em cena... isso é o que me parece que, hoje, temos que lutar contra.

A forma de contar, como geramos conteúdo e imagens que atraíam o espectador de hoje? Um espectador que já está tão sobrecarregado de informações com respeito à imagem e, bem, pensar de que maneira contamos, de que maneira vamos agregando de pouco em pouco, seja a cor, uma informação de cenografia, a música...

ver como vamos ocupando novamente esse espaço que é a tela. O espectador de hoje — tanto nós quanto o espectador mais virgem — está mais acostumado a cores, ritmos, tempos muito rápidos, muita informação. Uma das virtudes que temos como sombristas é poder trabalhar com uma imagem mais limpa, em outro tempo, como uma imagem de um povoado, talvez. Estamos mais acostumados a uma imagem de cidade muito vertiginosa e isso de gerar uma imagem de teatro de sombras que seja mais litúrgica, em algum ponto, nos fazendo baixar a atenção e chamar a atenção do público.

**[JULIANA]** Deixa eu ler uma pergunta aqui do Fios de Sombra, mas, antes, o Alejandro me fez lembrar do mito da caverna de Platão — para quem não conhece, vejam lá o mito, a história. Eu falo porque eu tinha visto, mas não foi na época em que eu comecei a trabalhar com teatro de sombras. Depois, revendo, o meu olhar foi vendo outras possibilidades e fazendo a relação com o teatro de sombras, então sugiro isso para vocês. A Cia. Fios de Sombra fez uma pergunta: “De onde surgiu a vontade de explorar as possibilidades do trabalho de sombras com areia?”



Estudo de silhuetas  
por Alejandro Szklar.  
FOTO: ALEJANDRO SZKLAR.  
FONTE: ACERVO DA  
CIA. UMBRA.

**[ALEJANDRO]** Bem, o que eu estava comentando é que trabalhei com Alejandro Bustos com sombras de areia. Eu tive algumas experiências, mas nunca trabalhei com sombras de areia, é algo que me encantaria, mas ainda não experimentei. É algo muito maravilhoso e, com uma técnica assim, sei lá, com muito da magia de poder fazer imagens que tenham a ver com, digamos, ter uma grande habilidade com o desenho, com essa forma de narrar.

**[JULIANA]** Vou lendo as perguntas aqui: “Alejandro, saudações do Uruguai, você já teve a experiência de fazer teatro de sombras durante o dia com as crianças?”

**[ALEJANDRO]** Sim. Brincando muito com o sol, aqui nós dizemos “pátio” da escola, brincamos com um tecido grande e podemos ver como fazer figuras com cores, tanto com cartolinas como com acetatos, brincando com o sol nas escolas. É muito interessante termos esse momento para ver como o sol se relaciona com os objetos cotidianos e, também, com os naturais, tanto os que foram criados pelo homem com base no vidro e plástico como a sombra de uma árvore ou dos nossos próprios corpos. É algo maravilhoso — pelo menos, para mim — poder unir isso que é tão primitivo quanto a sombra com a natureza. E, hoje, as crianças, lamentavelmente, estão perdendo muito o contato com o natural e com o seu entorno, não? Levar essas ferramentas faz com que abram os olhos novamente para algo que estava dormindo, isso não é nada mais do que acordá-las.

**[JULIANA]** Pelo seu mini currículo, tem a Revista Umbra, eu queria que você falasse um pouco da revista.

**[ALEJANDRO]** Bem, a Revista Umbra. Quando eu comecei, não tinha muita informação sobre teatro de sombras, mas tinha sobre teatro de bonecos. Por exemplo, uma revista aqui, chamada

FARDOM<sup>9</sup>, fez um trabalho muito forte com respeito à divulgação da arte bonequeira e mais ainda do mundo dos bonequeiros, mas não tinha muita informação a respeito de teatro de sombras em particular. Então, surgiu a ideia de fazer a Revista Umbra. Um pouco da ideia era poder criar um espaço de divulgação para as pessoas que trabalhavam com essa linguagem. Me interessou fazer o contrário, das sombras até os diferentes tipos de arte. Então, me encontrei fazendo notas ao Sergio Lamanna<sup>10</sup> — eu o tinha convidado — sobre seu trabalho a respeito das figuras articuladas. Ele é escultor e um grande desenhista. Depois, também tinha a Valeria Dalmon<sup>11</sup> com suas figuras têxteis, que eram muito interessantes. E, depois da primeira revista, tive a sorte de ser apoiado por diferentes mestres, como Mauricio Kartun e Ana Alvarado<sup>12</sup>, que escrevem sobre teatro de objetos. E Mauricio Kartun, sobre uma carta que alguns alunos tinham dado a ele, naquele momento. Eu era um desses alunos, que falava sobre como conhecer e descobrir um objeto que, nesse momento, era uma chave, e uma das companheiras que estavam comigo era Paula Quintana. Depois, também tive a sorte de conhecer uma psicóloga que falava sobre a contribuição do teatro à psicologia. O teatro de sombras influenciou muitos tipos de artes, e era o momento de revalorizar essa

9. Revista dedicada à arte bonequeira realizada em Buenos Aires, na Argentina, fundada em 1997. Disponível em: <https://issuu.com/fardom/docs/numero36>. Acesso em: 06/09/2021.

10. Cenógrafo, diretor de arte, desenhista, bonequeiro, artista visual e plástico. Disponível em: <http://www.sergiolamanna.com.ar/?fbclid=IwAR1OH1ovm85s9kTM85W61MKqtpwz131w3oHWpTDXFauBxNrhpm2KW56dM>. Acesso em: 29/10/2020.

11. Escultora, confecciona máscaras e bonecos. Disponível em: <https://www.instagram.com/valeriadalmon/>. Acesso em: 01/09/2021.

12. Diretora, atriz, professora, dramaturga e bonequeira, com pesquisa em teatro de objetos. Disponível em: [http://www.analvarado.com/p/textos\\_22.html](http://www.analvarado.com/p/textos_22.html). Acesso em: 29/10/2020.

arte com relação às artes contemporâneas. Na segunda revista, fiz uma entrevista com Ernesto Bechara<sup>13</sup>, que é um iluminador que fazia iluminação para óperas, para bonecos, para dança, para balé. Foi ele fez a iluminação em um dos meus espetáculos, então ficou meio que um bate-papo entre amigos, onde se podia vislumbrar o que era a iluminação para o teatro de sombras e diferentes ferramentas. A Revista Umbra teve apenas duas edições, durou pouco, mas foi muito gratificante. Naquela época, éramos uma equipe de trabalho muito grande e procurávamos ser mais cuidadosos, desde os artigos, seleção dos artistas para publicar e linha editorial ao design das páginas e imagens. Surgiu de uma necessidade e de um desejo, eu queria muito isso, há muito tempo. Fui um precursor, digamos, dessa experiência, que era a rede de teatro de sombras, que era uma página de Facebook que estou mantendo já faz muito tempo, e aí comecei a fazer algumas entrevistas — com Pablo Longo, por exemplo, com Rafael Curci, depois com Sergio Rower<sup>14</sup> e Alexandre Fávero. As revistas estão disponíveis para download, gratuitamente, na plataforma ISSUU, busquem como “Revista Umbra 1”<sup>15</sup> ou “Revista Umbra 2”<sup>16</sup>.

**[ JULIANA ]** São quantas edições da revista?

**[ ALEJANDRO ]** Tivemos apenas duas edições, a de 2012 e a de 2014, com colaborações de Espanha, França, Brasil e Argentina. Foi uma experiência muito enriquecedora, pessoalmente falando, espero que também tenha sido para a nossa arte.

13. Cenógrafo, iluminador e docente. Disponível em: <https://www.instagram.com/ernestobechara/>. Acesso em: 01/09/2021.

14. Diretor de Libertablas, diretor do CC Sanidad, presidente da Unima Argentina, e professor de bonecos. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/sergio-rower-01241020/>. Acesso em: 01/09/2021.

15. Disponível em: <https://issuu.com/revistaumbra/docs/numero1>.

16. Disponível em: <https://issuu.com/revistaumbra/docs/numero2>.



**[JULIANA]** A gente sabe que é muito importante ter o acesso, porque realmente, quando a gente começa, acho que a maioria tem pouco acesso de teoria, a gente vai muito já na prática, e eu acho muito importante. O teatro de sombras, para mim, é, como a gente disse aqui, é magia, é mágico, então, quanto mais a gente conseguir fazer essa formação de público, de olhar para o teatro de sombras, de ter mais gente falando sobre teatro de sombras, de compartilhar experiências e vivências, melhor. Eu acho que isso é rico para a gente que faz o teatro de sombras, mas também para o espectador, acho que para todo mundo. Se a gente parar para pensar, estamos sempre com sombra e luz durante o dia inteiro, às vezes é de manhã, à noite, mas sempre há essa junção de sombra e luz, mesmo no cotidiano. Até para a gente entender esse nosso cotidiano também acho interessante. Bem, puedes falar da organização do primeiro encontro internacional de teatro de sombras, que você diz lá no currículo? Queria que você falasse um pouquinho dessa experiência.

**[ALEJANDRO]** Bem, isso faz parte do que eu falei sobre começar a gerar espaços de vínculos, porque surgiu em um momento... Parece que foi há milhões de anos, parece que faz muito tempo que o YouTube existe, mas não faz tanto tempo que temos a possibilidade de ver todo tipo de espetáculo, tanto os de 1900 e pouco quanto os de hoje em dia, mas, naquela época, não éramos muitos os que faziam teatro de sombras. Surgiu uma vontade de gerar um espaço. Bem, foi um encontro que aconteceu em quatro cidades simultaneamente, na Universidade de San Martín, em Tandil, em La Plata e aqui em Buenos Aires. Se me lembro bem, aconteceu em 2007, organizado com o grupo La Ópera Encandilada.

**[JULIANA]** Tudo na Argentina e ao mesmo tempo!? No mesmo dia ao mesmo tempo?!

[**ALEJANDRO**] É, tudo muito perto, daqui para Tandil são várias horas de viagem e de Buenos Aires a La Plata também. Em La Plata, tivemos a possibilidade de estar com as pessoas que fazem iluminação no teatro argentino em La Plata, que é um dos mais importantes a nível de dança, balé etc, é a capital da província de Buenos Aires. Tivemos a oportunidade de estar aí, depois se tornou a sede central. Depois, fizemos na Universidade de Tandil, também, e aqui em Buenos Aires fizemos a abertura, que foi feita por Mauricio Kartun, que é um grande dramaturgo argentino. Bem, foi uma loucura, veio muita gente de espetáculos do Brasil, do Chile, daqui, foi uma *varieté*, um monte de gente dando voltas, algo muito recente. Algo surpreendente que eu acredito que acontece com poucas coisas que as pessoas se maravilham de uma maneira incrível, mas faz falta que haja muitos, que façamos teatro de sombras para que seja algo mais; não estar à espera de sair ao encontro do zero ou buscar uma teoria, como acontece com os bonecos, por exemplo, que existe um monte de bonequeiros. Bem, de muitas maneiras, o teatro de sombras está lá, pelo menos aqui na Argentina. O encontro foi incrível, a partir daí surgiram encontros em Rosário, com o grupo de Susana Petrelli<sup>17</sup>. Depois, também, Pablo Longo, em Mendoza, organizou o Don Segundo Sombra, que é um festival muito importante. Foi uma loucura, para tudo que nos diziam sim também dizíamos sim, ou seja, nos ofereceram lugar em Tandil, agora não me lembro... Eram nove horas de viagem de ônibus, então dizer que sim era aproveitar a oportunidade de difundir essa técnica de teatro. Bem, foi muito maravilhoso, houve oficinas de animação, animação *stop motion*, também de trabalho com o corpo e as sombras, houve uma infinidade. Esse evento foi feito e foi incrível fazer o movimento em si.

17. Artista e professora. Disponível em: <https://www.instagram.com/susanara-quelpetrelli/>. Acesso em: 01/09/2021.

**[JULIANA]** Como surge uma peça de teatro de sombras na sua visão? No seu trabalho? Tu já partes de uma ideia a partir de um tema, a partir de uma história já conhecida? Quero entender um pouquinho desse processo até chegar na peça.

**[ALEJANDRO]** Depende da proposta, de como surge a proposta. Vejo com muita falta, a respeito da dramaturgia em geral, com o teatro de sombras, falta de jogo com a palavra, então eu me coloco esse tipo de desafio de dizer: “Vamos ver, o que faltaria, o que eu gostaria de ver?”. E, a partir daí, começar a escrever. Por exemplo, pensar em como vincular o vídeo com a sombra, e a partir daí começar a jogar com... por exemplo, um projeto parado que tenho que se chama “Fausto Criollo”, que me ocorreu fazer com teatro de sombras e isso foi escrever, fazer uma adaptação de “Fausto” sobre um texto de Estanislao del Campo<sup>18</sup>. “Fausto Criollo” é um gaúcho que vai a um teatro importante, o Teatro Colón, para ver o espetáculo “Fausto”, e transmite a um amigo tudo o que viu como se fosse algo real. Então, todo esse jogo de entrar de cena em cena como se fosse uma caixa chinesa foi o que me chamou muito a atenção nesse espetáculo, nessa peça de teatro, e ver como adaptá-lo para um espetáculo infantil que mantivesse o *criollo*, algo da milonga — essa coisa bem gaúcha daqui da Argentina. Foi se perdendo bastante dessa tradição. Por um lado, levar isso às crianças e, também, mostrar, o que eu gosto muito, quais são os diferentes espaços do teatro, desde as poltronas, do palco, das luzes, da cenografia, da maquinaria teatral, e começar a trabalhar tudo isso desde a dramaturgia, diretamente. Podem surgir coisas das imagens, também, algo que faz uma faísca e começa a aflorar e a aparecer, de ser convocado a um espetáculo e ver o que acontece com o que se está trabalhando, em

18. Estanislao del Campo, escritor e político, foi um popular autor da literatura argentina, conhecido pela obra “Fausto” (1870). Disponível em: [https://www.finda-grave.com/memorial/7252859/estanislao-del\\_campo](https://www.finda-grave.com/memorial/7252859/estanislao-del_campo). Acesso em: 01/09/2021.

geral, vendo de que maneira as pessoas podem colaborar desde o teatro de sombras. Já me aconteceu de sentir: “Estou atrás do tecido, o que estou fazendo não é tão potente”, que foi o caso de FOE, por exemplo, que estávamos trabalhando com *mapping*, com sombras de areia, música ao vivo, um monte de coisas e, de repente, ver os vídeos e dizer: “Ah, toda a força que o teatro de sombras tem pode colaborar, justamente, o vínculo entre diferentes técnicas é muito poderoso”. Porque é a natureza mesmo, é como o esqueleto de todos os galhos visuais que existem hoje, de *mapping*, de vídeo, que é o teatro de sombras, não? A origem de tudo isso.



Silhueta articulada por Alejandro Szklar.

FOTO: ALEJANDRO SZKLAR.FONTE: ACERVO DA CIA. UMBRA.



Silhueta por Alejandro Szklar.

FOTO: ALEJANDRO SZKLAR.FONTE: ACERVO DA CIA. UMBRA.

**[JULIANA]** Fala um pouquinho dessa questão que você falou das técnicas e das diversas possibilidades do teatro de sombras. De que materiais você gosta? Que materiais você utiliza nas suas peças, nos seus trabalhos? Figuras e luzes.

**[ALEJANDRO]** Sobre os materiais, todo tipo de papelão. Figuras, luzes... agora estava começando a pesquisar, fazia tempo que tinha essa vontade, a coisa dos mecanismos que, em geral, não utilizamos tanto, de poder mover as figuras sem que seja a silhueta de vara [mostra uma silhueta articulada].

**[ALEJANDRO]** Isso é um mecanismo simples [mostra outra silhueta].

**[JULIANA]** Ah, esse já tem duas movimentações, o do braço que vai junto, né, o braço e a cabeça. Que bom.

(...)

**[ALEJANDRO]** Com esses tipos de mecanismos aí, os próximos são coisas que estou pesquisando agora [mostra outra silhueta], este está muito desleixado porque uma das...

**[JULIANA]** O que são essas partes em azul? É alguma fita? Essas partes azuis que estão segurando os palitos, é uma fita?

**[ALEJANDRO]** Fita de papel. O braço e a cabeça estão unidos [demonstra o movimento].

**[JULIANA]** Mostra pra gente um pouquinho desse mesmo. A gente viu a parte de cima, mostra um pouquinho a parte de baixo, por favor.

**[ALEJANDRO]** É feito com caixa de leite. Bem, parte do que estávamos falando antes sobre os trabalhos é que os materiais seriam esses. A luz, trabalho com diferentes tipos de cor que se podem conseguir com a luz.

**[JULIANA]** As luzes, Alejandro, seriam lanternas, bipinos, quais seriam os tipos de luz que você usa?

**[ALEJANDRO]** O que estou usando agora são luzes LED CREE, aquelas que são muito potentes. Eu usei a bipino por muitos anos e combino a luz do teatro com a que usamos para projetar. Ou seja, na sombra projetada a luz do teatro pinta a tela e completa a imagem, a história. Tem um problema que sempre acontece porque nós, por exemplo, usamos uma luz — a mais potente que temos é de 300 watts, mais ou menos —, que é a lâmpada bipino, muitíssimo calor e pouca intensidade em comparação a uma luz de teatro. E

pensamos em uma luz, por exemplo, as halógenas, que se usa no teatro, os PAR 300 são de 300 watts em sua máxima potência, então, para poder iluminar com uma luz que nós estamos emitindo a 100 watts, que seriam as bipinos comuns, estamos trabalhando com um terço de nosso maior potencial. A de 300 watts tem que subir muito pouquinho para iluminar, uma luz LED para colorir. Outro problema é que as lâmpadas bipino halógenas não estão mais sendo fabricadas. Não tem mais, é quase impossível conseguir, então quem tem, tem que cuidar. Tem que começar a pesquisar que tipo de lâmpada... por exemplo, existem umas de LED que se chamam COB, que é tipo uma célula amarela, têm boa intensidade, mas é outro tipo de luz, não a halógena tem um calor que não é uma luz muito cálida. Bem, isso de voltar ao primitivo, ao fogo... A luz de LED, nós vamos nos acostumar muito, mas não é a mesma coisa. Isso que me encanta no teatro de sombras, temos a possibilidade de fazer absolutamente tudo, acredito que poucas artes têm a possibilidade de gerar tudo: as luzes, as silhuetas, as telas. Quando eu comecei, não havia luzes como essas de agora, no sentido de uma luz pequenina e com muita potência. A única que tinha era a bipino, que tinha uns 250 watts. Tinha um transformador pesadíssimo que podia cruzar duas luzes, era uma mala e [precisava de] alguém com muita força para levar essas luzes. Nas primeiras oficinas que ministrei, tinha que levar as figuras, a tela, essas luzes pesadíssimas e, bem, isso quebrava as costas, e agora existem mais possibilidades de gerar outro tipo de atividade.

**[ JULIANA ]** Como você pensa a questão da sonoplastia, como acontece essa criação? Porque a gente sabe que é muito importante para o teatro de sombras essa trilha, esses sons que encaixam junto às imagens. Então, como acontece essa construção e, também, queria saber se ela é gravada ou se ela é feita ao vivo.

**[ALEJANDRO]** O que acontece de um lado da tela, como um filme, é pensar, digamos, em como vai acompanhar, pensar como algo cinematográfico, como algo que possa reafirmar e potencializar o que está acontecendo na cena para além do que sempre acontece — o teatral, digamos. A música sempre potencializa, mas como nós viemos com um pouco mais da ideia dos bonecos, de algo que fazemos tudo, buscamos a música, a montamos, combinamos tudo isso. É pensar nisso de maneira cinematográfica, poder levantar essa imagem que está acontecendo e pegá-la — isso que estávamos falando no começo sobre ajudar a manter a atenção do espectador, o que é muito difícil. Eu sempre penso isso, um espectador de teatro vê uma peça e já vê tanto o ator, e pensa “que legal que é esse ator”, já vê o figurino, tudo isso já dá informação que nós das sombras — para além do que eu já mostrei para vocês do mecanismo — não estamos fornecendo, e quando o espectador se dá conta, isso [o interesse] decai. Nós temos que ir ajustando muita coisa à medida que vamos construindo a história para que o [interesse do] espectador não caia, e dentro disso vai o que você estava me perguntando sobre a música. Que tudo seja uma grande arquitetura para poder ajudar o espectador a se manter com vontade de continuar vendo. Nós trabalhamos com uma frequência muito baixa de iluminação e, se voltamos ao primogênito, a potência de luz que utilizamos é mais parecida com entardecer ou amanhecer ou [a luz] do meio-dia. Hoje em dia, no teatro, podemos levar a luz do meio-dia ao espaço. Nós, como espectadores, imagine fazer um espetáculo para adultos, às onze da noite, depois que todo mundo saiu do trabalho, foi para casa, trocou de roupa e foi ver a peça de teatro, por mais que não queiramos, que façamos todo o possível para que o espectador se mantenha acordado, essa intensidade de luz que é tão baixa faz com que se canse mais, basicamente, por mais que o espetáculo esteja muito bom. É ver de que maneira todas essas coisas, que



sabemos que temos contra nós, podem ser potencializadas para que o espectador, se é para adultos, não durma, e uma criança, que está acostumada à tela ou ao videogame, sei lá, do Homem-Aranha, possa ver um espetáculo de teatro de sombras e gostar, e que não relaxemos na magia do teatro de sombras. É como um mágico que tem que fazer muitos truques para manter o espectador com vontade de continuar vendo durante uma hora. Tem que saber aproveitar todas essas ferramentas.

**[JULIANA]** A Catarina está perguntando assim: “E como são as personagens femininas? Como elas estão representadas?”. Nos seus trabalhos, você tem personagens femininas?

**[ALEJANDRO]** Sim, utilizo personagens femininas, mas a minha voz não é muito feminina [riso]. É difícil, para mim, caracterizá-las



Silhueta por Alejandro Szklar.

FOTO: ALEJANDRO SZKLAR. FONTE: ACERVO DA CIA. UMBRA.

sem cair em, digamos que não seja um lugar que falte com o respeito. Quando tenho a oportunidade de trabalhar com uma sombrista, aí, sim, utilizamos a voz feminina ou nós gravamos para que não fique tipo uma piada de mau gosto, digamos, minha voz de forma feminina. O fazer das figuras... que pergunta! Não sei como responder essa pergunta agora, como fazer uma figura feminina, porque isso tem a ver com muitos detalhes.

[**JULIANA**] Eu acho que ela está perguntando quais são os papéis que, nos seus trabalhos, a figura feminina ocupa.

[**ALEJANDRO**] Bem, por exemplo, antes eu estava comentando sobre “Fausto”, a história de Fausto é que Margarita faz um pacto com o diabo. Na história real de Fausto, ela fica grávida e aborta, ela é dominada pelo homem, estamos falando de uma história criada em 1800 e pouco, então, ela, Margarita, não tinha poder sobre si mesma para poder se apaixonar por quem ela quisesse. Nesse caso do Fausto, reescrevi, e o que trabalhei muito foi justamente isso: que Margarita, ao descobrir que Fausto não era um belo jovem, mas, sim, um velho feio e que tudo que ele gostava era de sua beleza, conseguir mudar Fausto como tal, como tudo isso que... o que ele desejava era a mulher por suas características externas, fazer com que ele se apaixonasse verdadeiramente por Margarita e que ela... não que ela morra de amores pelo homem só porque ele tem muitas riquezas, mas, sim, que ela escolha estar com ele apesar de ser velho, digamos, que ela decida, e não que seja algo que aconteça porque sim. Na história de Fausto, o diabo é quem dá todas as ferramentas para que Fausto seja jovem, possa seduzi-la com a riqueza, com diferentes questões e, justamente, na releitura que eu fiz, ela escolhe seu próprio destino, coisa que na primeira vez que essa peça foi montada não era tão habitual. E acredito que ainda nos falte mais do social nas artes, conseguir que cada um seja... a lição que aprenda na vida, aprenda por si

mesmo, e não por algo que já esteja preestabelecido, tanto socialmente quanto individualmente. Não sei se respondi à pergunta.

**[JULIANA]** Sim, ela estava falando sobre os papéis sociais, então sim. Fala sobre o FIS, o Festival Internacional de Teatro de Sombras, que eu vi que você esteve no Brasil participando, fala um pouquinho dessa experiência.

**[ALEJANDRO]** Era um festival de bonecos em São Vicente, onde fui ministrar aulas, foi uma experiência muito rica, primeiro porque já conhecia e tive a oportunidade de estar previamente em uma... como se fosse a representação de quando os portugueses chegaram ao Brasil, na primeira cidade que eles chegaram. Obviamente que, quando eles chegaram, não era uma cidade, então representava a praia, havia mil pessoas atuando, dançando, uma coisa incrível e, depois disso, esse festival de bonecos para crianças acontecia. Foi belíssimo, foi a primeira vez que tinha viajado ao Brasil, e depois compartilhar a parte da produção cenográfica. Tive a oportunidade de estar aí com Gaspar Mariano<sup>19</sup> e Rosângela Castro<sup>20</sup>, que são amigos que ficaram desse momento. Depois de tanto tempo, sempre escrevíamos uns para os outros, são grandes cenógrafos. A vivência foi belíssima, as pessoas daí, Amauri Alves<sup>21</sup> era o secretário de Cultura de São Vicente, foi uma experiência linda, linda. Não sei como transmitir tudo isso. As coisas que se viviam, desde as diferentes formas de bonecos,

19. Cenógrafo. Disponível em: <https://www.jornalvicentino.com.br/sao-vicente/artistas-vicentinos-colaboram-na-producao-de-encenacao-em-portugal/>. Acesso em: 01/09/2021.

20. Cenógrafa. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/ros%C3%A2ngela-maria-castro-da-rocha-998b5449/>. Acesso em: 01/09/2021.

21. Criador das companhias de teatro especializadas em teatro de bonecos Núcleo Malucolengos e Núcleo Cavalo de Troia. Disponível em: <https://revistanove.com.br/nossa-gente/amauri-alves/>. Acesso em: 01/09/2021.

de bonecos tradicionais, tinha de Portugal, depois de narração oral com cenários pequeninos, tipo lambe-lambe, Kamishibai<sup>22</sup>, mas era uma coisa muito particular, tinha muitos sons, tipo de desenho animado, era tudo muito interessante.

Algo que eu queria comentar, que me parece muito interessante, da minha experiência a respeito ao teatro de sombras, é que convido a ver os diferentes tipos de artes primogênicas, digamos, em respeito ao cinema, ao surrealismo, creio que estamos em uma etapa meio... como dessa experimentação com a câmera que havia no começo do século passado, falando sobre a luz, ou seja, tratar de descobrir e se surpreender no teatro de sombras como algo que ainda está acontecendo, não? Os filmes de Man Ray<sup>23</sup>, por exemplo, experimentando os diferentes tipos de focos da câmera. O teatro de sombras também é branco e preto, as coisas que Lotte Reiniger fazia com animação e que eram espetaculares. Eu gosto muito de observar o Op Art, que é a arte ótica, que tem muitas coisas que foram investigadas com respeito à luz e à sombra. Por exemplo, aqui foi feita uma exposição de Julio le Parc, que utilizava motores e texturas para gerar sombras, fica muito interessante, muito imersivo. Existem muitos elementos que podem ser retomados daquelas épocas para expandir o teatro de sombras.

**[JULIANA]** Perguntaram aqui: “Vocês utilizam referências da cultura popular?”

**[ALEJANDRO]** Atualmente, não. Sempre utilizo para as oficinas, para os espetáculos, não utilizo tanto a arte popular em si. Eu gosto

22. O Kamishibai é uma espécie de teatro popular lambe-lambe japonês, que nasceu por volta da década de 1930, uma parte muito importante da cultura artística japonesa. Disponível em: <https://www.kamishibai-ikaja.com/en/kamishibai-eng.html>. Acesso em: 01/09/2021.

23. Fotógrafo, pintor, artista visual e cineasta norte-americano. Disponível em: <http://www.manraytrust.com/>. Acesso em: 30/10/2020.

de repensar tudo isso, tem coisas que não concordo, fica mais o barulho para retomar a nível cênico, mas a nível de oficinas, sim, me parece muito interessante trabalhar tanto para as crianças quanto para os docentes.

**[JULIANA]** A última pergunta é em relação ao lambe, você citou o teatro lambe-lambe. Como você vê a potência, também, de colocar o teatro de sombras no lambe-lambe? De fazer um lambe-lambe de teatro de sombras?

**[ALEJANDRO]** O lambe-lambe me parece muito interessante pela questão da intimidade que gera isso em si, só por ser um ou dois espectadores que estejam observando um espetáculo íntimo, me parece maravilhoso. O potencial de poder fazer teatro em qualquer lugar me parece maravilhoso, e ver de que maneira se dá para replicar o que acontece em um teatro “normal”, com as luzes, com tudo, em um espaço pequeno me parece muito interessante. É como contar uma história em pouco tempo, também é complicado, não é tão simples como parece. São um ou dois minutos, além de poder se apoiar na música, mas é complicado e me parece um treinamento muito... Bem, há muitos anos eu fiz um lambe-lambe e me parece um treinamento incrível. Que possa acontecer dez apresentações em dez minutos, como um atrás do outro, é um exercício espetacular.

**[JULIANA]** Queria te agradecer novamente, Alejandro, por ter aceitado conversar um pouco aqui com a gente, falar sobre suas experiências.

**[ALEJANDRO]** Queria agradecer esse espaço, poder falar um pouco sobre teatro de sombras, potencializar o teatro de sombras. Sinto que, ao longo da história da humanidade, ele vai tendo diferentes momentos de crescimento e estamos aqui gerando essa história de crescimento, de poder expandir, de poder compartilhar,

me parece muito importante. Convido a todos a trabalhar, a experimentar, a errar, errar, errar e errar, experimentar e seguir adiante, mas, sobretudo, errar. Pelo menos na minha experiência, foi a maneira como eu mais aprendi, porque alguém faz algo de uma maneira e outro de outra que não tem nada a ver e isso é fazer um arquivo em nossa cabeça, guardando essas informações que ficam pelo erro e que geram um potencial espetáculo para o futuro. É uma ferramenta muito necessária que dá pra ser feita com um milhão de coisas que temos à mão. Faz muito bem à infância, à adolescência e aos adultos, por gerar algo tão simples com uma magia tão enorme.

**[JULIANA]** Gratidão a todo mundo! Uma boa noite a todos, muita luz!



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



PAULA QUINTANA  
(ARGENTINA)  
26/08  
20H30 DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> e *tradução* **LEONOR SCOLA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6oRr4FHilo>.



[**JAIR**] Boa noite, Paula, tudo bom?

[**PAULA**] Tudo bom, e com você?

[**JAIR**] Tudo ótimo! Muito obrigado por aceitar nosso convite. Paula, fale um pouquinho sobre você, sua formação, como você começou a trabalhar com o teatro de sombras. Apresente-se aí para a gente.

[**PAULA**] Bem, na realidade, eu comecei com esse amor pelos bonecos desde bem pequenininha. Minha família amava todo tipo de arte, de música, de teatro. Então, sempre havia um ambiente muito artístico em casa, e minha mãe fazia bonecos com seus alunos, com seus estudantes. Tudo isso esteve presente desde sempre. Minha primeira experiência com as sombras foi em 1998. Tive a possibilidade de trabalhar para o CETC [Centro Experimental do Teatro Colón]<sup>2</sup>, e foi uma experiência bastante intensa para mim porque aconteceram várias coisas ao mesmo tempo. Nessa ocasião, era uma ópera com bonecos corpóreos e bonecos de sombras, trabalhávamos com retroprojektor e, também, com tela. Foi realmente muita aprendizagem e, bem, eu vinha da área dos bonecos, realizando diferentes espetáculos, mas nunca tinha trabalhado com sombras, e me apaixonei perdidamente. As sombras são uma viagem só de ida.

[**JAIR**] O teatro em si, né? Eu costumo dizer que, quando o bichinho do teatro pica a gente, a gente não larga mais, a gente se apaixona e fica. E agora, recentemente, qual é o seu último trabalho com sombras?

2. Centro de Experimentação criado na década de 1990, destinado à formação artística. Disponível em: <https://teatrocolon.org.ar/es/colondigital/experimentacion>. Acesso em: 03/11/2020.

[**PAULA**] Bem, o teatro de sombras está presente em quase todos os meus trabalhos, mas não trabalho exclusivamente com sombras, pois sempre há misturas e combinações de técnicas. No último trabalho que fizemos com a Cia. Proyecto G<sup>3</sup>, trabalhamos a partir de um *comic* e o levamos para a cena. Usamos várias técnicas para poder contar essa história. Um dos momentos da história, em que há muita tensão, pois é um show de rock, o diretor escolheu fazer com teatro de sombras. Aconteceu muita experimentação porque eu queria trabalhar com caixas de diferentes tamanhos e queria que os movimentos das sombras acontecessem não tanto pela sombra em si mesma, mas, sim, pela movimentação da luz. Fizemos um dispositivo de caixas e começamos experimentando com lanternas, depois tivemos uma pessoa que era técnica de iluminação e que fez todo um dispositivo de luzes para que funcionasse de maneira automática, para criar um efeito tipo “luzes de um show”. Infelizmente, funcionou em apenas duas ou três apresentações, pois o sistema era muito delicado. Então, agora estamos fazendo com lanternas, mas a proposta é que existam diferentes telas, como se fossem as várias telas que transmitem as imagens em um show, mostrando ao mesmo tempo os cantores, a banda etc. Esse era o desafio, fazer ao mesmo tempo o espaço íntimo do camarim onde estão as protagonistas conversando intimamente antes que o *rockstar* saia para a cena e mostrar o show ao redor, os fãs. Foi um trabalho muito lindo, de muita experimentação e, com as sombras, sempre tem que ter esse cuidado de que dê para ver bem, que dê para ter uma visão limpa, que não haja vazamento de luz e, ao mesmo tempo, queríamos criar esse ritmo de show e, também, cinematográfico. Isso é um desafio, porque a sombra tem o seu tempo, tem coisas que

3. Grupo de criação coletiva ADN, realiza espetáculo de teatro de animação. Disponível em: <http://proyectogomita.blogspot.com/>. Acesso em: 03/11/2020.

dá para contar com as sombras e outras, não. Então, como gerar esse ritmo acelerado de um show sem perder a linguagem tão mágica da sombra, com o tempo que ela necessita?

**[JAIR]** Atualmente, você faz parte da Cia. Los Quintana<sup>4</sup>, sim? É só você e o seu irmão, ou tem mais pessoas que trabalham?

**[PAULA]** No começo, éramos só nós dois, trabalhávamos juntos, e, depois, diferentes colegas e amigos foram entrando, de acordo com os projetos que desenvolvíamos. Mais tarde, quando fui morar na Patagônia, na cidade de Villa Regina, segui trabalhando, associei-me à cooperativa La Hormiga Circular<sup>5</sup>. Voltei a estreiar os espetáculos que fazia em Buenos Aires com meu irmão e com outros integrantes de Los Quintana e com companheiros da Hormiga Circular, então, foram coproduções de reestreias. Bem, nesses últimos anos, sempre fomos fazendo algumas apresentações. A última apresentação que fiz com meu irmão foi no ano de 2010, no Teatro Cervantes<sup>6</sup>, em Buenos Aires. Sempre fica a vontade de voltar a fazer algo ou a nos homenagear com o espetáculo que estreamos [chamado “Manomovies”]. Foi com ele que

4. Companhia argentina de teatro de bonecos, fundada pelos irmãos Quintana em 1999. Disponível em: <https://www.facebook.com/Compac3%B1C3%ADa-Los-Quintana-Argentina-212820505422466>. Acesso em: 25/08/2021.

5. La Hormiga Circular é uma organização autônoma de artistas com uma vasta trajetória de mais de 30 anos no campo das artes cênicas. Situada na Patagônia, transcende como um dos coletivos teatrais mais importantes da Argentina. Disponível em: <https://www.facebook.com/lahormigacircular/>. Acesso em: 11/11/2020.

6. Teatro inaugurado em 1921 graças ao sonho da atriz María Guerrero e de seu marido Fernando Díaz de Mendoza, que investiram sua fortuna pessoal para construir o estupendo coliseu. Disponível em: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/>. Acesso em: 25/08/2021.

7. Espetáculo de pantomima com as mãos. São relatos breves em forma de paródia, homenagem a filmes conhecidos de ficção científica, épicos, policiais, documentais e desenhos animados. Disponível em: <http://manomovies.blogspot.com/>. Acesso em: 25/08/2021.

cheguei na Patagônia, porque nos convidaram para atuar aqui. Viemos e eu me apaixonei. Vou me apaixonando pelas sombras, pelas pessoas.

**[JAIR]** Quantos trabalhos de sombras você já tem?

**[PAULA]** Não tenho muitos, mas trabalhei com sombras nesta obra. Depois, quando estive na Escola de Bonequeiros do Teatro San Martín<sup>8</sup>, fiz um trabalho de sombras e atores e, depois, no espetáculo “Quster?”<sup>9</sup>, que fizemos a partir da história em quadrinhos.

**[JAIR]** Qual foi o seu primeiro trabalho com sombras?

**[PAULA]** Esqueci de mencionar um espetáculo que fiz, lambe-lambe com sombras, também na Escola de San Martín. Eu gosto muito de experimentar com sombras e já havia feito um trabalho com pequenos objetos, dispositivos projetados, tudo dentro de uma telinha muito pequeninha. Esse também foi um trabalho minucioso, porque a sombra, o que se projetava, era pintado, mas em um tamanho pequeno. Meu primeiro trabalho com sombras foi essa ópera no Centro Experimental do Colón, quando trabalhamos com retroprojektor e tela. Depois, trabalhei nessa experiência de lambe-lambe, e nesse outro trabalho com sombras e atores. Eu sempre trabalho com sombras nas aulas, nas oficinas. Aí também se dão espaços de muita experimentação. Ah, sim! Isso também está me fazendo lembrar que trabalhamos teatro

8. Integra a licenciatura em Artes Cênicas com Foco em Teatro de Bonecos e Objetos, outorgando um título de grau universitário a seus estudantes. Disponível em: <https://www.unsam.edu.ar/institutos/kagel/areas/titeres/?home>. Acesso em: 25/08/2021.

9. Obra adaptada do *comic* de Jordi Bernet e Carlos Trillo chamado “Custer”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qtXBMcgU9Dc&t=724s>. Acesso em: 25/08/2021.

de sombras em um anfiteatro, mas, na realidade, era teatro de luz negra<sup>10</sup>. Fizemos algumas experiências, uma obra que não chegamos a estrear e que se chama “El Cuento del Petróleo”, que também havia intervenção de sombras.

**[JAIR]** Temos uma pergunta da Juliana Graziela<sup>11</sup>, nossa diretora: “Nesse trabalho de lambe-lambe de sombra, o que você usou como tela para projetar?”

**[PAULA]** Um lenço de algodão, o tenho aqui, querem ver? [mostra a imagem]

**[PAULA]** Essa era a tela, e aqui é o espaço onde se projetam as figuras [mostra a luz da lanterna por trás do tecido, como está na imagem]. Trabalhei figuras muito pequenas. Dá pra ver melhor sobre a cor branca. Era uma peça que falava sobre artistas plásticos, então se passava em um museu e tinha o personagem de Munch<sup>12</sup>. Sempre gosto muito de realocar esses outros aspectos cinematográficos que também tenho trabalhado. Fiz oficinas com Julieta Tabbush<sup>13</sup> e, bem, trabalha-se muito bem com o retro-projetor para conseguir esses efeitos cinematográficos, como o de passagem de uma imagem à outra, às vezes com esse jogo

10. Técnica teatral que permite mostrar ao público alguns personagens ou objetos, como os bonecos, ao mesmo tempo que se dissimulam outros. A técnica tornou-se popular em Praga, na República Tcheca. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/teatro-negro/>. Acesso em: 18/11/2020.

11. Atriz, diretora, sombrista, artista, cientista, formada em Física, Controle Ambiental e Direção Teatral. Disponível em: <https://www.instagram.com/julianagrazielarocha/>. Acesso em: 18/11/2020.

12. Renomado pintor e gravador norueguês. Disponível em: <https://www.edvardmunch.org/>. Acesso em: 25/08/2021.

13. Bonequeira, sombrista e produtora cenoplástica. Disponível em: <https://www.rionegro.com.ar/una-tarde-de-teatro-con-el-cineamano-de-julieta-tabbush-1452124/>. Acesso em: 25/08/2021.

de luz e intensidade. Eu penso que o teatro de sombras pode ser como... eu chamo de “cinema artesanal”. Eu gosto muito dessa mistura, é um pouco rústico, são papeizinhos pintados e pequenas figuras recortadas. Com isso, com tão pouco, pode-se criar algo tão mágico, como o cinema.

[**JAIR**] Qual é esse material que você usa aí? É acetato?

[**PAULA**] Sim, acetato pintado com tinta vitral. Essa tinta, em particular, acredito que é uma que não se fabrica mais. A marca se chamava “Pintura Laser” [mostra imagem].

[**PAULA**] Tinham me dado essa tinta no Teatro Colón. Um cenógrafo havia me emprestado para eu poder experimentar, então trabalhei bastante com isso e, depois, acredito que com o tempo, começou a ter materiais muito mais acessíveis, mas, nesse momento, era muito difícil de encontrar e de conseguir. Outro dia,



Tela utilizada para a projeção do trabalho de lambe-lambe “El Cuento del Petróleo”.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

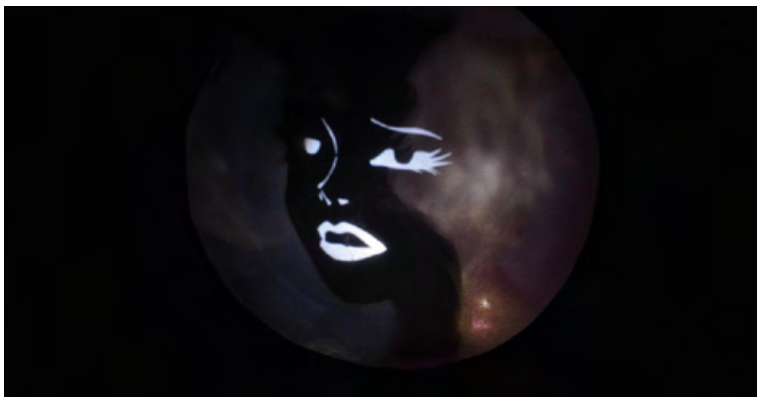


Releitura da obra “Noite Estrelada”, de Van Gogh, para o trabalho de lambe-lambe “El Cuento del Petróleo”.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

quando estava conversando com Alejandro Szklar<sup>14</sup>, que contava sobre as luzes bipino e muitas coisas de quem começou nas sombras há muitos anos, falamos de coisas que já não existem. As luzes de LED, por exemplo, vieram solucionar muita coisa, mas também — gostei de algo que ele disse —, perde-se um pouco dessa “calidez” da lâmpada bipino, que está mais relacionada com a luz da vela, do fogo. A bipino parece algo mais a ver com a caverna, com algo mais quente, enquanto a luz de LED é um pouco mais dura, mais fria.

14. Sombrista, ator, dramaturgo, bonequeiro e iluminador. Disponível em: [https://www.instagram.com/alejandro\\_szklar/?hl=es-la&fbclid=IwAR1kLr-pgpPSN-trs4O-Jr\\_CfJIP63at27\\_oB5px5LXoRbwwBZKaA49k5LM](https://www.instagram.com/alejandro_szklar/?hl=es-la&fbclid=IwAR1kLr-pgpPSN-trs4O-Jr_CfJIP63at27_oB5px5LXoRbwwBZKaA49k5LM). Acesso em: 18/11/2020.



Silhueta baseada na ilustração da *comic* Custer.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

**[JAIR]** Temos uma pergunta do Jone, que também é sombrista do Grupo Penumbra, e é responsável pela confecção das silhuetas, das figuras do nosso grupo. A pergunta é: “Quem é responsável pelo desenho e pela confecção das figuras do seu trabalho?”

**[PAULA]** Eu mesma confecciono. Muitas vezes, trabalho com a colaboração de outras pessoas. No geral, eu gosto muito de fazer os desenhos. No último espetáculo, os desenhos são do *comic* original, da charge<sup>15</sup>. O desenhista é catalão e se chama Jordi Bernet<sup>16</sup>. A história se chama “Custer”, e é de Carlos Trillo<sup>17</sup>. Os desenhos, com a permissão dele, eu praticamente copiei. Por exemplo, aqui tenho um que posso mostrar [imagem acima].

15. Do espanhol: *viñeta*. Disponível em: <https://www.lexico.com/es/definicion/vineta>. Acesso em: 19/07/2021.

16. Famoso ilustrador e desenhista espanhol, bastante conhecido pela série “Torpedo”. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jordi\\_Bernet](https://en.wikipedia.org/wiki/Jordi_Bernet). Acesso em: 18/11/2020.

17. Escritor de revistas em quadrinhos. Disponível em: <https://www.facebook.com/trillocomics/>. Acesso em: 25/08/2021.



[**PAULA**] Fizemos esse com acetato e cartolina, foi tirado diretamente da personagem da charge, mas fui eu quem fiz. Uma coisa de que eu gosto muito, pois sou um pouco obcecada, é trabalhar o estêncil, mas sem cortar nada, para que não tenha que colar. Mesmo que, depois, não se veja a colagem na sombra. Mas, bem, eu gosto de fazer isso.

[**JAIR**] Quais são os materiais que você utiliza?

[**PAULA**] O que acabo de mostrar é acetato e cartolina, ou papelão. Aqui tem outro também [abaixo], que são as personagens do show de rock. Na parte de trás tem uns velcros, colocamos uns suportes e fica parado dentro da caixa. Essa é de acetato e cartolina [ou papelão].



Silhueta baseada na ilustração da *comic* "Custer".

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

[**JAIR**] Muito bonito. Eu vi ontem que você mostrou umas, elas eram de qual material? Pareciam de madeira as que você me mostrou.

[**PAULA**] Ah sim, algumas são de madeira, mas não as tenho aqui, tem umas figuras talhadas em madeira. Todos os protótipos foram em papel. Depois, algumas foram feitas em madeira. Meu companheiro foi quem fez. Eu desenho sobre a madeira, e ele corta com uma serra tico-tico, construindo a figura na placa de MDF. Colocamos essas figuras dentro das caixas, montamos elas dentro das caixas e trabalhamos. O que eu te mostrei ontem era umas imagens maiores, pois eram tipo quadros que nós colocávamos em movimento em um espaço muito grande. Eles estão montados em um arco de madeira com acetato e papelão e depois são projetados num suporte.

[**JAIR**] Quando esse processo de escolher as figuras se inicia no seu processo de criação? Você define primeiro sobre o que vai falar a sua criação e aí você vai escolhendo as imagens ou é inverso? Como é que é esse processo?

[**PAULA**] Depende de cada espetáculo. No último, foi algo que eu queria fazer há muitos anos: levar esse *comic* à cena, trabalhá-lo com bonecos e atores. Foram mais de 15 anos imaginando. Também compartilhei com muitos outros colegas, que, alguns em seus próprios tempos, foram somando com desenhos ou com alguma participação — sempre com pessoas para fazer junto e com tempo para poder desenvolver. Até que, finalmente, aconteceu com Garza Bima<sup>18</sup>, que é quem dirige. Tivemos uma equipe, também, com os associados da cooperativa e, depois, finalmente, reestreamos o

18. Diretor, ator, docente e produtor. Disponível em: <https://ar.linkedin.com/in/garza-bima-868323a5>. Acesso em: 18/11/2020.

espetáculo com Silvina Mañueco<sup>19</sup> e Majo Fernandez<sup>20</sup>. Todo esse processo já vinha em mim com muitas imagens que tinham a ver com “como contar?”, “como fazer com que uma historinha, uma charge, ganhe vida no palco?”, “como conseguir que a bidimensionalidade de uma figura feita de papel vá se transformando até ser alguém de carne e osso?”. Quando começamos a trabalhar, estivemos dois anos experimentando com o diretor. Primeiro, experimentamos muito, desde o teatral e o atoral, e depois começamos a incorporar todo esse mundo que eu tinha, por exemplo, com as sombras e as caixas. Eu já tinha esse dispositivo, então começamos a experimentar. A ideia era de que as caixas ficassem paradas com as imagens dentro e o que se movesse fosse a luz. Então, no geral, costumo fazer o processo ao mesmo tempo. Toda a ideia da história, ou de algo que quero adaptar, eu vou experimentando ao mesmo tempo. Geralmente, não escrevo ou desenho antes, mas, sim, é um processo de pesquisa em que se dá tudo junto.

**[JAIR]** O fato de você ser artista plástica te ajuda nas referências para escolher as silhuetas?

**[PAULA]** Sim, acredito que a formação em Artes Visuais, o princípio da minha carreira, é uma base imensa. O que acontece é que, enquanto estou fazendo, não sou muito consciente que isso aconteça. Mas, evidentemente, sim, sou uma pessoa bem visual. Mauricio Kartun<sup>21</sup> fala que, para a dramaturgia, também se tem que escutar. Quem escreve, escuta. Comigo acontece o que eu

19. Artista do teatro visual, trabalha com estátua viva. Disponível em: <https://estatuaviviente.com/>. Acesso em: 25/08/2021.

20. Licenciada em Administração de Empresas e em Arte Dramática. Disponível em: <https://www.instagram.com/soymajitto/>. Acesso em: 18/11/2020.

21. Dramaturgo e diretor teatral argentino. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio\\_Kartun/](https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kartun/). Acesso em: 18/11/2020.

vejo, então, a partir das imagens que tenho, é que começo a criar a história, e acredito que isso vem pela formação.

**[JAIR]** Quais são as fontes de luz que você utiliza, Paula?

**[PAULA]** Bem, no começo eu usava as “pré-históricas” bipinos, das quais ainda tenho duas. Mas elas realmente esquentam muito, são complicadas. Também gosto de usar esse tipo de luzes para conseguir efeitos nas sombras. Luzes de Natal, por exemplo, eu gosto muito. Agora, nas aulas, estamos usando muito os celulares, que é a fonte de luz que temos mais à mão. Para o espetáculo que estamos fazendo agora, para as sombras, especificamente, usamos lanternas com luz de LED, que tem o filamento recortado, digamos, ajuda para que a figura seja vista. Bem, aqui eu tenho uma. Temos dois tipos no espetáculo: esta [mostra uma lanterna Krikk], que é feita na Alemanha, ela é muito boa, é de pilha; e usamos outra que não tem a mesma qualidade, mas nós a usamos durante todo o espetáculo, porque iluminamos muitas coisas com as lanternas, não só as sombras. É um espetáculo que tem lâmpadas de escritório, lanternas, e alguns dos bonecos têm luz própria. Tem um desenho muito importante nos dispositivos de iluminação, mas, para a parte de sombras, especificamente, trabalhamos com essas lanternas e filtros, também — eu ainda tenho filtros pequenos que temos para fazer teatro de sombras. Então, trabalho com esses filtros e tudo se inunda de alguma cor.

**[JAIR]** Essas lanternas chegaram para facilitar nossa vida. Você tem preferência? Eu tenho minha preferência, se a gente pudesse utilizar só as lâmpadas analógicas, as bipinos, seria ótimo, mas a facilidade de usar lanterna no teatro de sombras é fantástica. Você tem preferência ou não?

**[PAULA]** Na verdade, eu gosto muito das lanternas, mas com as bipinos... Bem, nesse espetáculo que fazíamos com elas, que

se chamava “Elania”, que era uma história que eu tinha escrito a partir de um conto sobre uma acrobata de circo, trabalhamos com bipinos e tínhamos feito um sistema com dimmer [de dimerização], onde podíamos aumentar e diminuir a intensidade. Tínhamos três fontes de luz, era tudo artesanal, feito com latas de leite. Naquele momento, alguns companheiros da escola de bonecos tinham feito uma oficina, creio que com Valeria Andrinolo<sup>22</sup>, no ano 2000, e através deles aprendi sobre alguns dispositivos com caixas de papelão e com latas. Com isso, fazíamos os dispositivos, mas eles esquentavam muito. Depois, comprei do Gabriel Von Fernández<sup>23</sup> uns dispositivos que ele fabricava com bipino também, não sei se ele continua fazendo com bipino, que são obras de arte em si. Eles têm dimmer onde se pode trabalhar com o dedo, são muito lindos. Eu uso esses também, mas não para esse espetáculo em particular.

**[JAIR]** Tem uma pergunta: “Você sempre trabalhou com poucos recursos econômicos?”

**[PAULA]** Sim, sempre trabalho. Na verdade, quase sempre trabalhei com poucos recursos econômicos. Os últimos espetáculos foram de subsídio. Eu estive dez anos fazendo parte de uma cooperativa e tivemos subsídio para poder produzir os espetáculos. Mas os subsídios sempre acabam ficando curtos, são escassos, porque, bem, nunca te dão tudo o que você pede. Então, a verdade é que existe uma mistura de reciclar por questões de postura ideológica e filosófica, reciclar o máximo possível e, por outro lado, também porque, bem Por exemplo, em um espetáculo queríamos usar

22. Bonequeira e professora. Disponível em: [https://www.una.edu.ar/docentes/andrinolo-valeria\\_1810](https://www.una.edu.ar/docentes/andrinolo-valeria_1810). Acesso em: 18/11/2020.

23. Ator, diretor, bonequeiro, sombrista, docente e treinador de técnicas de improvisação em teatro. Disponível em: [https://www.teatrosombras.com.ar/p/noticias\\_11.html](https://www.teatrosombras.com.ar/p/noticias_11.html). Acesso em: 18/11/2020.

*mapping*, queríamos usar multimídia. Finalmente, ficamos satisfeitos com o que tínhamos disponível, mas, de qualquer forma, não tivemos os recursos econômicos para poder fazer todas as coisas que queríamos em um primeiro momento.

**[JAIR]** Sobre a parte musical das suas peças, a composição musical, é você quem escolhe as trilhas ou tem alguém que cria essas músicas para você?

**[PAULA]** Bem, isso também depende de cada espetáculo. Nos últimos espetáculos, trabalhamos com músicos. Nesse último espetáculo, trabalhamos com um músico que tem experiência em fazer música para espetáculos e que se chama Heraldo Rosales<sup>24</sup>, ele compôs a música da peça. (...) Em outras oportunidades, foram escolhas de diferentes músicas, temas musicais ou trilhas de filmes, mas, no geral, também trabalhamos com meu irmão, ele compõe as músicas. Sempre trabalhamos cobrindo várias funções. Isso, também, tem a ver com poder financiar, não? Eu gostaria de contratar alguém para dirigir ou contratar alguém para a cenografia, mas, às vezes, não se consegue, então, vai se fazendo dessa maneira. Não sei se é bom ou não, mas a criatividade também vai se fazendo, aprende-se muito. Mas, é claro que, quando se pode contratar especialistas em cada coisa, é maravilhoso.

**[JAIR]** Vou ler a pergunta que chegou aqui: “O que você sente com esses laços com o Brasil?”

**[PAULA]** Muito bem, justamente por isso tenho algo do Brasil aqui que trouxe já faz muitos anos, em 2007 [mostra mini escultura da Nossa Senhora Aparecida]. Eu tenho muitos amigos lá,

24. Músico argentino. Disponível em: <https://rosalesheraldo.wixsite.com/heraldo/bio>. Acesso em: 25/08/2021.

trabalhei com Teatro de la Plaza<sup>25</sup>, com Héctor López Gironde<sup>26</sup> e Júlio Pompeu<sup>27</sup>. Depois, fiz muitos amigos: Mariza Basso<sup>28</sup>, Julinho Hernandes<sup>29</sup>, Ronaldo Barbosa<sup>30</sup> e muitas pessoas especiais para mim, Márcia Nunes<sup>31</sup> e Péricles Raggio<sup>32</sup>, da Cia. Teatro Por Um Triz<sup>33</sup>. Bem, muita saudade.

**[JAIR]** Você quer mostrar alguma coisa para a gente, Paula? Se quiser mostrar as figuras nas sombras.

**[PAULA]** Vou preparar aqui o dispositivo para ver se dá pra ver bem. Vou ver se consigo projetar algumas coisas, vou apagar as luzes. Primeiro, vou mostrar isso que tenho aqui em cima da mesa [imagens abaixo]. Queríamos fazer com que fossem

25. Teatro de la Plaza é uma companhia de teatro que se formou em 1983, em Buenos Aires, Argentina, com um repertório de obras baseadas em contos folclóricos. Disponível em: <https://www.teatrodelaPlaza.com.br/>. Acesso em: 25/08/2021.

26. Ator-bonequeiro, dramaturgo, produtor e diretor da Cia Teatro de la Plaza. Disponível em: <https://www.teatrodelaPlaza.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 18/11/2020.

27. Ator, dublador, produtor e dramaturgo. Disponível em: <https://www.teatro-delaplaza.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 18/11/2020.

28. Diretora da Cia. Mariza Basso Formas Animadas, é organizadora e curadora do Boneco Gira Boneco — Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Bauru (SP). Disponível em: <https://www.marizabasso.com.br/>. Acesso em: 25/08/2021.

29. Ator, mímico, circense, contrarregista, camareiro e maquinista. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/juliohernandes>. Acesso em: 25/08/2021.

30. Ator brasileiro. Disponível em: <https://www.instagram.com/ronaldobarbo-saator/>. Acesso em: 18/11/2020.

31. Atriz-manipuladora, produtora e cofundadora da Cia. Teatro Por Um Triz. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/marcia-nunes-530a9321>. Acesso em: 18/11/2020.

32. Ator-manipulador e cofundador da Cia. Teatro Por Um Triz. Disponível em: <https://www.instagram.com/periclesraggio/>. Acesso em: 18/11/2020.

33. A Cia. Teatro Por Um Triz, da Cooperativa Paulista de Teatro, desde 1996 desenvolve espetáculos voltados, principalmente, ao público infantil, sempre mesclando o teatro de animação com o trabalho de ator. Disponível em: <http://teatroporumtriz.blogspot.com/>. Acesso em: 18/11/2020.

figuras articuladas para trabalhar com o retroprojektor, as juntas são feitas com linha de costura [mostra as silhuetas articuladas em cima da mesa].



Mesa de trabalho contendo silhuetas.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.



[**JAIR**] Lindas figuras.

[**PAULA**] Essa tem um sistema que aprendi com um amigo [mostra figura articulada], com uns fiozinhos, tinha me ensinado um sistema para mover, um fiozinho que se move para articular as figuras. Isso é para trabalhar no retroprojetor, mas também ficaram como experimentação.



Figuras cujo movimento era realizado através de um sistema de fios, do espetáculo "Una Voz en el Viento".

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

[**PAULA**] Essas outras figuras são para projetar em tela, e outras muito pequeninas, não sei se dá pra ver. Essa figura também tem um sistema na boquinha, que com um fiozinho dá para abrir e fechar a boca, porque ela canta [mostra figura da cantora].



Figuras da cantora, do espetáculo “Una Voz en el Viento”.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

**[JAIR]** Muito linda essa imagem.

**[PAULA]** Essas são figuras de um espetáculo que se chamava “Elania”<sup>34</sup>. São imagens bastante grandes. Dá pra ver o tamanho da placa, é bem grande. É feita de acetato, papel celofane, papelão. Aqui tem outro, esse também tem o arco de madeira.

34. Espetáculo realizado em 2001, com direção de Paula Quintana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FBM-8XbP4OI&t=17s>. Acesso em: 11/10/2021.



Figura feita em acetato, papel celofane e papelão, do espetáculo “Elania”.

FOTO: PAULA QUINTANA.

FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

[**JAIR**] Essa também é de algum espetáculo?

[**PAULA**] Sim, é do espetáculo “Elania”. Esses que estou mostrando são do mesmo espetáculo, que é sobre uma acrobata.

[**JAIR**] Muito bonito.

[**PAULA**] Também trabalhamos com máscaras, trabalhamos com um ator, que no caso, era o meu irmão. Ele colocava uma máscara e interagia com um boneco pequeno.

[**JAIR**] Aqui a gente costuma dizer que são próteses, quando o ator usa essas máscaras.

[**PAULA**] Vou mostrar mais uma. Essa é a que mostrei ontem. Nessa, trabalhamos com um *gobo*<sup>35</sup>, feito como uma lua.



Silhuetas projetadas através do gobo.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

35. Acrônimo do inglês “*goes before optics*” (“vai antes da ótica”), é uma técnica fotográfica e cinematográfica para bloquear a iluminação mediante uma tela opaca. Equipamento de iluminação responsável por criar um desenho de luz a partir do recorte da mesma. Feito com a inserção do gobo no refletor no compartimento para filtros, este equipamento pode ser comprado ou fabricado manualmente, como nos exemplos dados por Paula Quintana.

[**JAIR**] Muito belo. Perfeitos os cortes.

[**PAULA**] Sou um pouco obcecada, como te disse.

[**JAIR**] Você faz tudo na mão, Paula? Os recortes são todos feitos à mão?

[**PAULA**] Todos, sim, com tesoura e *cutter*. Quero ver se consigo mostrar esse para trabalhar com retroprojektor. Tínhamos feito uma espécie de grade, com níveis diferentes, no retroprojektor, sobre o qual colocamos essas imagens, então, esse era o fundo, que ficava meio fora de foco, e essa era a máscara em cima.



Fundo sobreposto por máscara.

FOTO: PAULA QUINTANA. FONTE: ACERVO DE PAULA QUINTANA.

[JAIR] Parabéns, muito lindo seu trabalho.

[PAULA] Obrigada.

[JAIR] Paula, quais são as suas referências no teatro de sombras?

[PAULA] Bem, minha maior referência é o Teatro Gioco Vita<sup>36</sup> e o Nini Valmor Beltrame<sup>37</sup>. Soube da existência do livro, que tem uma edição aqui na Argentina, mas não tinha ideia, então o pedi e trouxeram pra mim, aqui, na Patagônia. Estou muito feliz com esse livro do Fabrizio Montecchi<sup>38</sup>, ele é minha maior referência. Quando eu era pequena, tinha livros ilustrados por uma ilustradora que assinava como “Agi” [assinatura da ilustradora Magdalena Agnes Lamm<sup>39</sup>], creio que também era ilustradora de alguns livros que minha mãe tinha quando ela era pequena. Ele tem algumas imagens que são figuras opacas, escuras, com fundos coloridos. Isso também é uma referência e me influencia quando eu desenho as figuras de sombras, ao que parece.

E depois, outros grandes ilustradores, artistas de *comic*, também me inspiram muito na hora de criar as imagens. Também me inspiram filmes de animação e desenhos animados. Nesse momento, estou conhecendo e vendo tanto com as entrevistas que

36. Teatro Gioco Vita é uma companhia italiana de teatro de animação fundada no ano de 1971. Disponível em: <http://www.teatrogiocovita.it/>. Acesso em: 25/08/2021.

37. Filósofo, doutor em Artes, ator, bonequeiro, diretor, pesquisador e professor. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7002304072340147>. Acesso em: 18/11/2020.

38. Diretor e cenógrafo italiano, especialista em teatro de sombras. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-sombras/>. Acesso em: 25/08/2021.

39. Ilustradora e designer de moda, trabalhou com design nos palcos dos cabarês de Viena. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110952858.21/pdf>. Acesso em: 25/08/2021.

vocês fazem, é maravilhoso! Para mim, La Ópera Encandilada<sup>40</sup> foi uma referência na sua época, porque foram eles que começaram aqui com todo esse trabalho de experimentação. O espetáculo “Arroba Alma Chicha”<sup>41</sup> me encantou muito quando o vi. Depois tive a oportunidade de ver outros mais tradicionais, mas gosto muito quando gera essa mistura com o mais contemporâneo, o que, agora, chamamos de teatro contemporâneo.

**[JAIR]** Você disse uma coisa sobre a importância de incentivar as crianças a fazer arte, a brincar com arte, levar esses conhecimentos para as crianças. Você disse que uma referência é um livro que sua mãe te deu lá quando você era pequena, então essa memória ainda está aí ativa nos trabalhos de hoje, essa é a importância de a gente estar incentivando as crianças. É muito bonito. Nesses tempos de pandemia, o que te faz fazer arte? O que te inspira a fazer arte?

**[PAULA]** Eu trabalho como docente, como professora, também estou podendo passar essa pandemia de uma maneira tranquila, sem urgências econômicas, sou muito grata, também, por isso e muito consciente disso, pois muitos outros colegas não estão passando tão bem. Tenho a possibilidade de fazer cursos, oficinas, estou com vontade de fazer algo novo, algo que forme parte desse mundo virtual. Estou com vontade de trabalhar algo de Shakespeare, observando muito os amigos artistas que tenho que andam por aqui também, artistas plásticos, músicos, atores, bonequeiros. Tudo isso me nutre muitíssimo. E, também, ver

40. La Ópera Encandilada é uma companhia argentina que trabalha com teatro de sombras. Disponível em: <https://www.facebook.com/laoperaencandilada/>. Acesso em: 25/08/2021.

41. Espetáculo teatral dirigido por Valeria Andrinolo. Disponível em: <http://www.alternativateatral.com/obra3046-arroba-alma-chicha>. Acesso em: 25/08/2021.

teatro, tem muito teatro de animação, nesse momento, em toda parte. Então, ver que todos estão criando, em boas ou más situações: quem está passando tranquilamente, como é o meu caso, e quem não está. É muito nutritivo para mim ver toda essa criatividade dando voltas. Estou muito contente, a possibilidade de poder acessar as oficinas com professoras e professores que, de outra maneira, seria impossível, porque moramos em lugares diferentes do mundo, e isso é maravilhoso. Tudo isso me inspira muito e, também, de um jeito ou de outro, continuarmos nas redes, participando, nos conectando.

**[JAIR]** A gente também tem aprendido muito com essas *lives*, eu não me canso de falar, foi uma iniciativa da nossa diretora Juliana, que acertou em cheio e todo mundo está gostando. Se não fosse isso, a gente não teria a possibilidade de conhecer tantas pessoas bacanas. A gente agradece a sua presença, essas *lives* vão ficar no nosso canal para quem quiser estudar sombras. Essas *lives* estão sendo fantásticas, por isso a gente agradece por ter artistas fantásticos, assim como você. O Jone perguntou se tem algo seu na internet, eu acho que tem, no Facebook e no Instagram, tem alguma coisa no YouTube?

**[PAULA]** Sim, e também tenho o canal do YouTube, que é Paula Quintana, aí coloco materiais em vídeo.

**[JAIR]**. No Instagram está como Paula Quintana, também no Facebook e no YouTube, estará lá esse belo trabalho. Então é isso, foi muito bom falar com você, Paula, melhorou meu dia. Obrigado!

**[PAULA]** Muito obrigada, de coração!





LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



CIA GENTE FALANTE  
(BRASIL)

05/09

20H DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **IAN VIEIRA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pk9a9hVjxiA>.

**[ JULIANA ]** Queria que você falasse sobre sua formação e como funciona esse trabalho magnífico.

**[ PAULO FONTES ]** Olha, a Cia. Gente Falante teve sua primeira experiência com teatro de formas animadas no palco da Biblioteca Monteiro Lobato<sup>2</sup>, no bairro de Nazaré, em Salvador, Bahia, que é a minha cidade de origem e a da companhia. Muito antes disso, eu já experimentava o teatro de formas animadas. Eu considero 15 de agosto de 1991 como o dia em que a gente fez o primeiro espetáculo profissional, com casa cheia, com ingresso pago, nesse espaço de teatro. Então, foi a primeira incursão. Mas a companhia já tem mais de 30 anos de experiência, de vivência e de paixão por esta linguagem. A gente já pôde, ao longo desses 30 anos, experimentar todas as técnicas possíveis do teatro de formas animadas, que é um leque absurdo de opções. O teatro de sombras, que é a abordagem que a gente vai fazer aqui, é uma das opções, mas que também é segmentada em um monte de opções. É uma linguagem riquíssima, diga-se de passagem, considerada a linguagem mais antiga do teatro de formas animadas.

A primeira experiência do homem, na Idade da Pedra, junto da descoberta do fogo, foi a descoberta de que, quando ele movimentava seu corpo na frente do fogo, ele podia reproduzir o seu duplo na parede da caverna. E, a partir dali, ele começou a pintar e criar signos para contar sua própria história: seus movimentos de caça, seus movimentos de relação familiar, de relação com os animais, de relação com a natureza. Surgiram desses momentos mágicos, dentro de um processo de aprendizado e de criação da

2. Escritor e editor brasileiro, Monteiro Lobato (1882-1948) foi um dos primeiros autores a escrever para o público infantil no Brasil, sendo conhecido pela obra “O Sítio do Picapau Amarelo”. Criou a Editora Monteiro Lobato e, mais tarde, a Companhia Editora Nacional. Disponível em: <https://monteirolobato.com/>. Acesso em: 11/10/2021.

sua primeira percepção diante das forças da natureza. Desde então, o teatro de formas animadas é um instrumento importantíssimo para contar a história do homem, da humanidade, das suas relações e da sua afetividade principalmente. Ao longo desses 30 anos, a gente pôde experimentar por paixão, a gente teve curiosidade de desenvolver todo tipo de linguagem, por isso que nossos espetáculos eram sempre espetáculos com técnica mista, com mistura de linguagens. Então, o teatro de sombras sempre esteve presente, mas de uma forma a mostrar um momento mágico, um momento mais diáfano e mais espiritual da história contada. O teatro de sombras tem essa relação com o duplo humano, com a alma humana e até com seu lado obscuro. Quando a gente percebe que existe um duplo, uma reprodução nossa que se expande, que se estende pela casa, pelas paredes, pelo chão e foge do movimento que a luz está fazendo, faz o movimento contrário. A luz está em um sentido e a sombra foge da luz, é como eu vejo, como signo do teatro de sombras, é uma das percepções. Esta linguagem é muito sofisticada, é uma linguagem que trabalha não só com a projeção da sombra, com a silhueta plana, mas com silhueta multifacetada, silhueta acoplada no corpo, reflexão através de espelhos, através de instrumentos que tenham poder reflexivo de espelhamento, de rebatimento da luz, usando as mãos para reproduzir imagens, usando o corpo para reproduzir imagens, usando elementos para desenhar a sombra, usando água. É um instrumento ultrassofisticado e complexo. As pessoas acham que o teatro de formas animadas é um teatro aquém do teatro convencional de atores, mas ele está além! Ele é uma manifestação muito mais complexa do que o teatro convencional de atores. Ele requer da gente essa predisposição do nosso trabalho de ator, ele requer uma predisposição de referencial de construção dramatúrgica, de relação com a plasticidade que vai ser utilizada naquela história, o referencial plástico. A gente tem que ter habilidade para a confecção,

e eu também acredito que o bonequeiro, para ter 100% do sucesso diante da dramaturgia que está sendo construída, o ideal é que ele construa os seus próprios elementos de cena para que tenha plena consciência do que é aquela materialidade toda, usada naqueles elementos, para que sejam usados com propriedade. A gente [deve] saber exatamente o que um couro tem como mobilidade, o que um material rígido tem como junção com o couro, as junções que unem esses materiais, isso é uma consciência que tem que ter prévia, de planejamento no movimento mais pleno dessa forma animada. É ideal que a gente tenha essa consciência, se aproprie do que esses materiais têm como propriedade plástica para a gente. Mas também não estou dizendo que um bonequeiro não possa solicitar de um outro profissional a construção de seu elemento de cena, de seu elemento cenográfico ou de iluminação.

**[ JULIANA ]** Paulo, gostaria que você falasse da origem do nome Cia. Gente Falante, e, também, falasse sobre como é completar tanta história com o grupo. E, é claro, se tem algum segredo para essa longa jornada.

**[ PAULO ]** Muito trabalho! É ralação completa, muito estudo, muita troca de informação, muita troca de figurinhas, ver muitos espetáculos, ver muita coisa, estar com o olho atento para ver muitos processos diferentes, intercambiar processo. Processo de construção é, às vezes, muito mais interessante do que o espetáculo, então quando a gente tem acesso ao processo de trabalho de outras companhias, a gente corrige erros que possamos ter cometido, [podemos] evoluir além do que já estamos fazendo, podemos ver coisas que a gente não gostaria de fazer, ver coisas que gostaríamos de fazer, ver possibilidades além do que poderíamos imaginar. É importante o olhar atento para essa permanência e seriedade, estar sempre buscando se aprimorar. O mais importante de tudo isso é deixar um rastro para ser seguido. Não ser seguido como

um mestre, não é isso. Todo conhecimento que você agrega, ele é perdido se você não documenta. Tudo que a Cia. Gente Falante fez durante esses 30 anos, a gente tem documentado: os desenhos dos bonecos, os processos, a documentação textual do processo de cada construção, de cada dramaturgia, de cada profissional que participou do projeto. Deixar isso documentado, de preferência até publicar isso. A partir do momento que você publica, outros profissionais não terão tanto trabalho para encontrar referenciais, eles vão além do que a gente conseguiu testar nos nossos processos de trabalho, de nossas experiências. O importante é a gente documentar, como uma documentação científica mesmo. Eu experimentei e tenho minhas impressões em relação a isso. Documentar, guardar, fotografar, escanear e publicar isso, e agora mais ainda, postar nas redes sociais para chegar nas pessoas interessadas. Quem tiver interesse vai conseguir acessar. Então, não guardar isso, porque é uma bobagem essa coisa de concorrência, é uma bobagem essa história de fulano vai me copiar. Isso é uma bobagem absurda. Tudo que foi feito é um pré-requisito para ser reaproveitado como experiência de vida e experiência de trabalho. A partir do momento em que a gente coloca na cena, foi pro mundo já! Não é um conhecimento nosso, já é um conhecimento transformado para ser espalhado no universo. É isso que temos que ter como princípio, essa generosidade da troca, de trazer a experiência à baila, de responder tudo.

**[ JULIANA ]** Só faltou a história do porquê o nome Cia. Gente Falante.

**[ PAULO ]** Gente Falante era por causa de um ruído absurdo que tinha. Geralmente, as pessoas associam as suas origens a uma coisa muito boa, como o “meu nome é para trazer benfeitorias”. Não, Gente Falante é por causa de uma falha técnica que nós tínhamos. No começo dos espetáculos, nossos bonecos eram muito chatos

e falastrões. Chatíssimos! Tinha uma personagem, em especial, que era o vovô, era muito falastrão, horrivelmente muito falastrão. Um dia, a gente não tinha nome da companhia ainda, uma mãe, que levou seu filho para assistir ao espetáculo e estava na plateia, disse: “Eu não vou trazer vocês pra esse espetáculo chato, com essa gente falante!”. E aí nosso nome ficou Gente Falante, era por causa dessa deficiência do grupo, também era uma parte da nossa origem, a gente tinha um trabalho feito empiricamente, não tínhamos referencial de ninguém. Mesmo na Biblioteca Monteiro Lobato, tinha poucos livros de teatro de bonecos. Aí pensamos, por que não nos servir da própria origem para dar um passo adiante, não é? E lembrar-se disso: lembrar-me de onde eu nasci, de onde eu surgi, e servir disso como um ponto de ligação até onde eu cheguei hoje em dia, aonde eu cheguei na busca do conhecimento.

**[JULIANA]** Vocês já haviam desenvolvido várias linguagens de animação, não é? E como que aconteceu essa motivação de trabalhar com sombras? Qual sua visão sobre a linguagem de sombras? Quais possibilidades de potência que você vê na sombra?

**[PAULO]** Olha, na minha trajetória da vida, eu tive uma chance incrível de poder ter vindo para Canela [RS], foi uma mudança de percurso, uma mudança de trajetória que foi incrível. A Denise Di Santos<sup>3</sup>, que é uma bonequeira da Bahia do grupo Teatro Lambe-Lambe, foi assistir à gente no teatro da Biblioteca Monteiro Lobato e me perguntou o porquê de eu não ter ido ver o Festival

3. Arte-educadora, bonequeira e pedagoga. É a criadora do Teatro Lambe-Lambe, com Ismine Lima, em Salvador (BA). Para maiores informações, ver: <https://encontro-lambelambe.blogspot.com/p/historico.html>. Acesso em: 27/08/2021.



Espetáculo “O Teatro de Sombras de Ofélia”.

FOTO: CRISTINE ROCHOL. FONTE: ACERVO DA CIA. GENTE FALANTE.

de Bonecos de Canela<sup>4</sup>, na Serra Gaúcha. Eu disse que não conhecia, e ela disse que Canela era a meca do teatro de bonecos, me disse que eu tinha que assistir ao que estava acontecendo lá, disse que todos os grupos do Brasil e do mundo estavam lá, me dizia para conhecer o caminho, o movimento de teatro de bonecos do mundo, que era uma porta aberta para o conhecimento, para conhecer as manifestações do teatro de formas animadas.

4. O Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela foi criado em 1988 e já teve mais de 20 edições. Para maiores informações sobre os festivais de teatro de bonecos, ver: VELLINHO, Miguel. Festivais de teatro de animação no Brasil (2000-2009), *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 07, p. 208-222, 2018. DOI: 10.5965/2595034701072010208. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010208>. Acesso em: 14/10/2021.



Então, eu fui para Canela e vi uma pluralidade absurda de manifestações de teatro de formas animadas, inclusive sombras. Tive chance de ver o Grupo La Cônica<sup>5</sup>, não só em Canela, como em Curitiba —, eram espetáculos incríveis de teatro de sombras e objetos, algo que me encantava, pois era o uso de objetos, que era o teatro mais moderno na categoria de animação, o teatro de objetos. Então, você tinha o teatro de sombras misturado ao teatro de objetos. Tinha uma cena incrível, era uma mesa de vidro e elas iam colocando objetos de vidro colorido, fazendo música ao vivo, era uma coisa maravilhosa, tudo ao vivo e sem instrumento musical. Elas eram muito incríveis, eram dirigidas pela Mercè Gost<sup>6</sup>, que era uma bonequeira incrível. Depois, eu tive a oportunidade de ver um espetáculo dela, que era uma mistura de miniaturização do teatro de sombras, a partir de objetos que foram jogados fora e que ela resgatou: objetos de vidro, pequenas lanternas, pequenas cadernetas, entre outros. Era um espetáculo para poucas pessoas. Um espetáculo intimista, delicado. Então, o teatro de formas animadas tem isso de abarcar um público gigantesco ou um público individual, uma pessoa só por vez. Isso é genial. Então, dentre as manifestações que eu vi de teatro de sombras, eu lembro também de ter visto, em Canela, o espetáculo “O pássaro de fogo”, do Teatro Gioco Vita, e vi também “Senhor Z”, da Cia. Luc Amoros e Augustin<sup>7</sup>, que era uma história do Zorro, que parecia um desenho animado. Então, essas coisas me estimularam e eu dizia que um dia ia montar. Mas eu não tenho essa

5. Companhia espanhola de teatro de animação. Disponível em: <http://www.titeresante.es/miembros-asociados/merce-ghost-la-conica/>. Acesso em: 27/08/2021.

6. Bonequeira, fundadora da Cia. La Cônica / Lacônica. Disponível em: <https://www.titeresante.es/2015/01/merced-ghost-ha-muerto/>. Acesso em: 22/09/2021.

7. Companhia teatral fundada em 1976 por Luc Amoros e Michèle Augustin, teve atuação fundamental na criação do teatro de sombras contemporâneo. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/amoros-et-augustin/>. Acesso em: 22/09/2021.

sofisticação toda da sombra, como o Alexandre Fávero faz, que é ter uma predileção pelo teatro de sombras, e de ir fundo só numa técnica, esmiuçando todas as possibilidades que essa expressão tem. Então, eu busquei mais a linguagem mista, usando a sombra com outras técnicas, como a do uso das mãos, por exemplo, usar a silhueta e, também, a técnica da sombra cruzetada, que eu vou mostrar para vocês [mostra uma silhueta na qual a boneca tem duas faces, possibilitando a transformação em cena]. Esse espetáculo tem sombras e outros recursos tecnológicos, como *mapping*, projeções sobre os corpos dos atores. Não estreamos porque a pandemia veio nos atrapalhar.

Então, queria lembrar também que eu entrei no mundo dos bonecos muito cedo, porque eu sou da geração da “Vila Sésamo”<sup>8</sup>, do “Muppets Show”<sup>9</sup>. Mas eu tinha terror dos bonecos, tinha muito medo! Eu tinha medo de imaginar que ia poder encontrar aquelas criaturas na rua, aquelas criaturas horrendas, coloridas, com boca enorme, com o olho que mexia e que não tinha uma configuração muito parecida com a minha. Um dia eu fui levado pelo meu pai para assistir a um grupo italiano que passava por Salvador, um grupo de teatro de marionetes, e, no final, os bonequeiros nos chamaram para conhecer os bastidores. Eu me encantei com tudo, com o maquinário que tinha lá atrás, com os cordéis todos que tinham os bonecos. Foi aquilo que me despertou, o feitio daquilo, a artesanaria daquilo, foi a qualidade plástica de tudo. Aquilo ficou entranhado em mim e acabei buscando, fui me experimentando

8. Programa de TV com bonecos baseado na produção norte-americana “Sesame Street” (1969), da Children’s Television Workshop, que revolucionou a linguagem dos programas infantis. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/vila-sesamo/formato/>. Acesso em: 27/08/2021.

9. “The Muppet Show” é uma série de televisão britânica-americana do gênero comédia-variedade, estrelada pelos *muppets*. Disponível em: <https://muppets.disney.com/>. Acesso em: 27/08/2021.

sozinho. Meu pai era desenhista e me estimulava muito para motricidade, sempre tinha algo pra gente cortar e montar junto. Na época, a gente tinha umas revistas Recreio<sup>10</sup>, que vinham [com] muito brinquedo para recortar e montar, aí meu pai chegava do trabalho e sentava no chão comigo, a gente recortava e montava junto os brinquedos de papel, aquilo ali foi fundamental para o despertar da motricidade, para ter habilidade para pintar, para cortar, para ter precisão no colar, então, a gente vê o quão importante é estimular as crianças ainda na infância.

**[JULIANA]** Queria saber, primeiramente, sobre a dramaturgia da peça “O Teatro de Sombras de Ofélia”<sup>11</sup>, se houve uma adaptação ou não para montar essa peça.

**[PAULO]** No “Teatro de Sombras de Ofélia”, a gente teve uma predileção por usar o texto como ele veio, como é originalmente na obra. Algumas coisas de adaptação ocorreram, adaptamos visualmente alguns cursos da história, da composição visual, mas ele foi feito conforme a obra original do autor Michael Ende<sup>12</sup>. São ilustrações lindíssimas feitas em pastel. Acabamos nos inspirando nisso, porque a pintura tinha uma predileção de matizes muito sutis, de luz e sombra, umas coisas muito bem definidas, e outras, não. Então, acabamos trabalhando nisso, trabalhamos com referenciais tradicionais do teatro de sombras, a mão compondo elementos da sombra, com adereços acoplados, luva simples. O

10. Revista brasileira voltada para o público infantil, publicada pela Editora Abril, primeiramente, entre 1969 e 1981. Uma nova versão circulou entre 2000 e 2014, ano em que a revista passou a pertencer à Editora Perfil. Disponível em: <https://recreio.uol.com.br/>. Acesso em: 27/08/2021.

11. O espetáculo estreou em 1999, com direção de Paulo Martins Fontes.

12. Autor alemão que escreveu “A História sem Fim”, livro de fantasia de sucesso mundial. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/os-40-anos-da-hist%C3%B3ria-sem-fim/a-4586510>. Acesso em: 27/08/2021.

teatro de figuras, às vezes, ele é utilizado como figura, ou utilizada a sua silhueta na composição como parte da cenografia da sombra. Tudo partia de uma maleta de viagem pequenina, a ideia era ser a malinha de viagem que Ofélia, personagem principal, tinha esquecido num assento no trem. Enquanto as pessoas estão fazendo a viagem (viagem teatral que estamos fazendo ali), enquanto estamos contando aquela história, estamos fazendo uma viagem de trem rumo a algum lugar, rumo a algum conhecimento. Então, usávamos a maleta como suporte, ela abria e dali saía o suporte que era usado como cenografia, tinha bonecos em miniaturas dentro dela também. O espetáculo é destinado a um público muito reduzido, no máximo, 50 pessoas. Como é de um autor alemão, a gente depende sempre de subvenção da editora para custear direitos autorais, pois é uma obra muito difícil de fazer sem subvenção de direito autoral, a gente não pode fazer, temos que respeitar os direitos autorais do autor, que é da família hoje em dia. Para fazer uma temporada, precisamos da autorização da editora alemã, e fizemos via Instituto Goethe<sup>13</sup>, que é nosso parceiro sempre. Instituto esse que conheci ainda em Salvador, quando estudava alemão, inclusive foi lá que conheci esta obra, ela recém tinha saído do forno, e nem existia a versão brasileira traduzida. Mas eu tive acesso à biblioteca do Instituto Goethe, em Salvador, logo me encantei com as imagens e, então, traduziram para mim na época, eu disse para mim que um dia ia montar essa obra.

Então, “O Teatro de Sombras de Ofélia” acabou se materializando, foi dirigido pela Emília Bergue, que é uma atriz de teatro daqui de Porto Alegre, e depois de algum tempo, o espetáculo foi

13. O Goethe-Institut é o instituto cultural de âmbito internacional da República Federal da Alemanha. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/index.html>. Acesso em: 27/08/2021.

repaginado e dirigido pela Liane Venturella<sup>14</sup>. Acrescentamos algumas coisas ao espetáculo, para torná-lo mais rico e viável, numa circulação que iríamos fazer pela periferia para descentralização da cultura. Para quem não sabe, Michael Ende é o autor da obra que deu origem ao filme “A História Sem Fim”<sup>15</sup>. Esse filme fez parte de nossa infância, não? Enfim, Michael Ende é genial e a obra “O Teatro de Sombras de Ofélia” é uma história que fala sobre o profissional de teatro que se depara com uma limitação. Como todos nós, não é? Em algum momento, nos deparamos com uma limitação e perguntamos como superar essa limitação. Ofélia é filha de artistas de teatro e foi criada para ser uma atriz de teatro. Mas, quando cresce, ela vê que tem uma voz muito fraquinha, e não poderia trabalhar como atriz. Mas ela amava tanto o teatro que começou a trabalhar como ponto de teatro. A voz dela é ideal para essa função. E ela vai se encontrando com sombras sem dono, começa a colecionar sombras e vai guardando as sombras dentro da bolsa. E ela forma uma companhia de teatro de sombras maravilhosa, que corre o mundo. Até que, como ocorre com todos os homens, um dia ela se depara com a sombra final, que é a morte.

**[ JULIANA ]** Eu vi que é parte de um projeto de contação de histórias. Então, eu gostaria que você falasse um pouco sobre isso. Como vocês fizeram para fazer um teatro de sombras com contação de história e não ficar redundante?

**[ PAULO ]** Não fica redundante porque a gente acabou tendo o apreço pela qualidade do que o texto dizia, mas a gente tinha um apreço também pelo que diziam as ilustrações do livro. Então, a

14. Atriz, diretora e produtora do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lianeventurella.wordpress.com/about/>. Acesso em: 14/10/2021.

15. Filme de 1984, do gênero fantasia, baseado no livro homônimo de Michael Ende, com direção de Wolfgang Petersen.



Espectáculo "O Teatro de Sombras de Ofélia".

FOTO: CRISTINE ROCHOL. FONTE: ACERVO DA CIA. GENTE FALANTE.

gente se inspirava nas ilustrações, que mostravam uma história paralela ao que a história textual dizia. Reforçavam, potencializavam, deixavam aquilo que estava sendo contado ora em imagem, ora em texto, então não ficava redundante. A gente tem um apreço pela palavra, pelo que o texto original dizia, e isso é importante para a contação de história: a gente pegar a dramaturgia original, o texto original, para incitar o público com aquelas palavras específicas, de modo a valorizar e manter aquilo. Misturar com teatro de animação deu um tempero todo especial, esse é o Projeto Monta Contos, é um projeto de experiência de uso da palavra, da palavra dita e construída textualmente, para reverenciar essa palavra, degustar ela, palatável, fácil de ser digerida, de uma forma aprazível, gostosa, que emocione com aquilo que originalmente foi criado. Esse é o Projeto Monta Contos, que deu origem ao “Louça Cinderela”<sup>16</sup>, que deu origem ao “Xirê das Águas”<sup>17</sup>, que é outro projeto do teatro de objetos em que a gente tem um apreço pela palavra, pelo textual e, ao mesmo tempo, vai temperando com as imagens do teatro de animação e teatro de objetos, que são signos muito interessantes para casar com aquela palavra que estamos dizendo — ora a gente reforça, ora a gente faz uma oposição engraçada. Pegamos um objeto que é quase uma contradição do que estamos dizendo. Por exemplo, se diz “um grande herói”, e aí a gente mostra um vasinho de cerâmica super pequeno, é esse tipo de coisa que o teatro de objetos nos proporciona. O Projeto Monta Contos nasceu com esse objetivo de reforçar a potencialidade que os textos dessas obras literárias têm, até os textos que

16. Espetáculo de teatro de objetos produzido em 2010, baseado no conto “A gata borralheira”, com direção de Liane Venturella.

17. Peça teatral de bonecos, objetos e sombras, baseada em uma lenda indígena que fala sobre o amor de um grande guerreiro e Iara, a Oxum bela e misteriosa da lagoa escura. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/agenda/cia-gente-falante-apresenta-xire-das-aguas/>. Acesso em: 27/08/2021.

são construídos por nós, originalmente sendo preservados e temperados no teatro de formas animadas de uma forma muito bem dosada. É uma experiência de teatro narrativo com teatro de animação. É importante perceber que, se você constrói uma imagem igual ao que você está dizendo, o público não tem apreço nem por um nem por outro, você fragiliza o que está sendo dito. O ideal é que você potencialize o que está sendo dito ou que dose, intercalando imagem e palavra, que gradue isso de forma surpreendente, às vezes só na palavra, às vezes só no objeto ou no gestual, é muito importante ter essa dosagem. Precisamos ter apreço pelo visual, pelo texto e pela amarração de tudo.

**[JULIANA]** Quais foram os locais diferentes em que vocês apresentaram “O Teatro de Sombras de Ofélia”?

**[PAULO]** Já apresentamos nos locais mais improváveis possíveis, como na praça, à noite, em meio a uma ventania, tinha que ficar segurando os bonecos pequenos para não saírem voando. Shopping, praça, refeitório... fizemos um projeto em Santa Catarina, no Sesc, o Projeto Baú de Histórias, que se predispõe a ocupar diferentes tipos de espaço na intenção de incentivo à leitura, de preservar a obra literária. E nós apresentamos em refeitório, em hall de centro cultural, hall de entrada de teatro, escadaria de salão de igreja, no coreto de praça. Se cumpriu o que a história pede, porque a Ofélia é uma personagem com predisposição para itinerância, para chegar em todos os lugares aonde o teatro deveria chegar, justamente para suprir essa necessidade causada pelos teatros de se fecharem por falta de público. Com a chegada do cinema, da televisão, dos carros e dos aviões, as pessoas queriam ficar em casa assistindo a algo mais confortavelmente, com mais segurança, e o teatro já não oferecia mais isso. Vai mudando tanto que ela cria uma companhia itinerante que chega no público, chega aonde ele está, o artista vai aonde o



povo está, como diz Milton Nascimento<sup>18</sup>. Aí acabamos cumprindo com essa obra o que a personagem queria como desfecho da sua própria história, de encontrar várias sombras, de adotar várias plateias, de adotar vários espaços, de improvisar com vários acontecimentos que a natureza propunha. Isso que a gente está passando aqui é um desafio da natureza, tem uma tempestade acontecendo lá fora e está atrapalhando nossa internet, e a gente passou muito por isso, fizemos também apresentações em teatro convencionais.

“O Teatro de Sombras de Ofélia” permaneceu no nosso repertório justamente porque foi oportunizado um projeto da descentralização da cultura, para circular na região limítrofe toda da cidade de Porto Alegre. Nós escolhemos os pontos específicos de limite, que a cidade tinha com outra cidade próxima, acabamos fazendo contato com núcleos e circulamos com esse espetáculo através do projeto que se chamava Circula Teatro de Sombras de Ofélia.

**[ JULIANA ]** Foi fácil conseguir os direitos autorais da peça “O Teatro de Sombras de Ofélia”?

**[ PAULO ]** Não foi, esse espetáculo deveria ser muito mais acessível, essa obra conta a história de todos os profissionais sombristas, é ideal que todo sombrista passe por essa mítica que a Ofélia conta, que é a história nossa de sair pelo mundo com o nosso teatro *pocket*, apresentar para todos os tipos de público, ficar satisfeito com isso, um dia encontrar nosso destino e ir pra bem longe na esperança de, inclusive, ter um teatro de luz, que a gente tenha plenitude espiritual diante de tudo isso.

Só que a obra, na América Latina, é trabalhada por um cara, que tem os direitos autorais, que barra muito. Para conseguir essa parceria com o Goethe-Institut, que era um curso alemão

18. Cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. A citação ao cantor faz referência ao verso “Todo artista tem de ir aonde o povo está”, da canção “Nos bailes da vida”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, do álbum “Caçador de Mim”, de 1981.

daqui, e o Goethe tem como princípio fazer com que as obras alemãs possam ser disseminadas... Assim, o instituto Goethe foi um grande colaborador nessa parceria, a ponto de eles custearem, intercambiarem com a editora alemã, eles pagaram o direito autoral para a família. A gente teve essa forma de parceria para que esses projetos todos dessa trajetória do espetáculo pudessem acontecer e para o espetáculo continuar vivo no nosso repertório.

É importante ter contato com essas entidades que cuidam de direitos autorais de obras alemãs, porque a gente fica muito ao jugo de pessoas detentoras de direitos autorais aqui na América Latina, que ficam barrando, inviabilizando os projetos, tornando impossíveis de serem realizados.

Isso é muito importante, sobretudo nesse momento agora. A gente nunca teve tanta troca. Nunca foi tão forte esse impulso de troca. Isso deve se manter após a pandemia. Essa nossa troca é muito pródiga, muito intensa. É importante que esse exercício continue, que a gente coloque nossa experiência à disposição para que a gente evolua mais. Uma coisa que peca em nosso país é que a gente dissemina pouco os nossos conhecimentos, porque se as pessoas têm mais acesso às informações, mais capacidade, elas terão de escolher, do ponto de vista estético. As pessoas têm que ter acesso à informação para poder dizer “quero isso” ou “não quero isso”. Então, estamos fazendo nossa parte ao disseminar as informações e temos que continuar fazendo para que isso seja algo constante, para que a gente não viva esse processo tão difícil como estamos vivendo agora, esse processo de obscurantismo horroroso.

**[JULIANA]** Como foi a escolha da estética do “Teatro de Sombras de Ofélia”? As ilustrações do Friedrich Hechelmann<sup>19</sup> influenciaram na escolha?

19. Pintor, ilustrador de livros e cineasta alemão, nascido em 1948.



Espetáculo “O Teatro de Sombras de Ofélia”.

FOTO: CRISTINE ROCHOL.

FONTE: ACERVO DA CIA.

GENTE FALANTE.

[**PAULO**] Sim, são ilustrações muito sutis, têm tons de luz e sombra muito delicados, todos feitos em pastel. Essa textura é lindíssima, nós nos inspiramos nas ilustrações, nos inspiramos na estética da época que ele aborda, um teatro feito com velas, tradicional e vitoriano, essa época nos inspirou muito. E as manifestações musicais antigas também. A gente trabalhou com a Josephine Baker<sup>20</sup>, era uma grande cantora, que foi ícone do cinema e teatro durante muito tempo, a voz da Josephine de vez em quando aparece nas composições musicais que a gente usou, para relembrar do passado, da época de ouro, dos grandes shows de teatro, das

20. Foi uma dançarina afro-americana de grande fama nos Estados Unidos e na Europa. Disponível em: <http://www.josephinebaker.com/bio.shtml>. Acesso em: 27/08/2021.

grandes cantoras de teatro. A Josephine Baker é uma atriz incrível dessa época, do início do século, lá pelos anos 1930, que foi referência estética nossa. A maletinha era uma estética dessa época, a roupa que eu usava era um chapéu coco, com uma roupa dos anos 1930.

**[ JULIANA ]** Conta pra gente como era a estrutura da peça? O que vocês usam como som e iluminação?

**[ PAULO ]** O som era muito simples, era fragmentos de músicas antigas, da *Belle Époque*, músicas que remetiam à época de ouro do teatro, remetiam aos grandes musicais. O que a gente usava como composição de teatro de animação era pequenos bonecos, muito pequeninos, tinha um zepelim, um navio, e acoplamos num pequeno planeta. (...) Nós projetamos as sombras na frente, atrás, ora com lanternas, com um refletor posicionado atrás, ora com a mão. Era um jogo de foco, ia para trás da cena, para a frente do público, para a máscara do ator.

**[ JULIANA ]** Gostaria de saber qual material você utiliza na peça? E gostaria de saber sobre esse prêmio que foi concedido ao “Teatro de Sombras de Ofélia”.

**[ PAULO ]** Foi um prêmio que a gente ganhou que foi uma surpresa! Fizemos uma grande circulação e, durante o ano, teve um prêmio da assembleia legislativa junto do SATED [Sindicato dos Artistas e Técnicos em Diversões], que é a celebração da classe, e fomos premiados como melhor produção de teatro de formas animadas do ano. Para nós, foi uma surpresa, pois era um espetáculo tão pequeno que acabou sendo tão surpreendente o resultado dele, nos apresentamos no Teatro de Arena, no Centro Histórico de

Porto Alegre<sup>21</sup>, era um público enorme! Não demos conta de uma sessão só, então tivemos que fazer três sessões seguidas para todos verem. Isso foi surpreendente e acabou enchendo os olhos do pessoal do prêmio, eles viram como uma qualificação importante para as experiências de teatro de animação que estavam acontecendo naquele ano.

**[ JULIANA ]** E qual material era utilizado para a confecção das sombras?

**[ PAULO ]** Madeira, acabamos fazendo corte de madeira com muita precisão, madeira de quatro milímetros, uma madeira fininha que fomos cortando à mão. Na época, não tinha recurso como hoje em dia, que a gente desenha no Coreldraw uma estrutura dessa e já manda pro corte laser, e já chega pronto pra ti. Você faz o desenho do recorte e eles já entregam com a fenda só para encaixar. Muita coisa mudou, agora você pode colorir direto nas impressões de filme, aí você acopla na silhueta de sombra e dá um colorido especial. A gente utilizou muito material reciclado, a valise da Ofélia foi encontrada no lixo, fizemos compartimentos dentro dela e um suporte que a gente a desdobrava, o suporte de projeção de sombra virava para dentro e ela fechava a tampa. Era uma coisa que tinha que ser mágica, tinha que abrir, desdobrar para fora e aí ela já fica encaixada, de forma com que aquilo não se soltasse e se fechasse. Então, foi feito tudo com material coletado do lixo, resina, durepoxi, massa epóxi, massa plástica automotiva, isopor com tratamento com papel, poliuretano com

21. Desde 1991, o teatro abriga o Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas (Espaço Sonia Duro). Seu acervo conta com textos oriundos do Departamento de Censura da Polícia Federal, com 2.100 textos dramáticos de autores nacionais e estrangeiros, adultos e infantis, livros de artes cênicas e uma videoteca com o Projeto Memória Viva, idealizado por Dilmar Messias. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/teatro-de-arena>. Acesso em: 27/08/2021.

tratamento com resina que usa pra fazer prótese de dente e a maquiagem feita com tinta acrílica com um spray fosco por cima para não rebater a luz.

**[JULIANA]** Algum projeto novo pensando no pós-pandemia?

**[PAULO]** Olha, tem vários, mas tem um projeto que nem saiu da casca ainda, que é o “Maria Peçonha”, que a gente ensaiou até o dia da estreia, que era em abril, mas não deu para apresentar, pois recebemos a notícia de que os teatros estavam fechados. Muito difícil, mas tivemos que nos conformar com isso e achar outras alternativas. Enquanto isso, a gente tem um espaço aqui, que é uma sala de ensaio, e temos um parceiro incrível que trabalha com produção de vídeo, então começamos a fazer temporada on-line. Fizemos um fim de semana comemorativo do Comunidade Miniaturizada<sup>22</sup>, que são os resultados dos processos de oficina dos meus alunos, que partem do processo de trabalho de oficina dentro do espaço da Cia. Gente Falante, que é uma escola de formação. Esse espaço de ensaio é onde acontecem essas oficinas regulares, que agora pararam, mas a gente tem promessa de que isso continue on-line. É interessante que a gente perpetue esse processo de trabalho, mas precisa de subvenção, precisa ter um patrocinador, vamos ver se esse processo sai, estamos no aguardo ainda.

**[JULIANA]** Queria deixar esse espaço para você falar sobre algo que eu não perguntei, sobre seu trabalho ou a companhia.

**[PAULO]** Eu acho que esse momento é importante, além do que a gente falou do “Teatro de Ofélia”, que é uma profissional que tem uma trajetória muito parecida com a nossa, que ela teve esperança

22. Espaço da Cia. Gente Falante Teatro de Bonecos no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/Comunidade-Miniaturizada-Espa%C3%A7o-da-Cia-Gente-Falante-Teatro-de-Bonecos-1248747651960309/>. Acesso em: 27/08/2021.

e passou adiante, além das suas dificuldades e limitações. O que eu queria deixar pros colegas é que tenham forças, a gente não sabe quando essa loucura vai acabar, o que vamos ter de incentivo, o que não vamos ter. Mas lutem com todas as suas forças e vençam todas as dificuldades. O teatro de animação sempre foi um instrumento de luta e de perseverança. A gente permaneceu vivo até hoje. Na Idade Média, a gente foi expulso pelos eclesiásticos, mas a gente ganhou as ruas, a gente saiu pela estrada afora e foi por isso que o teatro de formas animadas se perpetuou. Então, a gente tem que partir desse princípio. Tenham fé e força, nós vamos vencer isso e ficar muito mais fortes.

**[JULIANA]** Queria agradecer muito por aceitar o convite, eu sou sua fã!

**[PAULO]** Amada, eu que sou seu fã! Muito obrigado pelo convite e parabéns para vocês todos, vamos vencer juntos, trocando figurinhas. Boa noite!







LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



CIA FIOS DE SOMBRA  
(BRASIL)

12/09

20H DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **RANIERI SOUZA**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t92nGtIsE4Y>.

**[JULIANA]** Bom, a gente pode começar com a Paloma falando da sua formação como bailarina, se quiserem.

**[PALOMA]** Então, eu tenho essa formação na dança. Minha especialização é em balé clássico. Depois disso, eu estudei teatro e tenho formação como jornalista também. Além disso, eu fiz outros cursos, workshops de máscaras e de manipulação de bonecos, já focada nessa parte do teatro de animação.

**[LUCAS]** Bom, então, eu vou falar um pouquinho de mim. Na verdade, eu sou ator formado pelo conservatório e, logo depois de formado, comecei a trabalhar bastante como ator e também como iluminador. Foi quando eu conheci o Rafael [Curci] e comecei a trabalhar com ele, desenvolvendo trabalhos na área do teatro de animação.

**[JULIANA]** Eu conheci o Rafael, ele esteve aqui no projeto que deu origem ao Grupo Penumbra. Ele deu [um curso de] mimo para a gente. (...) A gente tem um carinho muito grande por ele, e, que bacana, olha essa coincidência! Falem um pouquinho de como vocês se conheceram. Vocês falaram que foi pelo Rafael Curci<sup>2</sup>. Como começou o “querer trabalhar com essa linguagem”, já que trabalhavam com o teatro de animação? Como foram para essa outra vertente?

**[LUCAS]** Então, na verdade, nem eu nem a Paloma tínhamos experiência com o teatro de animação antes. Tudo o que a gente aprendeu foi através do Rafael. Eu comecei a trabalhar com ele como iluminador de seus espetáculos, ainda no núcleo que ele formou aqui no Brasil. Foi o primeiro núcleo que ele formou aqui,

2. Bonequeiro, ator, teórico e diretor de teatro de animação. Disponível em: <https://escueladeteatroytiteres.com.ar/rafael-curci-en-la-escuela/>. Acesso em: 25/08/2021.

com outras duas pessoas, se chamava Cia. Ôdele<sup>3</sup>. Na verdade, eu conheci o Rafael através de um trabalho que eles fizeram no Sesc em Campinas. O Sesc, aqui em São Paulo, é muito forte culturalmente, eles apoiam muito o lado da cultura, do esporte, e tem uma programação muito intensa e contínua. Logo que eu me formei, comecei a trabalhar com teatro, não tinha nada a ver com teatro de animação, com teatro de bonecos. Eu cheguei a fazer algumas manipulações de bonecos, mas era uma coisa muito diferente. Eram trabalhos de bonecos de espuma que eram “bocão”.<sup>4</sup> E quando eu fui convidado por uns amigos da turma de teatro da Paloma a fazer uma oficina de teatro de animação que o Rafael estava ministrando no Sesc, eu falei: “Ai, gente, me desculpa, eu não vou, eu não gosto de teatro de animação, acho que não vai ser legal, não”. Mas eles insistiram, e eu acabei falando: “Vamos lá, vamos ver o que é, de repente acontece algo legal”. Só que, antes da oficina, eu já tinha feito a inscrição. Teve uma apresentação do espetáculo dele, eu assisti ao espetáculo chamado “Uma Noite em Claro”<sup>5</sup>. Eu fiquei fascinado! Para mim, foi outro mundo, outro universo que apareceu no teatro de bonecos, eu não sabia que isso existia. Foi um encantamento impressionante, principalmente pela delicadeza do movimento, pela organicidade do movimento

3. A Cia. Odelê surgiu em 2008, do encontro de Darko Magalhães, Rafael Curci e Simone Aranha, desenvolvendo a linguagem do teatro de animação e do teatro de ator. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2009/06/fitafloripa-2009-segundo-dia-do-festival-tem-desfile-de-bonecos-pelas-ruas-e-apresentacoes-em-teatros-da-cidade/>. Acesso em: 13/11/2020.

4. Uma das nomenclaturas utilizadas para a técnica construtiva na qual o boneco articula a boca, também conhecida como “luva com boca articulada”. Técnica muito utilizada e difundida pelos personagens de Jim Henson, os *muppets*.

5. Criado no ano de 2009, “Uma Noite em Claro” é um espetáculo de teatro de bonecos inspirado no gênero do desenho animado clássico e tem como referência os desenhos norte-americanos das décadas de 1930 a 1950. Disponível em: <https://www.alternativateatral.com/video694-rafael-curci-uma-noite-em-claro-cia-odel>. Acesso em: 25/08/2021.

do boneco que eu comecei a entender e olhar. E pensei: “Como será que esse boneco se mexe sozinho?”. Então, eu fiz a oficina com ele. Na oficina, eu me apresentei, falei que trabalhava com iluminação, e eles estavam precisando de um iluminador. Foi aí o nosso primeiro contato. Depois de um tempo, ele pegou o meu contato e me inscreveu em um projeto da companhia. O projeto não aconteceu, o núcleo começou a se desfazer, e eles me convidaram para continuar acompanhando o Rafael nas apresentações. Então, eu tive uma vivência muito grande com o Rafael. Posso dizer que, para formação artística, no teatro de animação principalmente, 90% do meu trabalho foram essa vivência que eu tive com o Rafael, muito próxima, todos os dias. Às vezes, até de passar semanas juntos trabalhando. Isso foi muito importante.

**[JULIANA]** Eu assisti a esse espetáculo aqui. O Sesc é assim, ele forma muitos artistas também. Mas, ainda falando desse começo da sombra, especificamente, vocês falaram que também trabalharam com outras vertentes. O que chamou vocês para o teatro de sombras? O que vocês gostam e o que acham que tem potência no teatro de sombras?

**[LUCAS]** Então, a gente comentou sobre o Sesc de São Paulo e a importância que ele dá para a cultura. Eu só queria mencionar que o Sesc aí no Mato Grosso também tem essa vertente para o lado da cultura, assim como outros Sescs de outros estados. O Sesc Arsenal tem um projeto muito interessante de pesquisa e desenvolvimento no teatro de animação. Inclusive, a gente participou desse processo, duas ou três vezes, trabalhamos com oficinas, o Jan<sup>6</sup> convidou a gente para a primeira. Se eu não me engano, foi

6. Secretário adjunto de Cultura da Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso. Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/janmoura>. Acesso em: 27/08/2021.

o trabalho “Anjo de Papel”<sup>7</sup> que a gente levou. Depois, o Rafael fez uma oficina no Sesc Arsenal e também no Sesc Rondonópolis. Essas oficinas foram feitas todas pela Cia. Fios de Sombra. O Rafael viajava representando a gente. Enfim, é só para falar da importância que o Sesc tem, em nível nacional. Em São Paulo, é muito forte, mas é porque tem uma arrecadação muito mais forte do que nos outros estados. Mas está de parabéns o trabalho do Sesc Arsenal. A gente fica muito contente e quer muito voltar, participar do trabalho que eles fazem de formação aí no teatro de animação. Mas vou falar um pouquinho do teatro de sombras e depois eu passo para a Paloma falar sobre essa relação que ela teve com esse espetáculo. Eu falei que conheci o Rafael, mas, quando o conheci, ele não tinha nenhum espetáculo de sombras aqui no Brasil, ele estava com espetáculos de bonecos de mesa, de manipulação direta. Eu trabalhava fazendo a iluminação dos espetáculos dele e a gente viajava muito juntos. Então, aprendi muito conversando com ele, vendo ele trabalhar, vendo ele fazer e foi muito importante, assim, esse contato que a gente teve. Depois de um tempo que a gente estava trabalhando juntos, a companhia que ele estava participando, que se chamava Ôdele, foi contemplada com um projeto que se chamava “Anjo de Papel”. Era um projeto para um fomento aqui de Campinas, eles ganharam o projeto e era um solo de uma mulher que fazia parte da companhia. Só que, como eu falei, a companhia começou a se desfazer. Então, eles queriam devolver o dinheiro, e o Rafael falou: “Não, não vamos devolver o dinheiro! Vocês estão malucos, já é difícil conseguir fomento. Aí a gente consegue e vocês querem devolver

7. Criado no ano de 2011, “Anjo de Papel” foi o espetáculo de estreia da Cia. Fios de Sombra. Neste mesmo ano, o livro “Anjo de Papel”, com texto e ilustrações de Rafael Curci, foi publicado pela Editora Autores Associados Ltda., Campinas, 2011. Disponível em: <https://fiosdesombra.wordpress.com/page/37/>. Acesso em: 14/11/2021.

o dinheiro? Olha, eu vou fazer, nem que seja sozinho!”. Ele sempre ia duas vezes por ano para a Argentina para visitar os filhos, nas férias escolares e, numa dessas idas, ele voltou com o texto do “Anjo de Papel” pronto. E aí foi muito interessante, porque ele voltou com o espetáculo já inteiro na cabeça e falando: “Lucas, eu vou montar esse espetáculo aqui, vai ser ‘assim, assim, assado’. Só que eu preciso muito de uma ajuda na iluminação, porque os materiais que a gente tem na Argentina, a gente não consegue encontrar aqui no Brasil de maneira fácil. Então, eu vou precisar muito de você agora para a gente fazer um trabalho de pesquisa sobre o que vamos conseguir encontrar aqui no Brasil e que possa se aproximar da qualidade que a gente conseguiu lá na Argentina”. Ele já tinha feito um espetáculo lá, chamado “Fábula de Basilisa”<sup>8</sup>, e ele queria trazer a estrutura igualzinha, com a história do “Anjo de Papel”. Vale lembrar que, na verdade, ele trouxe esse texto do “Anjo de Papel”, mas o projeto que foi aprovado no fundo de investimento era outro totalmente diferente. Ele teve que reformular o projeto para o teatro de sombras, porque estava tendo esse desmonte da companhia, e eu o ajudei muito nesse processo. Conversei bastante também com o Gabriel Von Fernández. Isso foi em 2010, eu entrei em contato com ele e falei: “E aí, como que faz?”, e ele me mostrou uns refletores artesanais, com os quais estava trabalhando lá, ele acabou trazendo isso e a gente começou a fazer essas pesquisas. Eu consegui encontrar, com bastante custo, um pouquinho de material, mas num lugar bem escondido em São Paulo. Era material que já não se comercializava mais. Eu acabei encontrando, comprei praticamente o

8. “Fábula de Basilisa, la luz y el fuego” é uma peça de teatro de bonecos com motivos e ingredientes próprios dos contos de fadas tradicionais. Disponível em: [https://www.facebook.com/Lafabuladebasilisa/?comment\\_id=Y29tbWVudDo1MTEyMDc1MTYwNTIwODJfNTEzMjc2MDY2MDQ1NTI3ac](https://www.facebook.com/Lafabuladebasilisa/?comment_id=Y29tbWVudDo1MTEyMDc1MTYwNTIwODJfNTEzMjc2MDY2MDQ1NTI3ac). Acesso em: 27/08/2021.

estoque inteiro deles e comecei a fazer os refletores artesanais, mas com a carcaça de refletores profissionais. E a gente começou a fazer esse trabalho de pesquisa, começamos a desenvolver o espetáculo ainda sem os refletores artesanais. Colocamos outro tipo de luz e faltava definição na imagem, sabe? Então, a gente fez essa finalização do trabalho com esses refletores artesanais, fizemos algumas apresentações de contrapartida social ainda com a luz um pouco difusa, não estava muito legal. Mas, assim que acabou, o Rafael viu que o grupo não estava mesmo seguindo e que ele estava se desligando do grupo. E eu o convidei para montarmos a Cia. Fios de Sombra: “Vamos montar um trabalho em que a gente comece um repertório juntos, do começo ao fim, e aí a gente pega toda a base da sua experiência artística, e eu, o trabalho e a experiência técnica que tenho e a gente monta um repertório”. Ele não queria por nada. Queria ir embora para a Argentina. Ele falou: “Não vou mais trabalhar com um grupo, não quero mais isso”. Porque ele ficou três anos aqui e acabou acontecendo isso. Mas, com muita insistência, ele acabou concordando e a gente montou a companhia, com a ideia de fazer um repertório que explorasse as diversas vertentes do teatro de animação. Então, cada espetáculo exploraria uma técnica diferente, mas fazendo um trabalho de pesquisa bem aprofundado em cada uma dessas técnicas, sem trabalhar só “superficialmente” para mostrar a técnica, mas para a gente entender e aprender a linguagem de cada uma delas, que é uma coisa muito rica. Como você estava falando: “Qual é a diferença e por que você escolhe fazer o teatro de sombras ao invés de outra linguagem do teatro de animação?”. Porque cada técnica, mesmo sendo na linguagem do teatro de formas animadas, tem uma linguagem e códigos muito específicos. Só para chegar na sua pergunta, eu acho que o trabalho do teatro de sombras é um trabalho que é totalmente representativo. Tudo que se vê ali é uma representação do que a gente está querendo mostrar através



das sombras. Eu acho que isso fascina muito, tanto na linguagem do teatro de animação como na questão dos objetos, que podem, de repente, significar algo ou até mesmo personagens. E com a sombra isso é ainda mais profundo, porque a gente pode transformar objetos sem que as pessoas nem saibam o que a gente está usando para montar aquela imagem através da sombra. Uma coisa que eu acho muito interessante e que eu gosto de falar é que a sombra é a única coisa que a gente vê que não é luz. O que eu quero dizer com isso é que tudo que a gente está vendo aqui — agora a gente está olhando para a tela do celular —, eu não tô vendo você, Juliana, eu não tô me vendo no celular, eu não tô vendo um celular, eu tô vendo a luz desse aparelho digital que está emitindo e transformando isso em imagem para que eu consiga ver. Tudo que a gente vê é luz, não se vê objetos, se vê a luz que rebate e reflete no objeto e, quando a gente fala de sombra, ela não é uma luz rebatida ou refletida: a sombra é a ausência da luz. A sombra é a única coisa que a gente vê que não é a luz, então, acho muito interessante isso. Acho que agora Paloma podia falar um pouco sobre a relação dela com o espetáculo de sombras. Acho que tem um pouco a ver com isso, porque a experiência dela foi muito diferente da minha. Eu fiz parte da montagem do “Anjo de Papel” junto do Rafael desde o início da pesquisa, logo, acompanhei todo o trabalho de desenho, dos *storyboards*, da composição narrativa do espetáculo — a narração foi feita por um antigo professor meu, que foi indicação minha. E foi um espetáculo construído entre mim e ele de uma maneira muito intensiva, e depois a Paloma entrou para substituir o Rafael no espetáculo. Foi uma experiência totalmente diferente entre nós, não é?

**[PALOMA]** Eu cheguei e já estava tudo pronto. Eu assisti ao espetáculo com eles fazendo e, quando fui chamada para ocupar o lugar do Rafael no palco, para que ele pudesse ver de fora... Até então ele não tinha esse olhar de fora para poder dirigir, ele estava vendo de

dentro, e é totalmente diferente. Eu entrei para fazer a parte dele, e muita coisa mudou quando ele conseguiu alguém para ficar no lugar dele para que conseguisse olhar de fora mesmo. E, quando cheguei, já estava tudo pronto. Meu maior choque no momento foi a manipulação da sombra, das figuras de sombra que são bem delicadas. É uma manipulação supersutil em que uma coisinha mínima que você faz fica gigante. Então, essa delicadeza, essa sutileza, me impressionou tanto que eu falei: “Nossa, quem vê de fora não imagina todo esse trabalho que tem por trás do pano”.

**[LUCAS]** Eu acho que é isso o que define muito o trabalho da companhia, a delicadeza, a sensibilidade da movimentação dos personagens, a organicidade do movimento, acho que isso a gente tenta trazer em todos os nossos trabalhos, e isso foi o que a gente aprendeu com o Rafael, através da manipulação dele. Muita gente conhece o Rafael pela teoria, porque ele é um grande teórico, escreve sobre teatro de animação, mas é um excelente manipulador. É muito bonito vê-lo em cena, porque ele tem uma dissociação tão grande que a gente realmente acredita que o boneco está caminhando totalmente sozinho, de forma autônoma. Mas o processo do “Anjo de Papel” foi muito incrível por isso, pois foi feito por duas pessoas que estavam dentro do palco, uma que não tinha experiência nenhuma na área, e outra que é, para mim, uma das pessoas que têm mais experiência com teatro de animação na América Latina.

**[JULIANA]** Então, tem o “Anjo de Papel”, que é um espetáculo de sombras, e tem algum outro espetáculo que também é totalmente de sombras? Ou algum outro espetáculo que utiliza algumas cenas de sombras?

**[LUCAS]** Depende do tipo de sombra, porque, como iluminador, eu sempre trabalhei muito com a sombra. O segundo espetáculo da

companhia, chamado “Cinza”<sup>9</sup>, não utiliza o teatro de sombras. No entanto, a gente vê muito o trabalho das sombras. Por exemplo, a primeira luz do espetáculo é uma luz lateral, que pega o corpo da atriz, e a primeira coisa que a gente vê é a sombra dela. Depois, veio o espetáculo “Maresias”<sup>10</sup>, que é um solo infantil, não é um espetáculo de teatro de sombras, mas tem cenas de teatro de sombras. Quando a gente encerrou a montagem dos espetáculos de palco, a próxima experiência que a gente teve inteiramente com o teatro de sombras foi o teatro lambe-lambe, que é o “Do Fundo do Mar”<sup>11</sup>, espetáculo de sombras em miniatura.

**[JULIANA]** É uma caixa ou tem duas caixas? Como é?

**[LUCAS]** O processo “Do Fundo do Mar” foi um trabalho de pesquisa meu, diante de toda a experiência que eu vivi com o Rafael. Como eu sempre fazia um estudo de caso com o Rafael sobre o trabalho que desenvolvia, tanto na dramaturgia quanto na direção, eu quis experimentar a direção e a dramaturgia em um trabalho de pequeno porte, dentro daquilo que ele chama de uma “dramaturgia de três pontas” – apresentação, conflito e desenlace. Tinha a ideia de fazer um conflito que fosse curto e objetivo, mas que trouxesse essa essência da dramaturgia. E foi muito interessante, porque eu comecei esse trabalho de pesquisa em 2012. Eu estava pesquisando e desenvolvendo na prática, era um projeto que estava fazendo sozinho e a gente resolveu fazer uma mostra de comemoração de 30 anos de trabalho do Rafael aqui no Brasil,

9. Disponível em: <https://fiosdesombra.wordpress.com/page/35/>. Acesso em: 27/08/2021.

10. Disponível em: <https://fiosdesombra.wordpress.com/page/34/>. Acesso em: 27/08/2021.

11. Disponível em: <https://fiosdesombra.wordpress.com/page/20/>. Acesso em: 15/10/2021.



Espectáculo "Do Fundo do Mar".

FOTO: PALOMA FARIA QUINTAS. FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.

através dos trabalhos da Cia. Fios de Sombra. E eu já entrei em contato com algumas unidades do Sesc aqui em São Paulo. Vendi o trabalho, só que a gente não tinha nenhum trabalho novo, e o Sesc sempre tem uma política, e isso é constante, de que gosta de trabalho de estreia. E eu falei para eles: "Tudo bem, eu tenho um projeto que está em desenvolvimento, já está quase pronto, a gente faz a estreia com vocês". Era "Do Fundo do Mar". Mas era mentira, porque o trabalho não estava pronto, o trabalho estava em um momento de pesquisa e tal, e eu sei que eu acabei vendendo esse espetáculo sem ele estar pronto, e a gente estava com contrato de várias apresentações, três meses de temporada em unidades do Sesc, enfim. Foi quando a Paloma e o Rafael começaram a trabalhar comigo no lambe-lambe, e finalizei o trabalho, a parte de iluminação, a parte das figuras, a dramaturgia. O Rafael veio e fez uma

pirogravura<sup>12</sup> por fora da caixa, um trabalho externo com um pirógrafo. Foi muito bacana, e a Paloma entrou para fazer uma pesquisa, que é uma das bases do teatro em miniatura, a pesquisa sonora, a sonoridade do trabalho, as músicas que iam compor o trabalho. Nessa mostra, a princípio, a gente tinha só uma caixa. A gente fazia apresentações no hall do teatro antes das nossas apresentações de palco. Então, a gente já tinha um repertório, pois eu tinha espetáculo solo de palco, a Paloma tinha o espetáculo solo de palco dela, e o Rafael, o dele. Além disso, tinha o “Anjo de Papel”, que era com dois manipuladores, que podia ser tanto eu e o Rafael, ou eu e a Paloma. Antes de cada apresentação dos espetáculos de palco, a gente fazia o lambe-lambe no hall do teatro para quem estivesse passando por ali. Foi tão bacana, tão interessante, que o Sesc acabou convidando a gente para participar e apresentar o teatro lambe-lambe numa mostra de teatro de animação que incluía grupos internacionais. Mas a nossa dificuldade era o público, porque como você vai atender um público de palco com, às vezes, 150, 200 pessoas com uma caixa só? Você fica muitas horas e é impossível para uma pessoa fazer isso. Então, naquele momento, eu fiz uma proposta de que a gente tivesse outras duas caixas para compor. Uma das ideias era fazer uma continuação da história, mas isso não foi adiante, porque a nossa ideia era de que a pessoa que fosse ao teatro pudesse assistir às três cenas, em vez de ficar escolhendo uma ou outra. Com isso, a gente aumentava a quantidade de gente que teria acesso ao espetáculo, não é? Então, a gente replicou a mesma caixa em outras duas caixas, e a gente ficou com três caixas com o mesmo espetáculo, idênticas. Convidamos outros artistas para trabalhar com a

12. Arte de desenhar sobre uma superfície de madeira ou couro com uma ponta incandescente ou uma chama fina. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pirogravura/>. Acesso em: 14/11/2020.

gente e transformamos o lambe-lambe em um espetáculo de rua. O que fazíamos no palco estávamos fazendo na rua com a mesma qualidade estética, dramatúrgica. A luz que a gente usava era a mesma luz que a gente usava nos espetáculos de palco, de sombras. Eles podiam ter a sensação de estar assistindo ao espetáculo de palco na rua. Eu acho que isso foi um pouco do propósito do teatro lambe-lambe. E depois a gente fez vários outros projetos.

**[JULIANA]** Gostaria de falar um pouco sobre essa questão do material, porque eu também assisti ao “Anjo de Papel” e me lembro que vocês trabalham com a placa de PVC ou acetato — cada um fala de um jeito. Tenho contato com esse material, a gente sabe que existem as diferenças de gramaturas e, se você quer uma estética com maiores detalhes, já é mais complicado de recortar. E tem também a questão de como usar a tinta vitral. Queria que vocês falassem um pouquinho sobre isso. Enfim, como acontece essa construção nessa placa de PVC?

**[LUCAS]** A gente fala que “Anjo de Papel” é um espetáculo de teatro de sombras e transparências, ele é divulgado dessa maneira, a gente não fala que é um espetáculo de teatro de sombras, ele sempre foi divulgado como teatro de transparências, porque 90% do espetáculo é com imagens coloridas.

**[PALOMA]** São poucas silhuetas.

**[LUCAS]** O primeiro contato que eu tive com o teatro de sombras foi através das transparências, da sombra colorida. Quando a gente começou a fazer esse trabalho de pesquisa de material, o Rafael falava do PVC, só que era outro tipo de placa que tem na Argentina, não é a mesma placa que tem aqui. Começamos a procurar. Viajávamos muito para São Paulo e conseguimos encontrar o lugar que vendia esse tipo de plástico, de placa. Só que foi

isso que você falou: a gente teve todo um trabalho de pesquisa na gramatura, tivemos que pensar como ia fazer os recortes dessas figuras e tudo mais, de modo que o material fosse rígido o suficiente para se tornar resistente, porque a gente viajava muito de avião e todo o nosso material ia como carga. Então, se a gente fizesse de material muito sensível, quebrava. E não tinha como repor essas figuras a cada apresentação que a gente fazia. Eu, particularmente, gosto muito do PVC acrílico, a gente usa aqui na maior parte dos nossos trabalhos a gramatura 0.8, que é a gramatura maior que se encontra aqui no Brasil. Eu faço os recortes dele com tesoura, na maior parte das vezes. É muito difícil, é um material bem rígido, mas a gente acaba aprendendo uns macetes, umas técnicas para conseguir fazer o recorte. Quando se tem que fazer os detalhes menores na placa de PVC de maior gramatura, esses detalhes devem ser feitos no desenho e através da pintura do desenho, e não no recorte das silhuetas. Eu, particularmente, gosto muito do PVC acrílico pela resistência desse material, porque é um material que eu consigo usar durante anos. A gente começou a fazer a troca de algumas das figuras do espetáculo “Anjo de Papel” depois de dois anos e meio de espetáculo (e tem figura até hoje que é a mesma, original), e o espetáculo já tinha feito, sei lá, 250 a 300 apresentações, viajando o país inteiro.

**[JULIANA]** Tem uma pergunta aqui: “É possível usar offset?” Será que está perguntando sobre a gramatura?

**[LUCAS]** Offset são aquelas chapas que o pessoal geralmente usa para fazer a impressão de jornal, dá para usar. Na verdade, eu vou falar uma coisa para você, que é o que eu penso: no teatro de sombras dá para usar tudo que você quiser, depende muito do que você quer com aquilo.

**[PALOMA]** Do objetivo, né?

**[LUCAS]** Eu posso usar um objeto e levar esse objeto como representação dele, mesmo numa escala maior ou numa escala menor, eu posso transformar o objeto e revelá-lo numa outra imagem, eu posso usar materiais que desenho e com texturas diferentes. Então, você até perguntou: “Por que o teatro de sombras?”. Eu acho que o que mais chama atenção no teatro de sombras é poder fazer milhares de coisas, isso é fantástico. Eu costumo falar uma coisa: no teatro de sombras, não há certo ou errado. O errado é você simplificar a técnica e querer diminuir ela — falando “o teatro de sombras se faz assim”, ou você fazer um simples desenho no material de PVC acrílico, ou no papelão, ou num pedaço de papel, e você achar que aquele desenho que está sendo projetado é teatro de sombras. Eu acho que isso é diminuir a arte que a gente faz. Isso é errado para mim, não no sentido do material que você está usando ou do que você está fazendo, mas diminuir a arte do teatro de sombras, tentando colocar em uma caixinha e falar que “é assim o teatro de sombras”.

**[PALOMA]** Criar uma fórmula e dizer “é assim, assim e assim”, não! Pode ser com vela, pode ser com luz, pode ser com lâmpada de celular, pode ser com tudo.

**[LUCAS]** Falando ainda do offset que o Sandro mencionou, a gente não usa offset, a gente nunca usou. Mas, em algumas construções, principalmente para fazer o fechamento e isolamento de luz, da iluminação, nos refletores artesanais, a gente usou um material que se chama *black wrap*. Ele é parecido com o offset, mas é maleável, é um papel aluminado preto, e a função dele é exatamente essa, de você conseguir trabalhar o direcionamento e o controle da iluminação em aparelhos de iluminação para o cinema. É um material que geralmente é usado no cinema, mas que a gente usa bastante no teatro de sombras.



[**JULIANA**] Sim. Como é o nome?

[**LUCAS**] Se chama *black wrap*. No “Anjo de Papel”, a gente trabalhava com todos os nossos refletores de lâmpada halógena, esquentavam muito. Então, uma das coisas que fazia a gente mudar de cena era isso, “já está esquentando refletor, vamos mudar de cena”. Porque a maior parte dos refletores eram fixos, a gente trabalhava com só um refletor móvel. Mas era isso, “tá esquentando, tem que mudar a cena, vamos para o outro lado”.

[**JULIANA**] O tempo de esquentar é o tempo da cena.

[**PALOMA**] Como você determina o tempo dessa cena? Quando a lâmpada esquenta. Esquentou, troca!

[**JULIANA**] E realmente esquenta muito, não é? A gente tem essa que o Rafael Curci deu para a gente. A gente usa mais nas cenas que estão abertas, onde entra a sombra do ator. A sombra com prótese e as outras, a gente faz com lanterna. Porque eu acho que, se durar o tempo do espetáculo, uns 40, 45 minutos, acho que o negócio não aguenta, não.

[**LUCAS**] Um só ligado direto não aguenta. Digo isso por experiência própria. Não pelo refletor, porque a carcaça que a gente usa aqui é uma de refletor profissional e que é feito para isso, mas o fio não aguenta, porque o fio não é para isso. O fio do soquete é muito pequenininho, então ele não aguenta a corrente elétrica que circula através dele, porque a gente usa lâmpadas que são muito fortes. A lâmpada de potência mais baixa que usamos é de 150 watts, podendo chegar até 300 watts. Circula uma corrente muito alta. Eu compro o *black wrap* aqui em São Paulo, numa loja que vende equipamentos de iluminação, mas é de iluminação para cinema.

**[JULIANA]** Essa questão de materiais depende muito do que se quer, mas a gente sempre procura saber o que cada artista, cada grupo está utilizando como material. Então, continuando com a questão dos materiais, o que vocês utilizam como fontes luminosas e, também, como tela de projeção?

**[LUCAS]** A gente não cria uma metodologia na forma do nosso trabalho, não direciona em uma coisa só, então, depende muito. Por exemplo, a primeira cena do espetáculo “Anjo de Papel” é com velas, a movimentação das velas parece vagalumes, que é o que fala a narração. A gente usa bastante a lâmpada bipino, uso muito lâmpada halógena. Por que eu uso muito lâmpada halógena? Por causa da definição da imagem, porque a gente gosta muito de trabalhar a questão da amplitude dos movimentos,

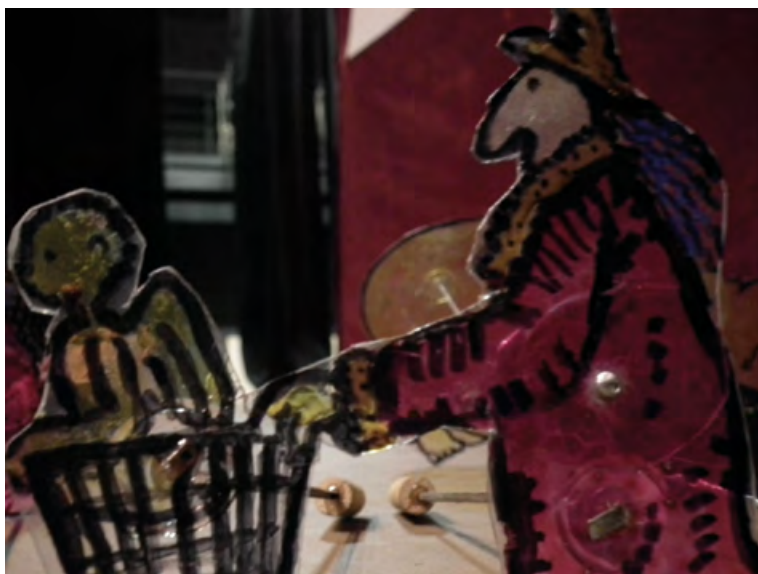


Figura em transparência do espetáculo “Anjo de Papel”.

FOTO: PALOMA FARIA QUINTAS. FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.

então, na medida em que você afasta a imagem, ela ganha amplitude e volume. E isso é muito possível fazer com a lâmpada halógena, porque ela não perde definição. E é uma lâmpada que me agrada muito. A gente ainda não trabalha com LEDs, principalmente pela dificuldade de dimerização do LED. A Paloma falou da qualidade de movimento dos bonecos, da delicadeza, da sensibilidade, das sutilezas do movimento, e a gente também faz isso na iluminação, evitamos movimentos bruscos, vamos conduzindo o espectador. Essa é uma das propostas da companhia nos espetáculos, tanto de bonecos corpóreos quanto de sombras, que é a delicadeza e a organicidade dos movimentos, e isso inclui o trabalho de luz também. O LED dificulta muito isso. Existem controles de dimerização muito bons em alguns aparelhos, mas são aparelhos muito caros e inacessíveis para fazermos um trabalho de teatro de sombras. Na época em que a gente estava no “Anjo de Papel”, fiz uma pesquisa muito grande disso e tinha um refletorzinho pequenininho assim, do tamanho de uma mão, chamava-se Dedolight<sup>13</sup>. É uma empresa alemã que faz. Um refletor daqueles é quatro mil reais, um refletor! E é maravilhoso, você tem uma dimerização perfeita do equipamento, uma definição até melhor do que a halógena. Ele não esquenta, mas ninguém tem condição de montar um espetáculo com um refletor de quatro mil reais. Nem com edital a gente consegue fazer isso. Desculpa não conseguir responder à sua pergunta: “O que vocês usam?” Usamos a lâmpada halógena e a lâmpada bipino, mas depende muito do trabalho. Gostamos muito de usar o fogo de maneira controlada, porque é muito difícil de usá-lo no teatro de sombras, principalmente pela relação que tem com o tecido, com as chamas, porque o tecido antichamas não faz

13. A Dedolight é conhecida por fornecer alguns dos melhores instrumentos de iluminação opticamente projetados atualmente. Disponível em: <https://www.dedolightcalifornia.com/>. Acesso em: 27/08/2021.

a passagem da luz. Então, é muito perigoso trabalhar com o fogo. Tanto que, no espetáculo “Anjo de Papel”, depois do incêndio da boate Kiss<sup>14</sup>, todo mundo falava: “Olha, não pode fogo no teatro, não pode fogo no teatro”.

**[PALOMA]** E a gente comprou umas velas de LED.

**[LUCAS]** A gente comprou umas velas de LED, que custavam R\$1,99, e que ficavam oscilando a luz.

**[PALOMA]** Horrível.

**[LUCAS]** Colocava ali e falava: “Não, não funciona, não tem nada a ver”, então a gente começou a guardar, esconder as velas no bolso, e falar: “Só uma cena vai, é rapidinho”. E, como a gente estava atrás do tecido e ninguém estava vendo o que estávamos fazendo, as pessoas não imaginavam que eram velas. (...) Mas é isso, inclusive, a gente tem feito cada vez mais pesquisas em relação às fontes de luz. Começamos um trabalho de pesquisa muito grande com luz de projetor, por exemplo, com projetor digital, eletrônico. Eu acho que são muitas possibilidades com o uso de materiais e de objetos. Exploramos muito todas essas coisas, a gente não se prende a uma coisa só.

**[JULIANA]** Quando usam a vela, vocês colocam algum “aparato” para não ficar... É porque, assim, tem que aparecer o tremor da vela, mas também não pode apagar. Vocês usam alguma artimanha para conseguir manter a chama?

**[LUCAS]** A luz da vela tem uma relação natural, a gente não precisa ficar soprando para oscilar, ela tem uma oscilação muito mínima, natural.

14. Tragédia ocorrida em 2013, em Santa Maria (RS), numa casa noturna. O incêndio causou mais de 240 mortes e cerca de 680 pessoas ficaram feridas.

[**PALOMA**] E é muito rápido.

[**LUCAS**] E a movimentação que fazemos com ela é muito lenta, a gente tem um controle muito grande nisso. A cena é curta, não é muito longa. É supertranquilo, mas não tem nada de aparato, é “segura vela na mão, cai cera no dedo, no pé e segue o baile”. Tanto que a gente percebeu, nas primeiras apresentações, que era perigoso, porque, na hora em que eu assoprava, voava cera quente no tecido. Então, a gente saía com a vela e assoprava. (...) Quando a vela está pegando fogo, é óbvio, a cera vai se tornando líquida, mas ela não se desprende totalmente da vela e, quando você assopra, o líquido vai junto.

[**JULIANA**] Sim.

[**LUCAS**] No nosso primeiro palco, o tecido dele ficou todo manchado de cera quente grudada na lateral.

[**JULIANA**] Muito interessante. O Sandro comentou: “Refletores ímpar não podem usar mais as lâmpadas palitos, nos teatros”.

[**LUCAS**] Na verdade, tem uma porção de regras, e eu acho que isso depende muito de cada espaço, da adequação. Eu trabalhei em um Sesc que aconteceu isso, o refletor ficou ligado durante muito tempo perto da cortina, e a cortina pegou fogo e eles conseguiram apagar, não teve nenhum grande incidente.

[**PALOMA**] Teve aquela vez do “Ratinho” no Sesc...

[**LUCAS**] Foi a mesma coisa também. Estávamos apresentando “Um Ratinho e a Lua”<sup>15</sup>, em Santos, e um dos técnicos falou:

15. Texto e direção: Rafael Curci. Com a Cia. Odelê/A Casa dos Gestos. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/rede/o-ratinho-e-a-lua/>. Acesso em: 27/08/2021

“Precisamos colocar outro refletor aqui para poder apoiar um refletor nosso, pequenininho”. Porque a dimerização era controlada, enfim, era um peso. A gente tinha que colocar um refletor de palco para ele poder funcionar de maneira adequada. Ele colocou esse refletor e vazava luz no palco, então eu falei: “Tem muita luz, direciona o foco para outro lugar”, ele pegou uma tampa de um *case*<sup>16</sup>...

**[PALOMA]** Tampou, cheio de espuma por baixo.

**[LUCAS]** E colocou a tampa do *case* em cima do refletor. No meio da apresentação, começou a sair fumaça no espetáculo, e tem fumaça no espetáculo “Um Ratinho e a Lua”, mas eu olhava para a mesa e falava assim: “Eu não tô soltando”. Só que começou um cheiro de queimado, todo mundo começou a se desesperar e fomos ver que estava pegando fogo no negócio. É um perigo muito grande esse, tanto trabalhar com fogo quanto trabalhar com iluminação. A gente tem que tomar muito cuidado, é uma responsabilidade muito grande. Principalmente para nós que trabalhamos com teatro de sombras e que a maior parte dos nossos refletores, das nossas fontes de luz, são artesanais. A gente tem que ter muita responsabilidade.

**[JULIANA]** Continuando essa questão de materiais, que tipo de tecido vocês utilizam no espetáculo “Anjo de Papel” e, também, no teatro lambe-lambe “Do Fundo do Mar?” O que vocês usam para projetar? Que tipo de iluminação utilizam no lambe-lambe?

**[LUCAS]** Eu sou péssimo em guardar nomes, mas deixa tentar me lembrar. O tecido do “Anjo de Papel” se chama gabardine. Esse negócio de tecido muito complicado, eles inventam uns

16. Caixa para transporte de equipamentos.



Espetáculo “Maresias”.

FOTO: PALOMA FARIA QUINTAS. FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.

nomes e cada lugar é um nome diferente, então eu não entendo nada disso, mas o melhor tecido para se trabalhar é aquele que funciona para o que você tá propondo. A gente fez, por exemplo, um trabalho agora direcionado para plataformas digitais em que a gente usou *voil*. E, assim como ocorre com os refletores, a gente pode usar vários tipos de tecidos, como é o caso do uso da gabardine<sup>17</sup>. Em “Do Fundo do Mar”, é o mesmo tecido que a gente usa. E no “Maresias”, a gente usou a gabardine também durante um tempo e depois mudou o tecido. Compramos o cetim, porque queríamos a definição da sombra, mas precisávamos que o tecido fosse azul. E, no início, a gente usou a gabardine e fizemos uma costura, porque a largura era pequena. Depois, tingimos ele, e não ficou ruim. Fizemos muitas apresentações assim. Acho que

17. A gabardine é um tipo de tecido de poliéster com viscose, com textura fina e bem leve de manusear.

ficamos circulando com esse tecido por uns seis meses ou um ano. Depois, eu falei para gente mudar e foi para o cetim, que funcionou maravilhosamente. Compramos um cetim azul que, com a luz que usávamos, fazia a projeção da imagem de uma maneira muito bacana. O cenário potencializou ainda mais.

(...)

**[LUCAS]** Em “Anjo de Papel”, a gente tinha uma luz guia atrás, que era para trás do tecido para não revelar as sombras e, também, para a gente poder ver onde estavam as coisas. Só que, às vezes, a mínima luz que tem lá atrás aparece no blecaute, por reflexo da luz. Então, retiramos isso e, depois de seis meses apresentando o espetáculo direto, a gente já sabia onde estavam as figuras. Dávamos dois passos, colocávamos a mão mais ou menos nessa altura e já sabíamos onde estavam as figuras. Enfim, a gente fazia tudo totalmente no escuro. Esse trabalho<sup>18</sup> a gente fez de improvisação, dentro da proposta de fazer a contação, então não é um trabalho que a gente desenvolveu no teatro de sombras da companhia. Foi uma brincadeira que ela propôs para a gente fazer através do teatro de sombras. Mas eu achei muito legal fazer essa leitura mostrando várias formas de se revelar sombra, através da transparência, através do corpo, através de objetos que se transformam. Então, por exemplo, o gorro do Saci. Eu peguei um capuz que tinha aqui, porque tenho moto, é um que uso para assaltar banco quando não tem trabalho, quando não tem apresentação, peguei ele e consegui transformar em um gorro, eu coloco ele e, quando fico de lado, aparece a imagem lá, tá vendo?

**[JULIANA]** Sim.

18. Referindo-se à apresentação realizada durante a *live*.



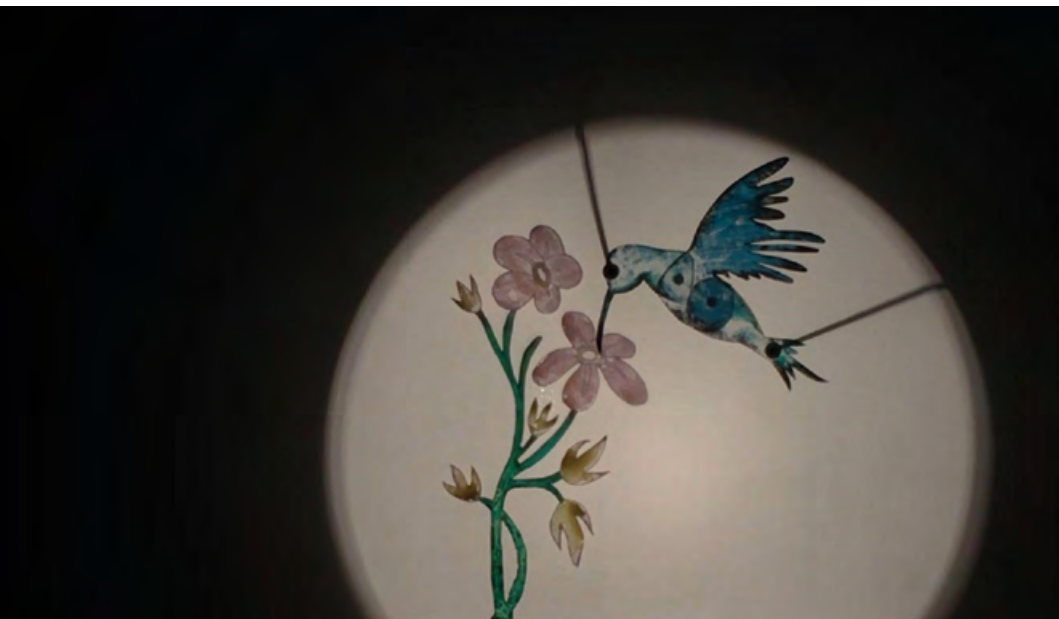
**[LUCAS]** Isso aqui é um pé de uma marionete que eu uso de cachimbo. Eu falei: “Cara, o que eu vou usar de cachimbo?”. Eu tinha um pé de uma marionete lá e coloquei. Por isso que eu falo para você, sabe, a gente não precisa construir. Podemos transformar os objetos. Se eu não mostrasse que era um pé de marionete, talvez ninguém fosse saber que isso aqui não é a forma exata de um cachimbo. Como eu falei, a gente trabalhou com materiais que já tínhamos aqui, foi um trabalho de improviso. Por exemplo, essa figura aqui é feita com PVC. É uma silhueta que poderia ter sido feita de vários outros materiais, mas a gente opta por fazer [com ele] porque é o material que a gente já tem habilidade para trabalhar.

**[JULIANA]** É aquele PVC preto, Lucas?

**[LUCAS]** Não, esse é acrílico de 0,8, transparente. E passei um spray de tinta nele. Eu uso muito isso para fazer silhuetas, porque dá o escuro da silhueta. Mas a tinta vai se desgastando aos poucos, e esse desgaste natural da tinta forma texturas muito interessantes na figura. É um desgaste de movimentação da figura. Isso aqui, por exemplo, na ponta da figura, é um pedacinho de juta<sup>19</sup>, que é a rede de caçar borboleta, de caçar Saci. Eu tentei usar nesta improvisação, neste trabalho de experimento na *live*, várias formas de fazer o teatro de sombras.

**[LUCAS]** Dá uma olhadinha, tá vendo? Ele é feito com o PVC transparente, tá vendo? Esse beija-flor foi a primeira figura feita a partir de um desenho totalmente meu, só que eu não trabalho com tinta vitral, então comecei a pensar como eu ia passar as cores para uma figura nesse PVC acrílico. Uma coisa que a gente

19. Tecido de fibra vegetal, de trama rústica.



Cena do videoclipe “O Voo da Ave 2”.

FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.

trabalhou durante um tempo em oficinas para crianças foi a canetinha hidrocor, que marcava e ficava. Mas o trabalho não é legal, a qualidade do traço não fica bonita, a cor não fica bacana. Então, o que eu tinha aqui em casa? Eu tinha uns potes de pigmento de tinta acrílica, sabe, esses potinhos de pigmentação que se misturam na tinta branca e você dá cor?

**[JULIANA]** Sim.

**[LUCAS]** Eu peguei esses pigmentos e comecei a misturar cores e consegui chegar nas cores do beija-flor. Que foi essa figura aqui. Ele tem o movimento, as articulações são presas com rebites e o ponto de controle dele é através de varetas, que são varas parafusadas. Colocamos parafuso e porca.

**[JULIANA]** Quantas articulações tem nesse beija-flor?

**[LUCAS]** Esse beija-flor só tem dois pontos de articulação, são três partes. Então, é o meio e, com a asa, o rabinho, a parte de baixo do rabinho e a cabeça.

**[JULIANA]** O Jairo está perguntando se vocês sentem muita interferência/alteração por conta da câmera? Tiveram que fazer alguma adaptação muito grande para o vídeo?

**[LUCAS]** O trabalho foi totalmente feito para plataforma digital, para *live* do Instagram. É importante pensar que cada plataforma digital tem uma linguagem diferente. Tem também que se atentar a isso, como trabalhar a linguagem do teatro de sombras numa *live* de Instagram. Como eu trabalho numa *live* do YouTube, que é totalmente diferente da forma como você vê a tela? Como eu trabalho em um videoclipe? Como eu trabalho numa intervenção que pode ser através de uma estreia no YouTube ou através do Zoom? A gente tem, hoje, várias plataformas digitais, e cada uma tem uma linguagem muito específica para ser explorada, e este trabalho a gente fez para a *live* do Instagram. Ele foi pensado para isso, mesmo que a gente tenha usado materiais que já temos aqui. Eu tenho aqui... vou mostrar para você trazendo para trás a câmera. Esse aqui é o palco do “Anjo de Papel”, vocês conseguem ver?

**[JULIANA]** Sim!

**[LUCAS]** A tela dele é gigante para o trabalho que a gente faz, não é uma tela gigante, é uma tela que tem mais ou menos um metro e oitenta, um metro e sessenta por um metro e vinte. Quando a gente fez a *live*, a câmera precisava ser fixa e a Paloma apresentava a *live* aqui na frente. Então, fechamos totalmente a câmera [o quadro] no mesmo lugar onde já estava fixa. A gente tem aqui uma tela de um metro e sessenta por um e vinte de altura, da qual

estamos usando cerca de oitenta centímetros por oitenta, que é mais ou menos a telinha do Instagram compartilhada com você. No caso da outra tela, ganha um pouco mais de altura, mas fizemos testes numa outra conta que não tem seguidores para ver como que estava a imagem, a qualidade de luz, a dimerização de luz, até onde eu posso ir com a luz, e você falou: “Ah, eu não sei se saiu do jeito que vocês queriam mostrar”. Não, não saiu, eu baguncei um monte de coisa lá, derrubei um monte de coisa, desliguei a mesa de luz sem querer, devo ter feito um monte de barulho, porque a câmera está muito próxima, mas eu vou mostrar para vocês aqui atrás do palco do “Anjo de Papel”. A gente tem aqui uma tenda, tá vendo? Aqui, na parte de trás, e nessa tenda tem um tecido que é blackout nas duas laterais, no fundo também é um tecido blackout. Aqui é a tela de projeção.

**[JULIANA]** Esses blackouts de cortina mesmo? De casa?

**[LUCAS]** Esse é um tipo de blackout de tecido. É o tecido que fica atrás, é uma cortina com o próprio tecido blackout, porque a gente isola a parte de trás também para não ter vazamento atrás do nosso espaço de trabalho.

**[JULIANA]** Ah, então, são laterais e atrás é...

**[LUCAS]** E atrás é fechado também, mas é uma cortina, a gente abre e fecha. Durante a apresentação, fica fechada. A mesa de luz, a gente comprou para o “Anjo de Papel”, então, é uma mesa que fica posicionada mais ou menos no centro, porque ela é usada pelos dois atores manipuladores. Então, eu deixo a mesa perto para alcançar com a minha mão e fazer o controle da luz e, com a outra mão, eu estou manipulando a figura. Essa mesa tem 12 canais e usamos todos eles em “Anjo de Papel”: são 12 fontes de luz que a gente tem, a maior parte delas é fixa, vou mostrar aqui

para você. Esse aqui é um dos refletores artesanais que é geral, ele é feito com a carcaça de um refletor de jardim, e aqui dentro tem a lâmpada bipino.

**[JULIANA]** E ele está com um filtro?

**[LUCAS]** Esse está com filtro. Esse daqui é um refletor artesanal que fiz usando a carcaça do refletor de jardim para ele poder ter uma abertura maior e consegui fazer uma geral de tela inteira, ele pega a tela inteira.

**[JULIANA]** Ah, ele que é essa luz âmbar? Mas é por causa do filtro também? Ou é por causa da cor?

**[LUCAS]** Aí é o filtro mesmo. Só que esse filtro que eu estou usando aqui é um filtro amarelo, eu não precisei colocar uma luz mais forte, porque o amarelo ainda é uma cor que deixa passar bastante luz. Quando a gente trabalha com tons que já bloqueiam mais a passagem da luz, como ocorre com a luz azul que usamos em “Anjo de Papel”, então há uma maior perda de intensidade. E o que eu fiz? Eu não troquei por um filtro azul mais claro, eu coloquei uma lâmpada mais forte, coloquei uma lâmpada de 300 watts, porque eram usos muito rápidos e sempre com responsabilidade de saber se isso vai funcionar ou não. Aqui é outro refletor, cuja carcaça é um PAR 38, e tem a lâmpada bipino lá dentro. O refletor já vem com porta gelatina. Para ele perder um pouco de altura em relação à vara que a gente tem aqui, coloquei um cabo de madeira e uma garra de refletor mesmo. Essa aqui é uma luz que fica mais ou menos na parte de baixo da tela, e tem outro refletor também. Enfim, tem vários refletores que a gente usa aqui. Mais uma última curiosidade do “Anjo de Papel”, que é essa lâmpada aqui. Essa é a nossa lâmpada de mão, um funil de carro, de troca de óleo, e eu coloquei um soquete normal E27. Tem Durepoxi lá, fixando o soquete, e uma lâmpada leitosa.

**[JULIANA]** É aquela branca?

**[LUCAS]** Isso! Ela é uma lâmpada branca, aquela leitosa. Essa lâmpada não tem tanta definição, mas a gente queria uma movimentação para simular a lua. Ela não tem definição quando está longe da tela.

**[JULIANA]** Esse funil não é de plástico, não, né? Ele é de metal?

**[LUCAS]** Sim, ele é um plástico, é um plástico duro, um plástico rígido, com uma boa espessura.

**[JULIANA]** Não esquenta, não?

**[LUCAS]** Ele esquenta na mão, mas ele não esquenta a ponto de derreter, porque a gente usa muito rápido; se eu deixar ele aceso aqui, aguenta tranquilo uns cinco minutos, não vai acontecer nada. A gente fez esses testes antes de levar para o palco. Deixamos ele ligado e observamos o que acontecia. Se você ficar com ele dez minutos em cena, ligado, sem chances. Mas o teatro de sombras é uma linguagem que esgota muito rápido, então, a gente dificilmente vai ter uma cena que vai se estender durante dez minutos sem uma alteração, sem uma troca de luz.

**[JULIANA]** E ele vai na mesa também?

**[LUCAS]** Em um canal da mesa. Então, toda movimentação também é feita assim. Esse refletor a gente usava para simular uma lua, quando a gente encostava ele no tecido, ficava a bola certinha do funil, e a gente fazia movimentações de um foco para o outro.

**[JULIANA]** Muito bacana!

**[LUCAS]** Agora vou mostrar o lambe-lambe. Essa aqui é a nossa caixa. Essa é a frente da caixa, com o buraquinho ali. Aqui, a lateral

da caixa, e aqui está o nome do espetáculo, “Do Fundo do Mar”. Essa caixa é feita de madeira de compensado naval, e ela foi pirogravada. Foi queimada para fazer todos esses desenhos. Quem fez foi o Rafael. Ele pirogravou todas as caixas, as três caixas que a gente tem e que são idênticas. São iguaizinhas, para fazer essa personalização por fora. Uma das coisas do lambe-lambe que a gente queria fazer era manter a ideia de que o lambe-lambe é por conta da referência dos fotógrafos de lambe-lambe. A gente queria que, por fora, parecesse realmente uma máquina fotográfica de lambe-lambe. Simulamos isso com a caixa. Então, é uma caixa mesmo e, lá atrás, é um tecido. O ator-manipulador vai por dentro da máquina, igualzinho ao fotógrafo quando vai fazer a fotografia. Mas, ao invés de tirar uma fotografia, a pessoa vem, se aproxima do buraquinho e assiste.



Apresentação do espetáculo “Do Fundo do Mar”.

FOTO: PALOMA FARIA QUINTAS. FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.

**[JULIANA]** E as três caixas têm o mesmo nome, ou não?

**[LUCAS]** São iguaizinhas, a mesma história, são idênticas. A ideia é fazer apresentações simultâneas para a gente atender um público maior.

**[JULIANA]** Ah tá! Entendi! As três passam a mesma história.

**[LUCAS]** A mesma história, exatamente igual. São três caixas idênticas, porque foi o que eu falei, a intenção nossa não era diversificar as histórias, era a gente conseguir um alcance maior de público. O mesmo público que, de repente, eu alcanço no palco, com 100, 150 pessoas...

**[JULIANA]** Sim.

**[LUCAS]** ... eu consegui na rua, então, a gente conseguiu isso e ele se transformou num espetáculo de rua por conta disso. A gente tem hoje três caixas iguais. Conseguimos atender um público de 150, 200 pessoas em apresentação contínua. A ideia é essa. Cada manipulador fica na sua caixa e mais uma pessoa que faz a organização e vai colocando as pessoas quando acaba a apresentação. Vou mostrar!

**[JULIANA]** Ah, estou vendo!

**[LUCAS]** É um mar. É óbvio que, como uma trilha sonora, é uma coisa aqui que vai se revelando, né?

**[JULIANA]** Sim.

**[LUCAS]** E a luz apaga e é feita uma movimentação desse cenário, não tem problema, aí ela vai acender de novo, já tá com o fundo do mar preparado.

**[JULIANA]** Que bonito.



**[LUCAS]** E aí a gente tem as figuras que se movimentam, eu vou mostrar para você, vou mostrar uma coisa bem legal aqui, bem interessante. Você falou, “ah, são todas iguais, é a mesma história?”. Olha nossa mala, é linha de produção, tá vendo? Um, dois, e o terceiro está lá embaixo. A gente tem outro personagem aqui. Um, dois, três, eu acho que aqui dá até para ver melhor. Dá para ver?

**[JULIANA]** Sim, tá dando para ver. Isso é tudo PVC, né?

**[LUCAS]** Esse material aqui é todo construído de PVC e ele foi recortado e pintado com tinta vitral. Olha essa daqui, que eu falei para você que a gente usa essas barras roscadas. Dá para ver?

**[JULIANA]** Não tô vendo, tô vendo só o suporte, só a vara, só o suporte.

**[LUCAS]** É, é a vara mesmo. O suporte é madeira, esse aqui geralmente usa um enchimento de batente de porta. E foi feito um furo aqui nele. Coloca vara e aí prende ela com porca e arruela.

**[JULIANA]** Ah, sim.

**[LUCAS]** Por muito tempo, a gente usou aquela armação de guarda-chuva, principalmente para as figuras do “Anjo de Papel”, que foi o primeiro [espetáculo] que a gente fez, mas eu achava aquilo frágil demais. Às vezes, torcia, então eu consegui encontrar essas barras e a gente conseguiu usar isso como uma coisa mais prática para o nosso trabalho.

**[JULIANA]** É alumínio?

**[LUCAS]** Não, essa é ferro.

**[LUCAS]** Vou mostrar para vocês aqui por trás da caixa. É o mesmo refletor que eu uso lá no “Anjo de Papel”, está vendo?

**[JULIANA]** Sim.

**[LUCAS]** Com lâmpada bipino, tudo.

**[JULIANA]** Lembra até aquele suporte de quadro.

**[LUCAS]** Exatamente! Foi exatamente isso que eu fiz, um suporte de quadro e depois ele foi parafusado na caixa. Então, ele tem um suporte de quadro com a tela, e essa aqui é a nossa.

**[JULIANA]** E ele sai, se precisar trocar o tecido?

**[LUCAS]** Trocar o tecido? Ah, a gente nunca precisou trocar, mas ela é parafusada, se precisar, consigo tirar, sim. A caixa inteira não é colada, ela só é parafusada, justamente por isso. Se precisar fazer alguma troca, a gente consegue fazer, essa é a cenografia. Deixa eu trazer aqui de novo para vocês verem como é mais ou menos a movimentação. Desculpa o jeito aqui, a falta de jeito, o manipulador fica sentado aqui com esse tecido por cima da cabeça. E a manipulação dessa figura aqui começa acendendo a luz. A gente tem esse dimmer que controla o refletor aqui em cima. Ele começa assim, tem uma movimentação aqui de onda do mar, enquanto isso vai subindo a luz aqui no dimmer. E, aqui embaixo, eu tenho um saquinho, que não coloquei, mas é um saquinho de pano onde ficam as figuras. Eu pego a figura do barquinho aqui e começo a movimentar lá, depois que sai o barquinho, ele afunda. E, quando ele tá afundando, eu tiro o mar com esse dedão aqui, e coloco a figura encostada lá na minha moldura e acendo a luz. Depois aparece essa daqui, e as outras figuras vão se movimentando. A gente tem um videoclipe desse espetáculo no YouTube <sup>20</sup>, que dá para ter uma ideia da construção da caixa, da montagem da caixa, de tudo como foi feito na estreia, quando a gente tinha uma só.

20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FZGBzg1N4aY>.

**[JULIANA]** Sim.

**[LUCAS]** Aqui... Não vou mostrar, desculpa, mas eu não vou mostrar como acaba o espetáculo.

**[PALOMA]** O final não!

**[LUCAS]** Mas a gente tem um mecanismo aqui atrás, a gente puxa esse mecanismo aqui, e acontece uma coisa lá na frente da tela. E, também, tem uma outra luz aqui nesse outro dimmer pequenininho, que é uma potência de luz que esse dimmer aguenta; essa luz aqui não adianta colocar dimmer caseiro, pois ela não vai aguentar. Ele estoura. Então, foi comprado um dimmer profissional para fazer esse trabalho. Era isso que eu queria mostrar. Quer perguntar mais alguma coisa?

**[JULIANA]** Que incrível, adorei. Eu agradeço muito, acho que todo mundo agradece.

**[LUCAS]** Ah, obrigado, Ju! Obrigado, mesmo! Quero agradecer muito a oportunidade e o convite, porque é uma oportunidade que a gente tem agora de bater um papo, trocar ideias, para as pessoas conhecerem um pouquinho mais dos bastidores dos nossos trabalhos. É muito difícil esse compartilhamento, mesmo em festivais. Eu sempre falo, a gente ia muito para festivais e encontrava muitos amigos, mas a gente dificilmente conseguia parar, sentar para conversar e bater papo sobre teatro de sombras, porque é tudo muito corrido. A gente sai de um lugar e já vai para outro. Então, não se consegue ter esse tempo. Isso que vocês estão fazendo é incrível! Vocês estão de parabéns, é bem legal e a gente ficou muito feliz com o convite. Muito honrado por participar com vocês.

**[JULIANA]** A gente é que agradece muito, agradece pela generosidade e pelo empenho de vocês para nos mostrar tantas coisas.

Mas, nossa! Foi um ganho, acho que todo mundo tem que ver essa *live*, hein!

**[LUCAS]** Que bom! É legal a gente falar que, embora esse momento da pandemia tenha afastado muita gente dos palcos, por outro lado, ajudou muito a gente a se reaproximar do trabalho da Cia. Fios de Sombra, porque teve um momento da companhia que foi bem difícil, devido à falta de investimento na cultura. E, depois, teve o nascimento do nosso filho, que foi uma coisa que fez eu praticamente tomar uma decisão unilateral, porque a Paloma não queria parar. Mas eu falei que a gente precisava ter uma coisa mais estável, só que sem parar de trabalhar internamente. Então, a gente diminuiu muito o ritmo de apresentações. Paramos de viajar e começamos a fazer um trabalho mais interno, de pesquisa, de experimentação, de exploração dessas linguagens com projeção, luz digital. Enfim, agora, na pandemia, foi muito melhor porque, presos em casa, a gente trabalha no nosso estúdio, e desenvolve trabalhos. Retomamos os trabalhos e já tem coisas prontas que devem ir para as plataformas digitais em breve. A gente ainda não colocou porque alguns projetos foram colocados em editais, estamos esperando ainda, porque são inéditos, e não podemos mostrar. Mas, em breve, já vai estar aí, e casa com os dez anos de companhia. Esse ano, a gente faz dez anos de trabalho e a gente está fazendo essas comemorações.

**[JULIANA]** Isso que eu ia falar, como que é comemorar dez anos nesse ano?

**[LUCAS]** Acabou sendo especial, você fala assim: “Como é comemorar dez anos de trabalho, sendo impedido de trabalhar?”. Mas, para a gente, não foi isso. Não estamos sendo impedidos de trabalhar, estamos tendo a oportunidade de trabalhar e explorar essas linguagens. Um dos trabalhos que a gente fez foi um vídeo-dança

que vai ser lançado para a plataforma do YouTube. A gente fez um videoclipe também para a plataforma e tem um trabalho de oficina virtual que vai ser disponibilizado no YouTube. Tem, também, um projeto que a gente finalizou essa semana, que é um projeto muito legal, uma oficina. Na verdade, não é uma oficina, é uma vivência no teatro de sombras pela plataforma Zoom, em que se trabalha três módulos em três dias, é uma continuidade do trabalho em que você tem a possibilidade de experimentar tudo isso que eu falei para você, de recursos básicos e de explorar os objetos, as fontes de luz, os materiais, os tecidos, as telas de projeção que você tem na sua casa. Então, a gente trabalha com lençol, com papel, com cola, tesoura, todo material que todo mundo tem em casa. É um trabalho bem bacana, porque a gente explora bem tecnicamente o teatro de sombras de maneira lúdica e que pode ser feita com toda a família.

**[JULIANA]** Sim, que ótimo! Eu passei por uma experiência do curso on-line, teatro de sombra, foi, nossa!, foi magnífico. Assim, foi uma “baita” de uma experiência, e tem essa questão de acessar, ter oportunidade de outras pessoas também [participarem], pessoas distantes, pessoas que não teríamos acesso presencialmente, já que moram em outros estados. Então, essa questão de troca mesmo, acho bem importante.

**[LUCAS]** E de aproximação, não é, Ju? Isso que é muito legal, você aproxima as pessoas que estão trabalhando essa linguagem, que têm dúvidas, que querem explorar, mas que não sabem muito “como” explorar. Nos nossos canais, a gente sempre recebeu muitos e-mails, muitas mensagens de gente que procurava as informações assim: “Olha, eu quero fazer um trabalho de sombras, que tela eu uso? Que luz eu uso? O que eu posso usar como luz?”. Então, eu acho que é bem bacana se propor a ajudar, mas, por outro lado, nós, artistas, temos que ter a responsabilidade e a sensibilidade de não indicar e apontar um caminho específico. Você tem que abrir

um leque maior e falar: “Olha, testa, procura, vamos tentar buscar as informações, aprender”. Eu acho que o trabalho de formação é muito difícil, porque a gente tem dois grandes problemas. A gente não tem escolas, universidades que desenvolvam um trabalho muito direcionado para a prática e para a vivência, e o que a gente tem acaba sendo pouco em relação à demanda. E eu acho que tem muita oficina de gente que acabou de ter aproximação com esse tipo de coisa e que ainda está experimentando. Então, acho que, como artista, a gente tem que entender que é muita responsabilidade tanto estar no palco quanto ensinar. E tem um momento de você experimentar, tem um momento de aprender, tem um momento de entender, e, aí sim, você se preparar para poder ensinar. Não é fazendo uma oficina de um dia, dois dias, que você vai anunciar uma oficina e falar que sabe ensinar sobre teatro de sombras. Enfim, a formação é muito difícil e acho que isso dificulta um pouco, porque, quando se aprende errado, é pior do que não aprender.

**[JULIANA]** Sim. Bom, deixa eu ver aqui. A gente já falou também dos dez anos, já falou dos trabalhos a serem realizados, dos projetos. Eu só quero entender, esse espaço fica na casa de vocês, é um espaço de ensaio? Ele é grande? Ele é pequeno?

**[LUCAS]** Esse espaço que a gente tem aqui é um salão que foi construído pelos meus pais. Na época, a gente fazia muita festa de aniversário entre a família. A família do meu pai é gigante, então para não ficar gastando com salão de festas, eles fizeram um salão de festas em cima da nossa casa. E, depois que meus pais se separaram, a casa ficou, e a minha mãe acabou deixando essa casa aqui, e esse salão específico, para a gente começar a trabalhar. Foi na época em que a gente estava começando a trabalhar, desenvolver o trabalho. Falei: “Eu tenho um espaço lá em cima, grande,

seis por seis metros mais ou menos”. Fomos conseguindo outras coisas que foi somando, depois a gente fez uma vestimenta cênica em volta de todo o espaço. Todo o espaço tem vestimenta preta, o tablado foi doado por uma produtora daqui de Campinas que fazia uma produção de balé. Ele foi doado e a gente instalou o tablado. Durante um tempo, a gente usava linóleo também, porque, num dos espetáculos, a gente usa um carrinho com rodas. A gente foi desenvolvendo em cima do espaço, e é fantástico, porque a gente sobe a escada e está dentro do espaço.

**[JULIANA]** Sim, e isso de ter um espaço é tão difícil, né? Porque eu sinto que a sombra pede para você ter um espaço, (...) a gente tem que controlar essa questão da luz. Então, é superimportante ter um espaço, e vocês têm um espaço, está tudo aí!

**[PALOMA]** Não precisa de mais nada.

**[LUCAS]** Precisa de dinheiro, tem dinheiro?

**[JULIANA]** Eu vou vender, né, vender, nem que seja virtualmente!

**[LUCAS]** Eu fazia a produção dos espetáculos, e eu trabalhei muito com venda. E a pior coisa que existe para o artista é lidar com venda. E eu lidei durante muito tempo, mais de cinco, quase oito anos. Chegou o momento em que a gente batia tanto com a cara na porta, não pelo nosso trabalho, mas pela falta de investimento na cultura de forma geral, que eu falei assim: “Não adianta a gente ficar dando murro em ponta de faca, não adianta eu abrir mão de um conforto para o meu filho, para minha casa, para tentar uma coisa que, nesse momento, não irá funcionar”. Foi uma decisão, e agora a gente teve essa oportunidade de voltar. A gente tem tudo aqui, mas não adianta fazer tudo e não ter onde apresentar e não ter quem leve esse trabalho para quem quer assistir. Temos tudo,

menos o público, né? Eu acho que a gente precisa desse intermediador. É uma responsabilidade muito grande, também, levar espetáculos de qualidade para o público para formar essa plateia, criar uma formação de plateia bacana.

**[JULIANA]** Sim, sim. Bom, eu acho que é claro que daria mais duração aqui nessa *live*, mas queria agradecer novamente. Agradecer às pessoas que assistiram, que tiveram paciência com a nossa conexão. Vai ficar gravado no IGTV do Grupo Penumbra para quem perdeu. Fala lá [para quem perdeu] para assistir a essa *live* em que a gente conheceu os bastidores. Muito obrigada por essa forma muito generosa de vocês mostrarem tudinho para a gente. Eu adorei.



Imagem do vídeo-dança teatro de sombras “Tempo”.

FONTE: ACERVO DA CIA. FIOS DE SOMBRA.



**[PALOMA]** A gente agradece a oportunidade, o espaço e ao pessoal que assistiu também. Estamos abertos, também, para quem quiser mandar mensagem, perguntar mais coisas; estamos bem disponíveis e acessíveis para conversar. Vamos trocar, porque agora é o momento. Está todo mundo dentro de casa mesmo, então tem que aproveitar para isso, né?

**[LUCAS]** Eu acho que o que a gente mais precisa é isso, né, Ju? Essas trocas, eu acho que são melhores do que qualquer formação, você ter a oportunidade. Eu tive a rara oportunidade de pegar uma pessoa, que é uma das mais reconhecidas no trabalho com teatro de animação na América Latina, que me deu a mão e disse: “Vem, vamos trabalhar juntos e vamos desenvolver o trabalho”. Isso é um tipo de coisa muito rara, e eu tive uma oportunidade muito grande, aprendi muito com Rafael. E é isso que eu acho que falta aqui. Acho que não falta tanto a escola, falta a gente ter incentivos para os grupos se abrirem para outras pessoas conhecerem esses trabalhos já consolidados de entendimento da linguagem, como funcionam. Essa vivência é maior do que qualquer tipo de estudo, de formação.

**[JULIANA]** Sim, e com essas *lives*, então, eu acho que o pessoal que está assistindo também está tendo essa formação. É uma formação que, às vezes, não é encontrada nem em livros, porque é muito essa questão da experiência, né? Essa questão você vai adquirindo com o tempo e de formas distintas, então, é esse compilado. Eu falo que estou em formação nessas *lives*. Estou aprendendo bastante.

**[LUCAS]** Mas eu acho que isso é o mais importante, todo mundo está sempre em formação. Eu disse que a gente está comemorando dez anos de trabalho, poxa, é legal, é superbacana comemorar dez anos de trabalho, mas isso não quer dizer que a gente seja melhor que ninguém. Isso não quer dizer que o nosso trabalho é melhor

do que o trabalho de outras pessoas, tanto que o trabalho que a gente desenvolvia com Rafael, o repertório que a gente manteve na companhia, foi construído em dois anos. E a gente seguiu apresentando esse mesmo repertório durante os próximos oito anos. Então, a consolidação do trabalho... Acho que esse tempo de dez anos é uma coisa que te proporciona um entendimento, você já sabe fazer, já aprendeu. Mas, quando você entende o que está fazendo e o porquê de você estar fazendo, é legal, você começa a encontrar os meios de conseguir passar para outra pessoa adiante o que você está fazendo, de fato. Não é algo como: “Eu estou movimentando isso”. Não, não é isso. É o porquê de você estar movimentando, como você está movimentando, e quais as formas disso, não é?

**[JULIANA]** Sim, sim. Muito bom.

**[LUCAS]** Obrigado, eu falo demais, desculpa falar tanto assim.

**[JULIANA]** Não, está ótimo. Então, pessoal, a gente encerra aqui a *live* de hoje, vai ficar lá salva, então sigam aí, quem não segue, a Cia. Fios de Sombra. Procurem eles nas redes, no Instagram, no Facebook, no YouTube, e o Grupo Penumbra também. Vamos formando essas redes entre espectadores, entre pessoas que querem aprender mais sobre teatro de sombras, querem fazer novos, e quem já está trabalhando aí. É isso, tchau.

**[LUCAS]** Isso aí, obrigado, Ju! Valeu!

**[PALOMA]** Tchau!



LIVE NO  
@GRUPOPENUMBRA



CÁSSIO CORREA  
ESSAÉ CIA DE TEATRO  
(BRASIL)  
29/09  
20H30 DE BRASÍLIA



*transcrição*<sup>1</sup> **ALINE SANTANA MARTINS**

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BHo6NXyOD7w>.

**[JULIANA]** Boa noite! Nosso convidado de hoje é o Cássio, da Essaé Cia.

**[CÁSSIO]** Oi, tudo bem?

**[JULIANA]** Tudo joia! E você?

**[CÁSSIO]** Tudo bem!

**[JULIANA]** Para começarmos a nossa conversa, gostaria de agradecer ao Cássio e toda a Essaé Cia. de Teatro. Obrigada por ter feito o convite para as pessoas acompanharem essa *live* que vai acontecer agora com o Grupo Penumbra! Queria começar com: qual é a sua formação, Cássio?

**[CÁSSIO]** Eu tenho formação em Teatro, sou bacharel em Teatro aqui pela Universidade Regional de Blumenau [FURB], que é uma cidade próxima aqui de Joinville [SC], a cidade onde eu moro. Morava em Jaraguá do Sul, na verdade, quando eu estudei e me formei, já em 2004, já estava indo para seis anos. Foi em 2004 que eu me formei, nossa!, já faz bastante tempo. Me formei em Teatro lá e, desde então, venho trabalhando, pesquisando várias linguagens.

**[JULIANA]** Tem uma curiosidade minha, mas eu acho que de muita gente, quando você fala da graduação de Teatro, eu queria saber se lá tinha disciplina de teatro de formas animadas. Na verdade, falam também de teatro de animação? Ou não tinha?

**[CÁSSIO]** Eu não tinha, olha que engraçado! Em todo meu processo de academia, na faculdade, não tive nenhum contato com o teatro de animação. O contato com animação que eu tinha

era com o Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul<sup>2</sup>, que já não acontece desde 2014, mas lá, sim, eu tinha muito contato. Na academia mesmo, não tinha. Nem sei se hoje tem isso, o curso ainda continua na FURB, mas não sei como é que está a grade agora. Andou mudando bastante os professores lá. É engraçado falar, eu trabalhando com teatro de bonecos agora, mas, na academia mesmo, praticamente foi nula a experiência com animação.

**[JULIANA]** Como se deu essa sua vontade de trabalhar com teatro de animação? Você falou do festival, e o que mais participou dessa construção para chegar ao seu trabalho hoje com o teatro de formas animadas?

**[CÁSSIO]** Bom, o Festival de Formas Animadas em Jaraguá foi o grande culpado, digamos assim, o grande influenciador para que eu começasse a gostar, a tomar gosto pelo teatro de animação. Era o único festival de teatro que acontecia na cidade, não tem mais nenhum festival de teatro que acontece lá, infelizmente! Tem um teatro maravilhoso lá, de mil lugares, um dos mais modernos que tem aqui no Sul do país. Lá, eu pude ter oportunidade de ver muitos espetáculos de teatro de bonecos, internacionalmente falando até. Como era um festival internacional, a gente tinha a presença de muitos grupos que iam para lá: Philippe Genty<sup>3</sup>, Jordi

2. A primeira edição do Festival de Teatro de Formas Animadas em Jaraguá do Sul foi realizada no ano de 2001. Para maiores informações, ver: MORETTI PAVANELLO MACHADO, A. P.; MORETTI, G. A. História e Imaginário: o Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul. *Móin-Móin — Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 07, p. 223-235, 2018. DOI: 10.5965/2595034701072010223. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010223>. Acesso em: 14/10/2021.

3. Artista visual, marionetista e diretor teatral francês, fundador da Compagnie Phillipe Genty. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/philippe-genty/>. Acesso em: 31/08/2021.

Bertran<sup>4</sup>, Hugo e Inês<sup>5</sup>, do Peru, Sérgio Mercúrio<sup>6</sup>, da Argentina. Nossa! Se eu falar, vou continuar, vou deixar de falar alguns, eram muitos espetáculos de bonequeiros incríveis e brasileiros também, claro! E lá eu comecei a ver e participava como anjo, a gente chama anjo aqui, como é que funciona? São aqueles monitores dos grupos, eu tinha contato com os bonecos, com os bastidores dos espetáculos e aquilo começou a me encantar! Só que, de uma forma bastante engraçada, na minha primeira experiência como ator de teatro de bonecos, eu fazia parte de um grupo lá de Jaraguá do Sul, o Gats<sup>7</sup>, e nós não tínhamos espetáculos de teatro de bonecos em cartaz, mas nós éramos um dos únicos grupos de teatro que tinha na cidade, na época. E o nosso diretor fazia parte da organização do festival também e, ao dar uma entrevista para a imprensa, o repórter perguntou se um grupo de Jaraguá também não teria um espetáculo de teatro de bonecos para fazer parte da programação do festival. E ele disse que sim, que nós íamos ter um espetáculo para apresentar, isso sem conversar com o grupo. O grupo tinha feito umas oficinas, umas coisas experimentais, mas não tínhamos um espetáculo. E o repórter perguntou: “E qual é esse espetáculo?”. Na entrevista! Ao vivo! E o diretor — na época, na saia justa, pois já que falou que ia ter — lembrou-se de uma oficina que nós tínhamos feito com o Sérgio Mercúrio, lá da

4. Companhia fundada em 1987 com a intenção de difundir a arte do boneco e de chegar, sobretudo, ao público adulto. Disponível em: <https://jordibertran.cat/es/la-compania-jordi-bertran/>. Acesso em: 31/08/2021.

5. Desde 1989, eles estão interessados sobre as possibilidades expressivas de cada parte diferente do corpo: o pé, o joelho, o ventre, o rosto, o cotovelo etc, modelando bonecos de carne e osso e dando vida a personagens surpreendentes. Disponível em: <https://hugoeines.wordpress.com/>. Acesso em: 31/08/2021.

6. Escritor, cineasta, ator, diretor e formador. Disponível em: <https://sergiomercurio.com.ar/web/>. Acesso em: 31/08/2021.

7. Grupo Artístico Teatral Scaravelho. Disponível em: <https://teatrogats.wordpress.com/>. Acesso em: 31/08/2021.

Argentina, de um processo com sacolas plásticas que ele faz, um processo de construção dele de bonecos, então a gente pega sacolas plásticas e cria formas animadas. E um dos bonecos que a gente criou naquela oficina, que ficou mais interessante no processo de pesquisa, foi um pato, que era uma sacola plástica de cabeça para baixo, as duas alças debaixo eram os pés do pato e, em cima, tinha um recorte com tesoura em que ficava a mão de um personagem que fazia o patinho. E ele falou: “A gente vai fazer ‘O Patinho Feio!’”. Aí ele voltou para conversar com a companhia: “Olha, dei uma entrevista dizendo que a gente ia montar ‘O Patinho Feio’”. Todo mundo ficou surpreso, mas a gente meio que se obrigou a fazer a montagem por causa de um compromisso que se tinha assumido numa entrevista ao vivo, e de lá a gente começou. Voltamos para a sala de ensaio, começamos a pesquisar mais personagens e o espetáculo surgiu. Um espetáculo que foi muito premiado, inclusive, participou aqui em Santa Catarina pelo Sesc de um projeto que a gente chama de In Cena Catarina, que é como se fosse uma circulação do Palco Giratório, que é o circuito nacional do Sesc, mas entre os grupos de Santa Catarina. A gente participou no Rio Grande do Sul, SESI Bonecos... Eu, na verdade, já não estava mais no elenco do espetáculo quando eles foram participar do SESI Bonecos<sup>8</sup>, e o Palco Giratório<sup>9</sup> eles fizeram depois de dois anos. Enfim, todos os personagens do espetáculo foram feitos a partir da pesquisa de sacolas plásticas, eram bonecos de sacolas e com as mãos aparentes. Foi um trabalho que comecei a fazer e, a partir daí, outros trabalhos também, trabalhos corporativos de

8. Festival internacional de teatro de formas animadas, criado em 2004 pelo SESI. Disponível em: <http://sesibonecos.com.br/>. Acesso em: 31/08/2021.

9. Ação com vasta programação de oficinas, festivais, mesas-redondas e palestras; é realizada com a participação ativa da comunidade, artistas locais e convidados em diversas partes do Brasil. Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/>. Acesso em: 31/08/2021.



empresa, a gente buscou muito trabalhar com teatro de animação. Então, esse foi meu pontapé inicial com os bonecos.

**[ JULIANA ]** Que bacana! Já que você falou do teatro de animação, como foi conhecer uma das linguagens, que é o teatro de sombras? Bom, agora a gente vai fechando na sombra!

**[ CÁSSIO ]** Depois que eu saí desse grupo de Jaraguá do Sul, fui trabalhar no Sesc aqui em Santa Catarina, trabalhei oito anos e acabei me afastando um pouco da cena. Mas, depois de quatro ou cinco anos, simultaneamente ao trabalho do Sesc, montei uma companhia com outras duas pessoas daqui, colegas de trabalho do Sesc, inclusive. Eu era técnico de cultura, e tinha a professora de teatro e o professor de música, que também era ator, nós três resolvemos montar um espetáculo. E a Essaé surgiu, lá em 2010. O primeiro trabalho não foi de bonecos, foi um trabalho de ator, mas eu sempre quis aquela coisa de trazer a animação de novo. Então, surgiu uma ideia quando eu conheci esse livro que inspirou a criação de nosso primeiro espetáculo, que se chama “O Carteiro chegou”, do Allan Ahlberg<sup>10</sup>, da foto de divulgação desta *live*.

**[ CÁSSIO ]** E chamei uma ex-integrante do grupo de Jaraguá do Sul, que já tinha uma história maior com bonecos, para fazer a direção desse trabalho. E, quando a gente foi escrever o projeto, ela disse que gostaria de fazer o espetáculo com base nesse livro, mas eu queria fazer de bonecos e alguma coisa diferente. A gente começou a ler o livro e eu joguei para ela se não daria para fazer com sombras. Ela também não tinha muita experiência com sombras,

10. Publicado em 1986, com o título original de “The Jolly Postman”, o livro de literatura infantil foi lançado no Brasil em 2007, pela Companhia das Letrinhas. A obra é de autoria da ilustradora Janet Ahlberg e do escritor Allan Ahlberg. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Janet\\_and\\_Allan\\_Ahlberg](https://en.wikipedia.org/wiki/Janet_and_Allan_Ahlberg). Acesso em: 09/09/2021.



Espectáculo “O Carteiro”.

FOTO: JACKSON NESSLER. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

mas disse: “Ah, então vamos fazer sombras!”, e a gente mergulhou. Fizemos um projeto, fomos aprovados na Lei de Incentivo à Cultura aqui em Joinville e fizemos uma montagem de espetáculo de teatro de sombras, que foi o primeiro que a gente fez: “O Carteiro”<sup>11</sup>. Nós colocamos no projeto uma oficina de 12 horas-aula com o Alexandre Fávero e a Fabiana Bigarella lá do Lumbra, que eu conhecia por conta do Festival de Formas Animadas e, também, por conta do Sesc. Trouxemos eles a Joinville, o compromisso deles com o projeto era a oficina. E, agora, nós tínhamos que montar o espetáculo. Fizemos a oficina, e agora? A gente teve uma introdução no teatro de sombras, muito bem dada, mas como vai funcionar isso? Tivemos que partir do zero, tanto a diretora quanto a gente

11. Produzido pela Essaé Cia., “O Carteiro” estreou em 2012. O espetáculo é inspirado no livro “O Carteiro Chegou”, de Allan Ahlberg, e tem direção de Mery Petty. Disponível em: <https://www.essaecia.com.br/o-carteiro>. Acesso em: 31/08/2021.

enquanto manipulador, enquanto sombristas, para montar essa dramaturgia. O espetáculo nasceu num formato que eu penso ser um formato de sombra mais tradicional, talvez a gente não tenha se jogado tanto na experimentação mais contemporânea da sombra, vamos dizer assim. E, mesmo assim, o espetáculo começou a ter uma receptividade superinteressante da comunidade joinvileense. Fomos selecionados para festivais de teatro, participamos do FITA<sup>12</sup>, em Florianópolis; fomos a Bauru num festival que se chamava, coincidentemente, Animanecos também, que só teve uma edição lá em Bauru, com o pessoal da Polichinelo<sup>13</sup>; Festival Espetacular de Teatro de Bonecos<sup>14</sup>, de Curitiba, nós participamos com eles; no próprio Festival de Formas Animadas, em Jaraguá do Sul, fomos selecionados. Então, o espetáculo circulou muito nesse formato inicial, mas chegou o momento também em que a gente resolveu que deveria parar para olhar de novo para o espetáculo. Isso veio num momento, também, em que teve a troca de alguns integrantes da companhia. E, já que teríamos que começar a ensaiar o espetáculo desde o início de novo, por que não aproveitar esse momento para repensar algumas cenas? E, em 2012, estreamos com esse formato novo. O espetáculo ficou quase um ano e meio ou dois anos sem fazer apresentações. E agora que a gente tem a nova direção de cena do Guilherme Peixoto, da Cia.

12. Festival Internacional de Teatro de Animação. Disponível em: <https://fitafloripa.com.br/2019>. Acesso em: 31/08/2021.

13. Companhia de teatro de animação criada em 1997 em Araraquara (SP). Disponível em: <https://polichineloteatro.dixsite.com/ciapolichinelo>. Acesso em: 11/09/2021.

14. O Festival Espetacular de Teatro de Bonecos é uma iniciativa do Centro Cultural Teatro Guaíra em parceria com a Associação Paranaense de Teatro de Bonecos. Disponível em: <https://paranaportal.uol.com.br/gente/curitiba-sedia-festival-de-teatro-de-bonecos/>. Acesso em: 31/08/2021.

Mútua<sup>15</sup>, reestreamos esse trabalho no início de 2018. Fizemos algumas poucas apresentações, veio a pandemia e tivemos que parar de novo. Então, estamos aí nesse... Mas a primeira experiência foi com o espetáculo “O Carteiro”.

**[JULIANA]** Tem uma pessoa aqui no chat perguntando sobre o uso das sacolas no “Patinho Feio”. Vocês renovam sempre as sacolas ou elas duram?

**[CÁSSIO]** Se não me engano, o espetáculo “Patinho Feio”<sup>16</sup> estreou em 2003-2004, mais ou menos. Eu participei do elenco até 2009 e cheguei a fazer em torno de 160 apresentações com o espetáculo, depois acabei me desligando da companhia. Mas as sacolas precisavam de uma manutenção constante, a gente procurava colocar, principalmente nas partes onde elas eram abertas, bastante fita transparente, durex, aquelas mais grossas, para questão de manutenção mesmo, mas isso era inevitável. Teve situações muito inusitadas durante as apresentações, por exemplo, no caso do patinho, tem a sacola plástica, que na parte de cima é aberta e, embaixo, as alças, mas as alças arrebentavam e daí eu tinha que segurar com os dedos ali e segurava até o final da apresentação, porque o patinho feio era um personagem que entrava em cena e quase não saía mais. Os outros personagens entravam e saíam o tempo todo na apresentação, então, se acontecia alguma coisa com a sacola, na coxa, rapidamente os outros atores conseguiam

15. A Cia. Mútua foi fundada em março de 1993, na cidade de Joaçaba, meio-oeste catarinense, e está desde 2007 sediada em Itajaí (SC). Desde 2002, pesquisa o teatro de animação, produzindo e apresentando espetáculos, e desenvolvendo projetos de formação e fomento na área. Disponível em: <https://www.ciamutua.com.br/>. Acesso em: 01/10/2021.

16. Espetáculo teatral infantil do Gats, grupo dirigido por Leone Silva. Disponível em: <https://teatrogats.wordpress.com/pecas-teatrais-artisticas/o-patinho-feio/>. Acesso em: 31/08/2021.

dar uma remendada. A gente tinha muitas fitas crepes enroladas para dar um jeito nisso na apresentação, mas o patinho não! O patinho entrava em cena e ficava até o final, mas era constantemente, precisava de manutenção, sim.

**[JULIANA]** Tem vídeos disponíveis do espetáculo?

**[CÁSSIO]** Olha, eu não vou saber te responder, porque não faço mais parte da companhia. E a companhia, até onde eu sei, não está mais tão ativa na cena, mas o grupo que fez parte, que montou essa apresentação, chama-se Gats. Na internet, se você procurar por eles, Jaraguá do Sul, Santa Catarina, talvez você consiga algo ainda. Porque durante muito tempo “O Patinho Feio” foi o carro-chefe da companhia.



Espectáculo “O Carteiro”.

FOTO: JACKSON NESSLER. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

**[JULIANA]** Sobre “O Carteiro”, como foi colocar essa dramaturgia para o teatro de sombras? Quais foram os desafios que encontraram? Que experimentações foram feitas?

**[CÁSSIO]** Então, primeiramente o livro. Para quem não conhece, é um livro muito interessante, chama-se “O Carteiro Chegou”, do escritor Allan Ahlberg, é um livro muito visual. E é engraçado, porque ele fala da história de um carteiro. Grosso modo, a história é “Cachinhos Dourados”, ele busca vários personagens de clássicos da literatura infantil. A ideia principal da história é que o carteiro é solicitado pela Cachinhos Dourados para entregar cartas de convite para o seu aniversário, e ele vai entregar essas cartas para a bruxa de “João e Maria”, para o Gigante do Pé de Feijão, para a Cinderela, para o Lobo da “Chapeuzinho Vermelho”, para vários personagens, é muito interessante isso. E a gente foi montando essa dramaturgia baseada na visualidade do livro e contratamos um figurinista, um desenhista e cartunista aqui da cidade que havia trabalhado no projeto no primeiro processo de montagem conosco, contratamos ele para fazer o desenho de cada silhueta que nós precisávamos. Nós fizemos uma escolha entre todos os personagens que nós tínhamos no livro, que eram inúmeros, porque não daríamos conta de fazer todos, então, quais seriam os mais importantes? Claro, precisaríamos do carteiro, um carteiro parado e um carteiro em movimento, um carteiro na bicicleta, e precisaríamos do Gigante do Pé de Feijão. E fomos fazendo um roteiro escrito de quais figuras nós precisávamos. Esse desenhista trouxe para nós os desenhos e, a partir daí, fomos desenhando eles em cartolina mesmo, num processo de experimentação para a cena, para pensar no tamanho das silhuetas que seriam necessárias, como isso se comportaria em relação ao tamanho na luz, e assim por diante. Tem um bate-papo mais detalhado sobre o espetáculo, vamos falar bastante sobre aqui ainda,

mas está lá no canal do Animaneco<sup>17</sup>. Se as pessoas quiserem acompanhar o bate-papo, vai ficar lá para sempre, mas o vídeo em si nós retiramos do ar.

**[JULIANA]** A partir dessa sua experiência com “O Carteiro”, eu gostaria de saber que possibilidades viu nas sombras mas que talvez não estejam presentes em outras linguagens da animação, isto é, que não teriam a mesma potência da sombra.

**[CÁSSIO]** Não sei se eu teria uma resposta em relação à potência em si, mas a gente da Essaé tem um propósito desde que começamos a experimentar essa coisa do teatro de animação. É que, como não tem outra companhia de teatro aqui em Joinville que se dedica à linguagem do teatro de animação, a gente levanta essa bandeira, ou seja, somos nós quem fazemos. Claro que a cidade já recebeu outras companhias de teatro de sombras através de circuitos, mas grupos de Joinville, trabalhando com teatro de animação, somos a única companhia atualmente. Quando a gente trouxe “O Carteiro”, nós não tínhamos nenhum outro grupo na cidade que trabalhasse um espetáculo 100% com o teatro de sombras, tinha até alguns que trabalhavam com inserções de alguma cena de teatro de ator, mas não era caracterizado como espetáculo de teatro de sombras, então isso foi uma certa novidade, teoricamente. A gente vem mantendo essa questão de trazer sempre uma linguagem, ou linguagens diferentes do teatro de animação para o cenário da produção teatral feito em Joinville, e esse espetáculo “O Carteiro”, por mais que já esteja há oito anos em cartaz com a gente, ele sempre tem uma demanda interessante quando a gente entra em cartaz, mesmo com bilheteria ou com as escolas.

17. Festival de teatro de animação realizado em Joinville (SC). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCokA-rmduyPugFqi95-An.g>. Acesso em: 07/08/2021.

A gente faz quase como todos os grupos de teatro de bonecos, há quase uma tradição em relação a isso: quando acaba a apresentação, a gente leva o público para trás da empanada, mostra como é que são as silhuetas, como elas são feitas. E, quando a gente faz para escola, é aquela festa, elas querem pegar as silhuetas todas, ver como faz, ver como é a lâmpada e assim por diante. Então, é uma linguagem pouco explorada no nosso país, a gente tem que reconhecer isso. A gente tem muitas companhias que fazem, sim, mas, se formos pensar em todo universo do teatro de animação, o teatro de sombras ainda não é tão presente. Aqui em Santa Catarina mesmo, posso dizer que tem a gente, com esse espetáculo, e tem a Fabiana Lazzari<sup>18</sup>, que tem a entreAberta<sup>19</sup>, com o espetáculo “Um encanto em Nagalândia”<sup>20</sup> e o “Brux-”<sup>21</sup>, mas também, agora, ela está indo para Brasília — mas parece que a entreAberta vai continuar, vai continuar com o trabalho e a pesquisa que ela faz tão bem. É muito bom o trabalho que a Fabiana desenvolve aqui!

**[JULIANA]** Realmente, se a gente pensar, o teatro de sombras é uma vertente que ainda tem muito a ser explorada, não só pela quantidade de pessoas, porque eu acho que podem [haver mais]

18. Atriz, produtora cultural, professora, arte-educadora, pesquisadora e cofundadora da Cia entreAberta. Disponível em: <https://fabianalazzari.com/>. Acesso em: 31/08/2021.

19. Companhia fundada em dezembro de 2014, em Florianópolis, por Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes, para colocar em prática experimentações e pesquisas com luzes e sombras. Disponível em: <https://entreabertacia.wixsite.com/entreaberta/a-cia>. Acesso em: 31/08/2021.

20. Espetáculo teatral de sombras inspirado no conto indiano “A Princesa Mala e o espírito da árvore”. Disponível em: <https://umencantoemnagalandia.wordpress.com/sobre/>. Acesso em: 31/08/2021.

21. O espetáculo teatral realizado em 2018 pela entreAberta Cia. Teatral, com direção de Alexandre Fávero e atuação das atrizes-sombristas catarinenses Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes. Disponível em: <https://entreabertacia.wixsite.com/entreaberta/espetaculos>. Acesso em: 31/08/2021.





Espetáculo "O Carteiro".

FOTO: JACKSON NESSLER. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

artistas fazendo teatro de sombras e, com isso, possibilitando que a população tenha mais acesso. Acho que isso vem pela falta de acesso também ao estudo. Você falando do grupo, da Cia. Essaé, se assemelha muito com o Grupo Penumbra, nós somos o único que trabalha [aqui], não com o teatro de animação, mas com a sombra mesmo, que faz parte do teatro de animação, mas a gente focou na sombra. Eu tenho outros trabalhos nas outras vertentes do teatro de animação, mas nosso grupo foca na sombra e, quando você fala do Sesc também, é superimportante. Acho que em todos os lugares, em todos os estados faz a diferença, e aqui faz muito!

Porque, como eu conheço os artistas que fazem teatro de animação aqui, e são poucos, sempre quando vêm apresentar ou ter oficinas, a gente aproveita, e foi assim que conheci e comecei a trabalhar com teatro de animação, é superimportante esse acesso. Quero dar parabéns para o Animaneco e por outras ações que vocês estão fazendo on-line, porque é importante esse acesso para o público que, se não conhece o teatro de animação, vai passar a conhecer, e a gente consegue ir formando mais redes. Tenho percebido muito com as *lives*. Aqui não tem muita gente, mas, depois, quando colocamos lá salvo, porque agora estou salvando na IGTV, depois que coloca lá e salva, as pessoas assistem. Então, essa rede que vai se formando entre artistas, público e pessoas que querem conhecer sobre teatro de sombras ou sobre teatro de animação, isso é bem importante!

**[cássio]** Com certeza! No Animaneco desse ano, eu e a Fabiana Lazzari fizemos a curadoria, e eu acho que a gente conseguiu ser muito feliz porque conseguimos ter uma diversidade incrível de trabalhos e técnicas. Porque o senso comum, acho que em qualquer lugar, quando se fala em teatro de bonecos, se associa ao fantoche, ao boneco de luvas. Então, a gente mostra que existe o teatro de objetos, o teatro de manipulação direta de balcão, o teatro de sombras. No caso do teatro de sombras, eu até acho que é um pouco mais conhecido também pela facilidade que ele tem de ser trabalhado nas escolas, mas, profissionalmente falando, os grupos que trabalham com isso, a gente já não consegue ver tanto. Os títeres aquáticos, que a gente teve a oportunidade de ver com o pessoal de Sabará, no Animaneco, também. Lá no Nordeste, o teatro de mamulengos deve ser o mais popular, no Centro do país também, coisa que aqui não é, né?! O mamulengo, o teatro de luvas e o fantoche acabam indo quase que para o mesmo caminho. Claro que cada um tem a sua particularidade, mas não deixa de ser luva. Acho que é por aí.

**[JULIANA]** Voltando lá no “O Carteiro”, Cássio, queria saber um pouquinho das escolhas, a gente falou da dramaturgia, mas como é que foram as escolhas dos materiais, das silhuetas, da empanada?

**[CÁSSIO]** As primeiras silhuetas que nós fizemos são como aquele velho ditado em que, às vezes, a gente faz o enjambrado que fica e é aquele: “Ah, não! Vai ser só para ensaiar”, e aquele material vai ficando, a gente vai se apegando aos bonecos, naquelas silhuetas e diz: “Não, está tão artesanal isso aqui. A gente tem que continuar fazendo com esses!”, e não consegue largar. Os primeiros que a gente fez foi com o tradicional papelão e papel-cartão, arame — internamente, muito arame —, a gente utilizou também bastante EVA para fazer alguns desses, principalmente as silhuetas de mão, que são manipuladas. Já o cenário, a gente também fez com papel-cartão, daquele mais grosso inclusive, agora não vou me lembrar da gramatura, mas tem um que é bem grosso. Para o cenário, depois da temporada de estreia, a gente já fez o cenário atrás de madeira mesmo. PVC? Não, não é PVC. MDC? Acho que é isso, mas as silhuetas de mão, aquelas que são manipuladas...

**[JULIANA]** Fala de madeira MDF?

**[CÁSSIO]** É! Acho que se chama MDF, mas tem outro nome que uma marcenaria fez para a gente, ele é mais fininho, não é muito grosso. As de mão, aquelas que a gente tem manual, tem algumas que são quase desde a estreia ainda, de EVA, de cartolina, e aquelas, propositalmente, a gente acabou não fazendo com material mais grosso, até por conta do fato de que, na manipulação, elas acabam ganhando uma movimentação que eu particularmente acho que funciona. Fazer as silhuetas de mão também com material de madeira, que seja MDF, eu penso que vai ficar muito rígido, pelo menos. Então, a gente está usando ainda as primeiras que foram feitas, mas os cenários que a gente usa ficam atrás e a gente vai tirando e colocando conforme a cena, aqueles são todos de MDF.

[**JULIANA**] E a empanada? Se você puder falar um pouquinho para a gente da estrutura, do tecido.

[**CÁSSIO**] A gente fez toda uma estrutura de cano de PVC. Na estreia, para quem já assistiu ao espetáculo ou viu alguma foto, a gente acabou fazendo uma tela quadrada, branca, como se fosse uma carta, por conta do carteiro. Então, os dois canos de sustentação nas laterais, eles são daquela bitola mais grossa, se não me engano, é cem milímetros, não vou lembrar qual é, aquele de esgoto, daí a gente colocou com fitas, como se fosse aquele azul e amarelo da lateral de um envelope. No vídeo, não dá para ver muito bem, porque é escuro, mas quem entra no cenário da apresentação



Espectáculo "O Carteiro".

FOTO: RODRIGO ASCENÇÃO. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

antes do espetáculo começar já percebe e, em cima dos dois cantinhos, a gente tem, de um lado, o envelope de papel machê, e do outro lado, um pombo, como se fosse um pombo-correio. E isso torna a coisa mais lúdica para as crianças que estão entrando antes da apresentação. Já que depois vai para a escuridão da sombra, a gente acaba tendo esse colorido um pouquinho antes. Sobre as laterais, acabamos tendo uma necessidade depois da estreia, a gente tinha só essa estrutura quadrada, de dois metros de comprimento por um metro e oitenta de altura, mas, quando a gente foi indo para alguns teatros que não tinham coxias, por exemplo, como é que a gente fazia para esconder as laterais? Tinha muito cenário e silhuetas atrás que precisávamos esconder de alguma forma. Pelo menos, na nossa estética, a gente sabe que, às vezes, o Lumbra deixa aparente muitas coisas, mas na nossa pesquisa, até então, a gente prefere deixar escondido, e isso era uma dificuldade. A gente colocou mais uma estrutura, acho que de três metros para cada lado, de cano de PVC, com outros tecidos, por exemplo, azul bem escuro, que dá uma composição, inclusive para espaços em que a gente não tem as coxias laterais. E o tecido que a gente utiliza é um tecido de uma malha normal, dessas malhas de tecido de roupa de cama mesmo. E, nas laterais, a gente utiliza um tecido mais grosso, um fio mais grosso para poder ficar sem transparência.

**[JULIANA]** Eu assisti ao link e, também, participei da conversa lá pelo chat do YouTube e tinha perguntado sobre a estrutura, mas essa informação que você deu aqui foi nova, Cássio. Porque está tudo composto, tudo é dramaturgico. Quando você fala dessa tela que se assemelha a uma carta, que tem as laterais com essa estética, é bem interessante. Essa questão do pano também, das laterais, se assemelha muito com a nossa estrutura, que é como se fosse uma tela de pintura. E tem justamente essa necessidade de conter a luz dessas partes laterais quando a gente não tem o

teatro, a possibilidade de usar a cortina para fazer o enquadramento. Acho que, na *live* passada, alguém falou que o mais difícil no teatro de sombras é ter o escuro.

**[CÁSSIO]** Verdade!

**[JULIANA]** Porque tem que fazer um controle, na verdade, com o escuro e com a luz ao mesmo tempo, então é bem interessante isso.

**[CÁSSIO]** A gente já fez apresentações em espaço de escola, a gente apresenta muito para o público escolar, porque esse livro, por exemplo, é muito usado na Educação Infantil e no Ensino Fundamental aqui na nossa cidade. Então, algumas professoras que já conhecem o trabalho falam com pessoas de outras escolas, e a gente vai sendo contratado para complementar os assuntos que elas vêm abordando na sala de aula. E, como algumas professoras têm dificuldade de sair da escola para levar os alunos até um teatro, a gente acaba se rendendo e indo até as escolas quando elas têm alguma estrutura. A gente leva tecidos pretos para tentar colocar nas janelas e tentar fazer um escuro para que tenha uma boa qualidade, mas nem sempre é tão possível. A gente já fez algumas apresentações com o ambiente meio claro, mas que é uma coisa estranha, até no Bonencontro<sup>22</sup>, que é o Festival da Laura Corrêa e do Guilherme Peixoto, da Cia. Mútua, a gente fez uma apresentação onde partiu a ideia de a gente fazer a remontagem das cenas, que foi uma apresentação que não era em um espaço muito escuro, não, era um espaço de escola, bem diferente de tudo em que a gente tinha apresentado. Às vezes, quando a gente vai na escola também, até pode ter escuro, mas os auditórios

22. Mostra catarinense de espetáculos e atividades complementares, realizada na cidade de Itajaí. Disponível em: <https://www.ciamutua.com.br/projetos>. Acesso em: 31/08/2021.

geralmente têm a tela branca pintada no fundo da escola, e aquela tela branca reflete com a nossa iluminação e só atrapalha, então é difícil ter um espaço adequado para fazer a apresentação como ela tem que ser.

**[JULIANA]** A gente já falou das silhuetas, da empanada, fale um pouquinho das luzes e da sonoplastia da peça.

**[CÁSSIO]** No primeiro processo de montagem da peça, a gente fez duas lâmpadas artesanais, com lâmpada quente de moto, com uma panelinha pequena e uma estrutura de madeira embaixo com um transformador e o dimmer, para que a gente pudesse manipular, com um fio que tem uns dez metros cada um, se não me engano, que por um bom tempo a gente acabou utilizando. O reflexo da lâmpada, nas cenas, atrapalhava muito para quem via. Depois de um bom tempo, a gente descobriu — não sei se foi numa oficina, ou numa conversa com Alexandre Fávero, ou se foi na oficina com o pessoal da Lumiato que eu e o Guilherme fizemos em Florianópolis, quando eles vieram com o processo deles —, que eles nos deram a ideia, que não sei se vocês fazem ou não, de colocar areia por dentro da lâmpada, isso ajuda a tirar a luminosidade de reflexo para os lados. A gente até então não fazia isso. O espetáculo tinha mais de cinco ou seis anos e fizemos, acho até que a gente tem que colocar mais areia lá dentro, mas já ajuda bastante. Então, na primeira montagem, tinha duas dessas lâmpadas artesanais e um retroprojeto, desses retroprojetores normais que, quando a gente mostra para as crianças e faz o bate-papo, é muito engraçado. Não sei se vocês usam ou não, mas as crianças hoje em dia já não conhecem mais o retroprojeto na escola, o *datashow*, e quando a gente fala: “Isso aqui era utilizado nas escolas”, é quase um monstro para elas aquilo tudo, é engraçado! E, na remontagem que a gente fez com o Guilherme, acabamos incluindo mais dois pontos com lanternas de LED, dessas que a gente compra hoje em

dia nas lojas de utilidades. Tínhamos, no início, três pontos de energia, de iluminação, as duas lâmpadas de mão e mais o retro-projetor, e agora a gente tem mais esses três ainda, e mais duas lâmpadas de lanterna normal, de mão, de luz fria, de luz branca. Então, são esses cinco pontos de luz que a gente utiliza. A trilha sonora também tem uma particularidade interessante nesse processo todo que a gente fez até hoje. Na primeira montagem, era uma trilha sonora única, era dado o play e a gente ia atrás com a manipulação, correndo de acordo com o ritmo que a cena dava para a gente. Esse era um ponto que a gente se incomodava um pouco, mas não tinha alternativas. O Guilherme trouxe para a gente um programa, uma proposta para que a gente pudesse dar uma experimentada, um modo de ser manipulado ao vivo, no mesmo momento também. Ou seja, a gente teve sorte, porque seis anos depois da estreia, o nosso compositor, o Fábio Cabelo<sup>23</sup>, tinha ainda esses arquivos separados. A gente só precisou solicitar para ele que nos enviasse todos os efeitos e todas as trilhas de cada cena, separadamente, para que a gente pudesse jogar nesse novo programa e a partir daí trabalhar essa questão da manipulação também, meio que de acordo com a execução do espetáculo. A gente tem um roteiro que vai sendo seguido, claro, mas, dependendo do ritmo da apresentação, o rapaz que faz a técnica pode propor alguma troca de música: “Vamos trocar a cena porque o ritmo do espetáculo está muito lento”, e assim por diante. A gente não fica mais tão amarrado à trilha única, mas a trilha é essencial, a gente conduz praticamente quase todo o espetáculo. O espetáculo não tem falas, ele tem algumas inserções de efeitos. No início do espetáculo, só tem a leitura da carta, como se fosse a cartinha que a personagem Cachinhos Dourados está escrevendo em off,

23. Compositor, multi-instrumentista, e construtor de instrumentos musicais alternativos. Disponível em: <http://fabiokabelo.blogspot.com/>. Acesso em: 31/08/2021.



mas, depois, todas as outras cenas não possuem falas e, lá no final, de novo, tem a fala da música que é a do “Parabéns Para Você”, onde o carteiro já está com todo mundo na festa de aniversário.

**[JULIANA]** Tem um comentário: “E ainda as luzes frontais, que tem a cena para frente”.

**[CÁSSIO]** Ah, é verdade! Não considere isso! A gente utiliza a luz do teatro também, que é uma geral e dois focos, um de cada lado, porque eu também faço algumas inserções com o personagem carteiro, inclusive eu tenho o figurino de carteiro. As crianças têm uma reação muito interessante quanto a isso. O espetáculo começa com a sombra do carteiro, com ele saindo de casa, ele sai para a lateral da empanada, e sai a iluminação também. Simultaneamente, eu saio enquanto ator, de figurino, e de carteiro, para a frente da empanada, aí tem essa iluminação frontal, e, de repente, eu volto para trás e entra a silhueta de novo. Esse jogo que a gente faz do carteiro para a frente da empanada durante o espetáculo todo é uma dinâmica muito interessante com as crianças, acaba criando uma proximidade. Não sei como é para vocês, mas, quando a gente apresenta para crianças muito pequenas, às vezes elas ficam com muito medo das sombras, dependendo do espetáculo. A gente teve algumas experiências assim, mas essa questão de ter o personagem com o figurino mais colorido, azul também, mais próximo e meio brincalhão para poder ter essa conversa com as crianças, acho que funcionou bastante na dramaturgia.

**[JULIANA]** Olha que interessante essa pergunta: “Cássio, qual é a maior dificuldade para você em trabalhar com a técnica de sombras enquanto animador?”

**[CÁSSIO]** Você precisa confiar muito quando entra na sombra, porque, dificilmente, na sombra, você vai conseguir corrigir uma situação que, às vezes, com um boneco normal, você consegue

corrigir, fazendo um remelexo, alguma coisa, sei lá, colocando ele no eixo de novo para resolver. Mas, se você está enquanto ator na sombra e de repente percebe que esqueceu alguma coisa, você não vai ter como voltar, na maioria das vezes você tem que se virar ali, então acho que essa é a grande dificuldade. Você tem que acreditar mesmo e saber improvisar da forma como você está quando entra para a sombra, porque a sombra te entrega tudo, qualquer virada de cabeça, mesmo que seja mínima, que você dá, a sombra já está entregando o que está fazendo. Com o boneco, ainda você consegue dar um jeitinho para resolver a coisa, mas acho que a grande dificuldade da sombra é isso: enquanto ator, você conseguir ter essa confiança mesmo de entrar e resolver, porque vai ser muito fácil ser percebido pelo público se você está inseguro de fazer essa sombra. Acho que é isso.

**[JULIANA]** E, também, você falou que é superinteressante a questão da posição. Porque tem as posições lá atrás, mesmo que esteja livre, você treinou determinado jeito que, quando você entra, tem um determinado corpo ou posição do objeto para formar o que o público vai ver.

**[CÁSSIO]** Exatamente. E, na verdade, a coreografia em si é uma dança. Eu costumo dizer para todo mundo que a gente faz, ou seja, a silhueta “A” tem que estar aqui, a “B” tem que estar ali, a “C” acolá e assim por diante. E, na correria, às vezes você acaba tendo que colocar em outro lugar e o outro manipulador que precisaria daquela cena, naquela posição, vai ser prejudicado na próxima cena. Tem a questão da instabilidade da energia também, a gente teve experiências nesse tempo de cair a energia do teatro, ou seja, não tem como continuar mais! Porque você precisa da luz para fazer a apresentação. Dependendo de onde você estiver fazendo e acabar a energia e tiver num espaço claro, talvez o espetáculo até continue se não necessitar necessariamente da iluminação, mas



Espetáculo "O Carteiro".

FOTO: JACKSON NESSLER. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

na sombra não, a gente precisa parar e dizer: "Gente, desculpa, não tem energia, não dá para continuar".

**[JULIANA]** Ou quando é só lanternas, não é?

**[CÁSSIO]** Exatamente!

**[JULIANA]** Mas, geralmente, a gente sempre precisa de um ponto, a gente precisa de pelo menos uma luz no chão para projetar o corpo do ator e, nesse caso, tem que ser um refletor ligado numa tomada.

**[CÁSSIO]** Com certeza, vários pontos de energia e muito ensaio, porque é aquela coisa de você ter intimidade. O Guilherme falou ali que a sombra é ao contrário: o longe é perto, o perto é longe. Então, até você assimilar isso é bastante ensaio que tem que ter.

Voltando um pouco nas coisas da energia, tem uma história engraçada que aconteceu com a gente: o retroprojeto simplesmente parou de funcionar no meio de uma das apresentações. E agora? O espetáculo estava acontecendo, como é que vai dizer: “Gente, olha, acabou, queimou a luz do retroprojeto e não tem como continuar”, não tem como fazer isso, aí a gente teve que se virar para terminar o espetáculo com as duas únicas lâmpadas de mão que a gente tinha, e tem que estar muito conectado entre os manipuladores. A gente trabalha com três sombristas no “Carteiro”, temos que estar muito conectados e entendendo o que um está fazendo, o que outro está fazendo, e seguir o espetáculo até o final.

**[JULIANA]** É verdade. Eu penso que tanto o sombrista que atua na rua quanto o que atua no teatro, ele tem que ser 360°, porque tem que lidar com várias coisas ao mesmo tempo.

**[CÁSSIO]** Exatamente, é muito louco isso! Tem que saber lidar com essas experiências que acontecem assim do nada. Já aconteceu de a lâmpada queimar, isso aconteceu uma única vez, mas a lâmpada de mão tem mau contato, às vezes. Nesses casos, a gente dá o nó e passa uma fita crepe rápido, e depois a gente vai dar uma olhada no que acontece, é muito interessante. Eu gosto muito do trabalho da sombra, mas você tem que ter certa dedicação para ele. Por exemplo, se eu for considerar a segunda montagem que a gente fez e pensar em cena a cena do espetáculo, a gente consegue enxergar nitidamente quais são as cenas em que já conseguimos ter um trabalho um pouco mais desenvolvido para que ele pudesse ter uma nova cara, uma nova experimentação, um pouco mais contemporânea, com algumas coisas em 3D, não só com aquela silhueta chapada. E outras cenas que ainda a gente não teve tempo suficiente para dar uma atenção especial. Então, a gente vem conversando sobre repensar algumas coisas quando passar essa pandemia.

**[JULIANA]** Você falou do retroprojetor, a gente não tem. Eu já tive algumas experiências com o retroprojetor, mas não era para uma peça de teatro de sombras. A gente pretende também fazer essa investigação, queremos conseguir um retroprojetor. Isso que é bacana, o teatro de sombras acho que não tem limite, porque é muita experimentação e tudo tem sombra, as coisas têm sombra já, então é bem interessante aproveitar isso, essas diversas possibilidades do teatro de sombras. Quero perguntar, também, sobre o teatro lambe-lambe, vocês também têm um trabalho com sombras no teatro lambe-lambe. Como é isso? Qual é a diferença que vocês veem dessa escala maior para a escala menor?

**[CÁSSIO]** O espetáculo que a gente tem, que é o “Asas?”<sup>24</sup>, inclusive a gente fez uma desmontagem do espetáculo agora, minutos antes de começar essa *live*, quem quiser ir lá no YouTube do Animaneco, é uma *live* que vai ficar lá, a gente fez a demonstração, a exibição do espetáculo na íntegra e depois mostramos vários mecanismos, como eles são, como eles foram pensados, montados, repesquisados. Não é um lambe-lambe que tem só a execução com sombras, ele tem umas quatro ou cinco inserções que são muito similares uma da outra, mas a gente está falando, realmente, de uma estrutura muito menor do que um espetáculo grande. Então, como eu já tive experiência de sombras do “Carteiro”, talvez tenha ficado um pouco mais fácil manipular a sombra dentro do lambe-lambe, mas como você não tem espaço e é tudo ali na tua mão, pertinho, tem que pensar que tem que ter espaço da luz até a tela, depois tem a tela, o espaço da frente, onde tem outra manipulação, e mais o espaço de visão do público. Então, as nossas caixas acabaram ficando até um pouco grandes

24. Espetáculo dirigido e concebido por Guilherme Peixoto, da Cia. Mútua. Disponível em: <https://www.essae.com.br/teatro-lambe-lambe>. Acesso em: 09/12/2020.

em relação a uma caixa de lambe-lambe normal, não vou lembrar agora a metragem, mas ela já é bem grandinha. A sombra é super-simples, a que a gente utiliza no lambe-lambe, mas é tudo muito próximo, pequenininho, e a gente tem que estar muito concentrado o tempo todo, ainda mais na minha caixa de lambe-lambe. Tem outra dificuldade que eu tive que, além de pensar nessa coisa das sombras numa escala menor, tinha um problema da visibilidade, isto é, da impossibilidade de ver uma parte da cena. Na desmontagem que a gente fez agora a pouco, a gente mostrou para todo mundo como é. O que acontece? Na caixa de lambe-lambe, tenho aquele cenário da frente, eu tenho aqui atrás o espaço da sombra onde manipulo e consigo ver o que está acontecendo pelo visor, mas, na frente do cenário, como é um cenário opaco, eu preciso também manipular algumas silhuetas na frente. Eu não conseguia enxergar desse visor para que eu pudesse ter essa visualização, então o Guilherme e eu tivemos uma ideia de colocar na parte da frente da caixa, lá onde as pessoas assistem, pelo lado de dentro, uma tira de espelho fora a fora, onde estou manipulando daqui e olhando lá naquele espelho atrás, e que está refletindo na frente do cenário, e eu consigo ver o que está acontecendo aqui embaixo, é uma loucura! Até eu conseguir me adaptar demorou um tempinho, mas hoje, quando conto como consigo ver tudo o que tenho que fazer dentro da minha caixa, a galera fica meio louca!

**[JULIANA]** Pois é, eu peguei um pouquinho essa sua fala no vídeo<sup>25</sup> de hoje mais cedo, eu falei: “Gente, que loucura!”. Porque

25. Acesso ao vídeo de desmontagem de “Asas?”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=tlrsK5WhWhY&list=UUokA-rmduyPugFqi95-An\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=tlrsK5WhWhY&list=UUokA-rmduyPugFqi95-An_g). Acesso em: 09/12/2020.

estou fazendo uma oficina com o grupo Varanda<sup>26</sup> e eu disse que gostaria de criar um lambe-lambe de sombras. Eu tenho três caixas de lambe-lambe, só que agora, como estou nessa empreitada e nessa experimentação, nesse aprofundamento da sombra, eu falei: “Eu quero criar um de sombras também”. E, nossa! Que loucura que é entender como você vai manipular, será que você ainda vai conseguir ver o que está sendo projetado, a mão, é uma loucura criar o teatro de lambe-lambe com sombra.

**[CÁSSIO]** É, com certeza! Aqui em Santa Catarina tem um pessoal de Itajaí, da Eranos<sup>27</sup>, tem até projeção. Até projetor dentro de uma caixa de lambe-lambe. Muitas experimentações muito legais do lambe-lambe que vale a pena o pessoal assistir.

**[JULIANA]** Também são infinitas possibilidades de lambe-lambe, inclusive está fazendo trinta e um anos de história.

**[CÁSSIO]** Trinta e um anos, é mesmo!

**[JULIANA]** Se quiser convidar, Cássio, é a mostra... Ah! Tem o “Doce Chapeuzinho”<sup>28</sup>, também tem sombra, não tem?

**[CÁSSIO]** Esse é só de sombra, é um trabalho menor que a gente fez, foi um dos que menos a gente fez, na verdade, até hoje. Foi

26. Fundado em 2010 por Guilherme Hernandes e João Darte, o grupo Varanda Teatro, de São José do Rio Preto (SP), dedica-se ao teatro de formas animadas, pesquisando máscaras teatrais e a linguagem do teatro lambe-lambe. Disponível em: <https://www.facebook.com/varandateatro/>. Acesso em: 31/08/2021.

27. Eranos — Círculo de Arte é um coletivo de artistas com formação interdisciplinar que produz e pesquisa arte e suas interfaces entre teatro, teatro de animação, artes visuais, literatura e audiovisual. Desde 2014, pesquisam a linguagem do teatro para a primeira infância e a relação entre cena e aparatos digitais. Disponível em: <https://eranos.com.br/>. Acesso em: 31/08/2021.

28. Acesso ao vídeo de desmontagem do espetáculo “Doce Chapeuzinho”. Disponível em: <https://www..com/watch?v=pQQVPe8tf28>. Acesso em: 09/12/2020.

uma encomenda para um shopping aqui de Joinville para o Dia das Crianças. A gente fez algumas apresentações fora desse projeto também, mas como parte dentro da inspiração do teatro lambe-lambe para montar esse trabalho, a gente quis colocar também nessa Mostra de Teatro de Miniatura — Essaé 10 anos, onde estamos fazendo exibição e a desmontagem de todos esses espetáculos. O “Doce Chapeuzinho” acontece dentro de uma tenda que é um miniteatro, as pessoas entram nessa caixa, são oito pessoas que entram, e ali acontece o espetáculo. É inspirado no lambe-lambe, porque tem cinco minutos de apresentação, mas não é uma estrutura de caixa pequeninha como a gente costuma ver. A gente criou um teatro e ele é montado em praças, em shoppings, e as pessoas entram ali dentro, e tem a estrutura de iluminação, ar-condicionado, por causa do calor, também, e assim por diante.

**[JULIANA]** E deve ser mais de um manipulador também, é?

**[CÁSSIO]** Não, esse é um só. É um trabalho que a gente tem que dar uma pensada nele ainda, como eu falei, a gente fez o espetáculo em duas semanas, por conta que estava encomendado. O pessoal do shopping ligou para a gente e disse: “Nós precisamos de um espetáculo para o Dia das Crianças”. E agora? E a gente já tinha essa tenda montada para o trabalho de Natal e que era a mesma estrutura, essa mesma tenda, cinco minutos de apresentação, e eu falei com o Muriel Szym<sup>29</sup> para montarmos com sombras. Ele já contava essa história em contação de histórias normal, e é uma releitura da Chapeuzinho Vermelho que foi ele que criou, e ele aceitou fazer. E fizemos com sombras e já foi muito interessante também o processo.

29. Ator, contador de histórias, bonequeiro e cenógrafo na Essaé Cia. Mais informações no site da companhia: <https://www.linkedin.com/in/muriel-szymczak-44566b29/?originalSubdomain=br>. Acesso em: 09/12/2020.





ESPETÁCULO "O CARTEIRO".

FOTO: JACKSON NESSLER. FONTE: ACERVO DA CIA. ESSAÉ.

**[JULIANA]** Fale um pouquinho sobre como está sendo essa experiência de ações on-line, apresentações, teve alguns workshops, palestras. Como está sendo tudo isso?

**[cÁssio]** No início da pandemia, estava um pouco mais resistente nessa situação, porque pensei que ia ser coisa rápida, acho que não só eu, mas muitas pessoas, mas, com o andar dos meses, a gente foi percebendo que não ia mais voltar e fui entendendo. Fomos colocando algum dos nossos vídeos também no formato virtual, cobrando ingresso mesmo, como algo mais emergencial, e o público foi entendendo essa nossa necessidade de poder estar gerando alguma renda com essas transmissões que a gente está fazendo, foi muito tranquilo. E comecei a tentar me experimentar

um pouco mais também. A gente que é ator acaba tendo um pouquinho mais de flexibilidade com essa questão de câmera, alguns mais, outros menos, mas, por exemplo, na nossa companhia, o Jackson<sup>30</sup> e o Muriel já não têm essa... O Muriel com o Boneco Neco Maneco, fazendo no Animaneco, se saiu muito bem!

**[JULIANA]** Eu adorei!

**[CÁSSIO]** Mas, enquanto ator em si, ele não tem muitas experimentações na frente da câmera. Atrás da câmera, sim, porque ele já foi cinegrafista também, durante a vida tradicional dele. O Jackson já é um ator que agora está começando a se soltar um pouquinho, ele é zero câmera, não gosta muito, não.

**[JULIANA]** É só anotar os passos.

**[CÁSSIO]** É isso aí. Eu fui tentando me experimentar um pouquinho mais e acho que está sendo interessante. Conforme eu venho falando para algumas pessoas, acho que a gente não vai mais conseguir deixar essa vida on-line de lado. As *lives*, as transmissões dão uma grande amplitude aos eventos. No caso do Animaneco, por exemplo, eu tive uma experiência concreta disso, a quantidade de pessoas que participaram de diversos lugares do país, que a gente foi se aproximando, é incrível isso. Num evento presencial, talvez isso tudo não aconteceria ou aconteceria numa escala menor. Então, acho que isso a gente precisa pensar em manter, em paralelo, de alguma forma, essas atividades on-line.

**[JULIANA]** É verdade. Embora a gente saiba que muitas pessoas ainda não têm esse acesso a equipamentos, à internet, eu acho

30. Ator, professor de teatro e música e contador de histórias. Mais informações disponíveis no site da Essaé Cia: <https://www.essae.com.br/quem-somos%20%20>. Acesso em: 09/12/2020.

que, para quem tem acesso, os eventos on-line acabam sendo mais democráticos, porque o deslocamento é mais rápido. É uma ferramenta super-rápida onde você pode juntar diversas pessoas, diversos lugares do país e até fora do país.

**[CÁSSIO]** Por isso que acho que é a questão do hibridismo, a gente vai precisar continuar mantendo o on-line para poder dar acesso a quem consegue ter acesso a esses equipamentos e, também, fazer o presencial para proporcionar às escolas, ao público das cidades. Então, acho que tem que ver esse formato daqui para frente. Eu não consigo mais escrever um projeto, pelo menos por enquanto, que não tenha essas duas ações sendo pensadas conjuntamente.

**[JULIANA]** Cássio, você quer falar alguma coisa que eu não tenha abordado? Quer falar de alguma agenda?

**[CÁSSIO]** Agradeço muito a vocês, Juliana, ao Grupo Penumbra, vocês estão fazendo essas *lives* há bastante tempo já, assim como outros grupos também. Tem mamulengo fazendo também, acho que isso está sendo superimportante para a gente poder se conhecer um pouquinho mais, se aproximar, mesmo que distante. A classe bonequeira está se conhecendo muito nessa pandemia, alguns já se conheciam, mas outros não, acho que isso está sendo incrível! Tem algumas outras ações que vão acontecer daqui para frente, a gente conseguiu, através do edital emergencial para cultura de Santa Catarina, não é a Aldir Blanc, é um outro edital emergencial para artistas, a gente vai fazer uma série de *lives* do Neco Maneco entrevistando os bonecos de nossa companhia. Então, ele vai voltar para brincar com a sua ingenuidade, diversão, com o público, ainda nesse mês. A gente não sabe as datas certinho, mas logo vai começar a divulgar.

**[JULIANA]** Ótimo! Que bom! Bota o Neco Maneco!

**[CÁSSIO]** Exatamente!

**[JULIANA]** Bom, pessoal, acompanhem! Quem quiser saber mais da programação da Essaé Cia. de Teatro, está no Instagram como @essaecia, fiquem ligadinhos lá. Quero agradecer por esse tempo que você nos brindou aqui com essa conversa. Muito bacana! Muito obrigada, você e toda Essaé Cia.

**[CÁSSIO]** Tchau, Juliana. Até mais, boa noite!

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

**ALEJANDRO BUSTOS** (ARG) 195, 354, 423, 430, 580 | Artista visual, bonequeiro, cenógrafo, diretor, encenador e ilustrador. Trabalhou de 2015 a 2018 com a Cia. Ocho Ojos. Dentre as suas pesquisas cênicas, destaca-se a realização de desenhos feitos com areia.

**ALEJANDRO SZKLAR** (ARG) 8, 19, 23, 34, 422, 427, 429, 436, 437, 441, 455, 581, 598 | Bonequeiro, cenógrafo, contador de histórias, desenhista, iluminador e produtor teatral. Fundador da Companhia Umbra. Organizou, com Gabriel Von Fernández e Valéria Andrinolo, o 1º Encuentro Internacional de Teatro de Sombras, em 2007, em Buenos Aires, Argentina.

**ALEX DE SOUZA** (BRA) 7, 19, 136, 147, 305, 306, 314, 320, 348, 578 | Ator, diretor, iluminador e professor de Artes Cênicas (IFSC/Campus Florianópolis). Doutor e mestre em Teatro pela UDESC. Fundador e integrante da Cia. Cênica Espiral (São José/SC).

**ALEXANDRE FÁVERO** (BRA) 7, 19, 24, 34, 35, 74, 90, 91, 106, 136, 138, 141, 142, 189, 211, 219, 226, 249, 254, 291, 348, 349, 394, 405, 409, 410, 411, 413, 432, 482, 546, 552, 559, 581 | Cenógrafo, diretor, encenador, sombrista e iluminador. Fundador da Cia. Teatro Lumbra (Porto Alegre/RS, 2000). Autodidata, possui prêmios

nacionais e internacionais em artes cênicas. Em seu processo de criação com a linguagem das sombras e das luzes, utiliza diferentes conhecimentos e saberes para investigar conceitos estéticos, técnicos e poéticos.

**ALICE RIBEIRO** (BRA) 262, 264, 579 | Artista visual, atriz, palhaça, oficinaira, performer e diretora, além de gestora cultural. Fundadora da Cia. de Teatro Entre Linhas. Graduada em Artes Visuais com especialização em Poéticas Visuais pela FEEVALE (RS). Pesquisa as formas animadas desde 2003, com ênfase no teatro miniatura e no teatro de sombras.

**ALINE BUSATTO** (BRA) 251 | Atriz, bonequeira, contadora de histórias e arte-educadora. Cofundadora da Cia. das Histórias. Estudou Cinema na FTC (Salvador/BA) e Artes Visuais e Pedagogia na ULBRA (Canoas/RS). Participou da Cia. Porto de Figuras (RS), em 1994. Em 2016, abriu o espaço Canto do Conto, hoje sediado no Rio de Janeiro com o nome de Casa Sol.

**ANA ALVARADO** (ARG) 431 | Diretora, dramaturga, professora e pesquisadora especializada em teatro de objetos. Integra os grupos El Periférico de Objetos e Titiriteros do Teatro San Martín, de Buenos Aires. É docente do Instituto Universitário Nacional de Artes e da Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

**ANA MARIA AMARAL** (BRA) 183 | Bonequeira, pesquisadora, docente da Escola de Comunicação e Artes da USP. Criou a Cia. O Casulo — BonecObjeto, dedicada ao trabalho de atores com formas animadas. Introduziu o teatro de animação como disciplina regular em um curso universitário de Teatro. Autora de livros que são referência no campo do teatro de animação.

**ANDRÉ CHARLES GERVAIS** (FRA) 265 | Marionetista da primeira metade do séc. XX, autor do livro “Marionettes et Marionnettistes

de France: Tableau Général de l'Activité des Manipulateurs de Poupées Précédé de Propos sur la Marionnette et d'une Grammaire Élémentaire de Manipulation”, de 1947.

**ANDRÉ PERRET** (BRA) 217, 222 | Ator, sombrista, membro do Coletivo Sombreiro Andante.

**ANDREA CHINCHILLA** (ARG) 97 | Bonequeira e ilustradora. Cria e interpreta espetáculos em teatro de sombras e teatro de papel. Pesquisa e conduz workshops sobre imagem narrativa, ilustração infantil e editorial para crianças e adultos.

**ANIMANECO** (BRA) 8, 551, 554, 565, 570 | Festival de Teatro de Bonecos criado pela Essaé Cia. Teatral no ano de 2017, na cidade de Joinville (SC).

**ANNIE GILLES** (FRA) 337 | Escritora e pesquisadora do teatro de animação. Formou-se na Universidade Reims, Champagne-Ardenne, com licenciatura em Letras Modernas. É autora do livro “Les images de la marionnette dans la littérature – textes écrits ou traduits en français de Cervantes à nos jours”, de 1993.

**ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS — ABTB** (BRA) 9, 15, 281, 334, 390, 577, 582, 594 | Associação civil sem fins lucrativos. Fundada em 1973, possui a finalidade de realizar, resgatar, preservar, proteger, fomentar, incentivar, identificar, registrar, pesquisar, valorizar e promover a arte do boneco no Brasil como patrimônio cultural em todas as suas manifestações. Integra a União Internacional da Marionete (UNIMA).

**BELÉN GROBA/ MARÍA BELÉN GROBA** (ARG) 101 | Foi assistente de direção e produtora executiva do espetáculo “Placeres Secretos” (2012), da Cia. Oscuras Devociones Sombras Eróticas.

**BEN-HUR DALLA PORTA** (BRA) 249, 251 | Médico homeopata, vice-presidente da Liga Homeopática do Rio Grande do Sul. Foi

cofundador da Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS), permanecendo até 1993, e participou da Cia. Porto de Figuras (RS), em 1994.

**BIA BEDRAN** (BRA) 334, 588 | Fundou, ao lado de sua mãe e suas tias, o Quintal Teatro Infantil, grupo de teatro de bonecos que funcionou entre 1973 e 1981. Dois anos mais tarde, ao lado de outros artistas, Bia Bedran fundou o Bloco da Palhoça.

**BONENCONTRO** (BRA) 558, 580 | Encontro catarinense de teatro de bonecos realizado pela Companhia Mútua (Itajaí/SC) desde 2017. Através de encontros entre artistas, bonecos e público, apresenta espetáculos em teatros, ruas e praças, além de bate-papos, oficinas e mesas-redondas.

**BRUNO DESCAVES** (BRA) 222 | Marionetista e violinista. Mestre em Artes da Cena pela UFRJ. Ganhou o Entertainment Prize e o Best Impression Prize, no Festival Internacional — Daidogei in Shizuoka — Japão, onde estabeleceu residência durante 16 anos. Estudou técnica de marionetes com os mestres Phillip Huber, Albrecht Roser e Jim Gamble.

**CAMILO DE LÉLIS** (BRA) 377 | Diretor e Iluminador teatral gaúcho. Dirigiu premiados espetáculos, como “Valsa nº 6” (1989), “Macário, o afortunado” (1991), “Jacobina, uma balada para o Cristo mulher” (1995), “A bota e a sua meia” (1997), “O Boi dos Chifres de Ouro” (1998), “Os crimes da Rua do Arvoredo” (1999) e “Maria Degolada” (2001).

**CARLOS ANGOLOTTI** (ESP) 351, 368 | Artista, autor do livro “Comics, títeres y teatro de sombras: Tres formas plásticas de contar historias”, de 1990.

**CAROLINA GARCIA** (BRA) 278 | Atriz, bonequeira, produtora teatral, educadora somática especializada no método Feldenkrais.



Fundadora e gestora do Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS) desde 2010. Foi membro da Companhia A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS).

**CAROLINA SORÍN** (ARG) 105, 107, 118 | Atriz, diretora, docente e dramaturga. Coursou Especialização em Ensino e Produção Teatral na Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), e obteve o cargo de professora do Bacharelado em Arte Dramática na UNRN.

**CÁSSIA MACIEIRA** (BRA) 369 | Artista visual, atriz, bonequeira e professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É cocriadora do Grupo Pequi de Teatro, de Lagoa Santa (MG). Membro da Associação de Teatro de Bonecos de Minas Gerais, da ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) e da UNIMA (Union Internationale de la Marionnette).

**CÁSSIO CORREA** (BRA) 5, 8, 19 | Ator, dançarino popular, produtor cultural e professor. Possui graduação em Teatro — Bacharelado pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2005). Fundou a Essaé Cia. na cidade de Joinville (SC).

**CIA. A CAIXA DO ELEFANTE TEATRO DE BONECOS** (BRA) 13, 143, 378, 576, 585, 592, 600, 601 | Fundada em 1991, em Porto Alegre (RS). Ao longo de sua existência, construiu bonecos, cenografias e adereços cênicos tanto para seus espetáculos como para outras companhias e programas televisivos. Desde 2006, atua como associação cultural, produzindo e difundindo cursos, oficinas e palestras, além de seus espetáculos.

**CIA. AMOROS ET AUGUSTIN** (FRA) 342, 578 | Formada por Luc Amoros e Michèle Augustin, a companhia foi criada em 1976, em Estrasburgo, França. Dedicar-se à pesquisa cênica sobre a fusão da linguagem do teatro de sombras com outras linguagens artísticas. Em 2005, Michèle Augustin fundou sua própria companhia,

a Amalthée. Desde 2009, a Cia. Amoros et Augustin passou a ser denominada Compagnie Luc Amoros.

**CIA. ANDANTE** (BRA) 319, 321, 591 | Formada por Jô Fornari e artistas convidados, a Cia. Andante atua em Canelinha/SC, dedicando-se à pesquisa, produção de espetáculos, intervenções e ações de fomento e difusão das linguagens do teatro de animação e da palhaçaria. É uma das principais fomentadoras do teatro lambe-lambe no país. Idealizou e produziu revistas, mostras, encontros de caixeiros, oficinas de formação e eventos.

**CIA. ARTICULARTE** (BRA) 179, 356, 583, 606 | Formada em 2000, em São Paulo, é coordenada por Dario Uzam e Surley Valério. A companhia trabalha com bonecos e formas animadas a partir de pesquisas na cultura brasileira, tendo como enfoque artistas fundamentais ou clássicos universais importantes para a formação da nossa cultura.

**CIA. CARROÇA DE MAMULENGOS** (BRA) 53 | Trupe de formação familiar que atua há 40 anos, formada por brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de histórias e palhaços. Pela origem itinerante, a companhia trabalha em cena com pernas de pau, bonecos gigantes, poesia, dança e música inspiradas na cultura popular.

**CIA. DARU-THÉMPÔ** (FRA) 342 | Criada em 1966, a partir de 1998 a companhia se fixa em Essone, na França, criando um centro polivalente de artistas associados, onde são realizados oficinas, espetáculos, residências artísticas e pesquisas sobre o teatro de animação. A oficina apresenta um repertório eclético, voltado para o público adulto, abordando temas contemporâneos, contos tradicionais e textos teatrais.

**CIA. CÊNICA ESPIRAL** (BRA) 27, 305, 348, 573 | Criada em 2008 por Alex de Souza, em Florianópolis (SC), a companhia se

caracteriza pela experimentação de distintas linguagens do teatro, especialmente no campo do teatro de animação, integrando conhecimentos de diversas áreas.

**CIA. ENTRE LINHAS** (BRA) 262, 601 | Companhia de teatro de animação com sede em Novo Hamburgo (RS), fundada em 1992 por Alice Ribeiro. Possui espetáculos infantis e adultos para palco italiano, espaços alternativos e ao ar livre.

**CIA. FIOS DE SOMBRAS** (BRA) 408 | Criada em 2010, a companhia é dedicada ao teatro de animação, com ênfase no teatro de sombras, tendo como objetivo a disseminação de diversas técnicas do teatro de formas animadas e suas possibilidades dramatúrgicas e estéticas. Participa de festivais, mostras e projetos de difusão dessa linguagem.

**CIA. GENTE FALANTE** (BRA) 13, 27, 475, 477, 478, 480, 486, 491, 494, 583, 600 | Fundada e dirigida pelo ator-bonequeiro Paulo Martins Fontes em Salvador (BA), em 1991, a companhia se radicou em Porto Alegre (RS), consolidando uma pesquisa meticulosa da linguagem do teatro de animação e atuando em vários campos: teatro, dança, televisão, publicidade, cinema, terapia hospitalar e literatura.

**CIA. LOS QUINTANA** (ARG) 451, 599 | Companhia fundada pelos irmãos Paula e Esteban Quintana, em 1999, na Argentina. Em 2007, associaram-se à Cia. Teatro de la Plaza, do Brasil, e produziram “Manomovies, o filmão”, com Héctor López Gironde e Julio Pompeo, apresentando-se no interior de São Paulo e na mostra SESI de Formas Animadas.

**CIA. LUMIATO** (BRA/ARG) 14, 15, 27, 33, 35, 48, 52, 75, 103, 118, 129, 150, 186, 192, 193, 380, 381, 400, 402, 603, 605 | Criada em 2008, em Buenos Aires, por Thiago Bresani e Soledad Garcia, durante sua formação como bonequeiros na Universidad de San Martín.

A companhia pesquisa, produz e difunde o teatro de sombras na região Centro-Oeste do Brasil.

**CIA. MÚTUA** (BRA) 547, 548, 558, 565, 589, 593, 598 | Fundada em 1993 em Joaçaba (SC), e sediada em Itajaí (SC) desde 2007, a companhia pesquisa o teatro de animação, produzindo e apresentando espetáculos, e desenvolvendo projetos de formação e fomento na área. Desde 2017, promove, na cidade de Itajaí, o Bonencontro — Encontro Catarinense de Teatro de Bonecos.

**CIA. OCHO OJOS** (ARG) 354, 573 | Companhia teatral que se dedica ao teatro de sombras. Seu principal espetáculo é “Alicia, ensueño de maravillas” (2014), dirigido por Alejandro Bustos.

**CIA. ODELÊ** (BRA) 500, 517 | Companhia criada em 2008 do encontro de Darko Magalhães, Rafael Curci e Simone Aranha. As pesquisas do grupo incluem estudos e experimentações em diversas áreas, tais como: histórias em quadrinhos, teatro de objetos, criação de textos e adaptação de obras clássicas.

**CIA. PÁJARO NEGRO DE LUCES E SOMBRAS** (ARG) 11, 27, 67, 69, 73, 91, 93, 381, 392, 415, 585, 599, 607 | Companhia de teatro de sombras criada por Pablo Longo, em 2009.

**CIA. POLICHINELO DE TEATRO DE BONECOS** (BRA) Criada em 1997, em Araraquara (SP), a companhia dedica-se ao teatro de animação e ao fomento de novas iniciativas desse gênero no interior paulista. Também coordena o Museu Espaço do Boneco, espaço cultural independente, na mesma cidade.

**CIA. PROYECTO G** (ARG) 13, 27, 450 | Companhia argentina de teatro de animação que conta com artistas de várias áreas, como artes visuais, música e teatro.

**CIA. QUASE CINEMA** (BRA) 57, 64, 107, 129, 130, 143, 150, 191, 322, 352, 353, 394, 581, 586, 602 | Criada em 2004 e sediada em Taubaté (SP), a companhia se dedica exclusivamente ao teatro

de sombras, explorando as relações entre teatro, artes plásticas, cinema, dança e performance. A Cia. Quase Cinema é responsável pela criação do Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS).

**CIA. TEATRO POR UM TRIZ** (BRA) 463, 595, 600, 606 | Criada em 1996, em São Paulo (SP), a companhia desenvolve espetáculos voltados principalmente ao público infantil, mesclando o teatro de animação com o trabalho de ator. Seu repertório apresenta releituras de clássicos infantis, resgate de contos populares e temas atuais, abordando esses universos com humor e espírito crítico.

**CIA. TEATRO LUMBRA** (BRA) 7, 27, 128, 129, 130, 131, 150, 279, 387, 402, 573, 584, 602 | Fundada no ano 2000 por Alexandre Fávero, é especializada na pesquisa e na experimentação de linguagens e técnicas do teatro de animação. A companhia tem participado de vários festivais de teatro pelo Brasil, ministrando vivências e realizando experiências que unem a arte, a ciência, a filosofia, a psicologia e o sobrenatural.

**CIA. THÉÂTRE L'OMBRELLE** (FRA) 342 | Criada em 1976, em Paris, a companhia dedica-se aos espetáculos voltados para o público infantil, misturando a linguagem do teatro de sombras ao teatro de máscaras, ao teatro de objetos, à dança, à música, ao cinema e às artes visuais.

**CIA. TRUKS** (BRA) 173, 182, 589, 606 | Companhia criada em 1990, em São Paulo (SP) por Cláudio Saltini, Henrique Sitchin e Verônica Gerchman. Apresenta espetáculos em festivais e, paralelamente, ministra cursos sobre teatro para crianças; técnicas de animação de bonecos, objetos e figuras; e procedimentos para criação e desenvolvimento dramático.

**CIA. UMBRA** (ARG) 422, 423, 427, 429, 436, 437, 441, 582, 598 | Formada por Alejandro Szklar e Juliana Corbelli, na cidade de Mendoza, na Argentina. Suas pesquisas se estendem a áreas

como: teatro de sombras, ilustração e história em quadrinhos, animação e cinema, poesia e performance, contos e narração oral, máscaras, cerâmica e instalação.

**CIA. VOEVERÁ** (BRA) 381 | Companhia de teatro fundada em 1987, em Chapecó (SC), a partir de um curso de iniciação teatral oferecido pelo Sesi aos funcionários das Organizações Chapecó. É integrada por Fábio Gusso, Jovani Antonio dos Santos e Marineuse Bet.

**CIE. ART-KAÏK** (FRA) 256 | Companhia fundada em 2003, dirigida pela atriz Marie Wacker, que atualmente também trabalha com a companhia francesa Tohu-Bohu.

**COLETIVO PARAÍSO CÊNICO** (BRA) 217, 231, 601, 602 | Coletivo composto por três artistas-educadoras membros de uma mesma família: Priscila Paraíso (musicista, atriz), Sabrina Paraíso (atriz, diretora teatral) e Márcia Paraíso (atriz e arte-educadora). Formado em 2019, em Niterói (RJ), o coletivo possui um espaço cultural próprio chamado Tenda Cultural Paraíso.

**CONCEIÇÃO ROSIÈRE** (BRA) 196 | Artista plástica, atriz, bonequeira, diretora de espetáculos e dramaturga. Participou como secretária da gestão 2017–2020 da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB).

**CONSTANZA GALLI** (ARG) 422 | Ilustradora argentina, colaboradora da Cia. Umbra de teatro de sombras.

**DANIELE MADRID** (BRA) 171 | Diretora, atriz, sombrista, bonequeira e dramaturga brasileira. Fundadora da Cia. Madrid Lopes, surgida em 2011, na cidade de Curitiba (PR).

**DANIELE VIOLA** (BRA) 159 | Atriz, iluminadora, pesquisadora e atuante no teatro de animação. Mestre pelo Programa

de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É fundadora e integrante da Cia. Libélulas (SP/SC).

**DARIO UZAM** (BRA) 578 | Ator, dramaturgo e diretor. Coordena, com Surley Valério, a Cia. Articularte, que, a partir de 2004, aprofundou pesquisas de diversidade de animações e teatro de sombras chinesas, expressão teatral infantil, mesclando movimentações de bonecos, formas animadas e corpos de atores.

**DENISE DI SANTOS** (BRA) 479 | Baiana, pedagoga e artista autodidata, começou a trabalhar com educação e teatro de bonecos em 1975. Em 1989, criou o Teatro Lambe-Lambe com Ismine Lima.

**DIANA ROMERO HERNÁNDEZ** (COL) 102 | Atriz, sombrista e bonequeira colombiana. Colaborou com a companhia argentina Oscuras Devociones, de sombras eróticas.

**EDWARD HENRY GORDON CRAIG** (GBR) 344 | Ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica.

**EMERSON CARDOSO NASCIMENTO** (BRA) 351 | Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2011). Fundou a Cia. Teatral Desmontagem Cênica de Imbituba (Teatro Usina), onde foi diretor de 2005 até 2010. Professor efetivo no IFSC/Campus Araranguá.

**EMÍLIA BERGUE** (BRA) 484 | Atriz e diretora. Dirigiu o espetáculo “O Teatro de Sombras de Ofélia”, da Cia. Gente Falante (RS), antes de Liane Venturella.

**ENTREABERTA CIA. TEATRAL** (BRA) 9, 27, 141, 142, 147, 313, 349, 552, 605 | Companhia fundada em Florianópolis, em 2014, por Fabiana Lazzari e Tuany Fagundes, com o objetivo de pôr em prática experimentações e pesquisas com luzes e sombras.

Também realiza performances e promove ações de formação, ministrando cursos, oficinas e palestras de teatro.

**ERANOS — CÍRCULO DE ARTE** (BRA) 567 | É um coletivo de artistas que produz e pesquisa arte com interfaces entre teatro, teatro de animação, performance, fotografia, poesia e audiovisual. Nasceu no final do ano de 2009, em Itajaí (SC), e é composto por João Carlos Freitas, Leandro Maman e Sandra Coelho.

**ERNESTO BECHARA** (ARG) 432 | Iluminador cênico, cenógrafo e professor. Colabora com a companhia teatral Teatro Pasillo al Fondo (ARG).

**ESCUELA DE TITIRITEROS DEL TEATRO SAN MARTÍN** (ARG) 421 | A formação em Teatro de Animação na Escuela del Teatro San Martín, em Buenos Aires, está vinculada ao curso de licenciatura em Artes Cênicas da Escuela de Arte y Patrimonio da Universidad Nacional de San Martín. Trata-se de um dos núcleos da licenciatura: Teatro de Títeres y Objetos.

**FABIANA BIGARELLA** (BRA) 34, 64, 74, 128, 379, 546 | Psicóloga, arteterapeuta, consultora em organização e produtora cultural. É integrante da Cia. Teatro Lumbra.

**FABIANA LAZZARI** (BRA) 9, 19, 24, 90, 117, 130, 178, 213, 226, 241, 267, 281, 349, 352, 366, 369, 552, 554, 583 | Atriz, sombrista, gestora e produtora cultural, professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília — CEN/IdA/UnB e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas — PPG-CEN/IdA/UnB. Doutora em Teatro pelo PPGT/UEDESC.

**FÁBIO NUNES MEDEIROS** (BRA) 369 | Doutor em Artes pela USP, professor da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) nos cursos de Artes Cênicas, Teatro e Cinema. Dirige a Cia. de Teatro Laica, criada por ele em 2015.



**FABRIZIO MONTECCHI** (ITA) 143, 220, 347, 366, 470 | Diretor e cenógrafo. Desde 1978, é membro do Teatro Gioco Vita, de Piacenza. Autor de várias publicações e artigos em revistas especializadas, atua como professor da École Nationale Supérieure des Arts de la Marionette (ESNAM). Recebeu o Prêmio IIM de Transmissão (2013), dedicado a artistas-pedagogos.

**FABULARIS TEATRO** (ARG) 104, 106 | Companhia teatral criada por Gabriel Von Fernández que, desde 2001, trabalha com a linguagem do teatro das sombras tanto na forma tradicional como na contemporânea, voltada para o público infantil.

**FERNANDO DAL'OSTO ROSSA** (BRA) 263 | Atuou nos grupos gaúchos A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Corsários Inversos e Mosaico Cultural. Atualmente dirige a Bumbá Produtora de Conteúdo.

**FESTIVAL DE FORMAS ANIMADAS DE JARAGUÁ DO SUL** (BRA) 542, 546, 547 | A primeira edição do Festival de Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul (SC) foi realizada no ano de 2000, uma parceria da Sociedade Cultura Artística (SCAR) com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

**FESTIVAL DON SEGUNDO** (ARG) 64, 77, 83 | Evento realizado na cidade de Mendoza, que resgata a velha arte de teatro de sombras. Apresenta obras de teatro, dança, corpo, texto, e oferece cursos de iniciação e workshops. A convocatória é feita pela Cia. Pájaro Negro e pelo Movimento Teatro Attack.

**FESTIVAL ESPETACULAR DE TEATRO DE BONECOS** (BRA) 185, 547 | Realizado pelo Governo do Estado do Paraná, pela Secretaria de Estado da Cultura (SEEC) e pelo Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG) na cidade de Curitiba (PR).

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DE CANELA**

(BRA) 250, 480, 586 | O Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela (RS) foi criado em 1988 e já teve mais de 20 edições.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO (BRA)**

144, 223, 226, 547, 586 | Também conhecido como FITA, o festival realizado em Florianópolis (SC) é exclusivo para espetáculos que trabalham com as linguagens do teatro de animação. Além de espetáculos, contempla mesas-redondas e oficinas de formação.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE SOMBRAS — FIS**

(BRA) 106, 203, 223, 225, 226, 353, 354, 443, 581 | Evento anual, iniciado em 2014 pela Cia. Quase Cinema. É realizado em Taubaté (SP), visando à troca de experiências e ao intercâmbio sociocultural entre os artistas e a população local.

**FLÁVIO SILVEIRA** (BRA) 379 | Ator, produtor e sombrista na Cia. Lumbra há mais de 20 anos.

**FLORENCIA HARDOY** (ARG) 101 | Atriz, bonequeira, sombrista e criadora de objetos e fantoches. Formada pela Escuela de Actores Titiriteros de Avellaneda. Fundadora do Grupo Mil Mareas, atuou também com a Cia. Oscuras Devociones Sombras Eroticas na obra “Placeres Secretos”, como atriz e sombrista.

**GABRIEL VON FERNÁNDEZ** (ARG) 8, 9, 19, 21, 33, 44, 84, 140, 225, 461, 503, 573, 585, 593 | Diretor, ator, bonequeiro, sombrista da Cia. Fabularis, poeta e professor, formado em Técnicas de Improvisação Teatral. Participou da companhia La Ópera Encandilada. Pesquisa, produz obras, desenvolve equipamentos de iluminação específicos para teatro de sombras e organiza seminários, workshops e eventos de formação.

**GABRIELA CÉSPEDES** (ARG) 302 | Atriz e bonequeira argentina que trabalha, majoritariamente, com a linguagem do teatro lambe-lambe.

**GARZA BIMA** (ARG) 458 | Ator, diretor, dramaturgo e gestor cultural. Nascido e criado na Patagônia, desde muito jovem se dedicou às artes performativas. Trabalha em projetos coletivos dentro da cooperativa La Hormiga Circular, onde se formou artisticamente.

**GIANCARLO CARLOMAGNO** (BRA) 380 | Ator, iluminador e produtor cultural. É um dos fundadores da Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais, surgida em 1999, em Porto Alegre (RS).

**GILMAR RODRIGUES DE LIMA** (BRA) 171 | Produtor, ator, diretor e professor brasileiro de teatro.

**GILSON MOTTA** (BRA) 10, 19 | Cenógrafo, figurinista, sombrista, diretor teatral, docente da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGAC da Escola de Comunicação da UFRJ. É criador do Laboratório Objetos Performativos de Teatro de Animação/Grupo Sombreiro Andante da EBA – UFRJ.

**GLADYS MESQUITA** (BRA) 337 | Formada em Artes Plásticas, em Programação Visual e em Teatro. Destacou-se como desenhista. Também atuou como decoradora e integrante do grupo de teatro de sombras Kaleydoskópio (1985–1987).

**GRALHA AZUL TEATRO** (BRA) 11, 15, 162, 334, 359, 599, 606 | Fundado em 1978, em Lages (SC), entre 1983 e 1986 transferiu-se para Criciúma (SC) e, posteriormente, para Curitiba (PR), onde encerrou suas atividades. Foi dirigido pelos argentinos Fernando Fierro e Hector Grilo e, mais tarde, por Olga Romero. Atuou com teatro de sombras, bonecos e máscaras, mesclados ao trabalho do ator à vista do público.

**GATS** (BRA) 8, 543, 548, 549 | O Grupo Artístico Teatral Scaravelho está situado na cidade de Jaraguá do Sul (SC) e desenvolve seu trabalho utilizando a linguagem do teatro de animação.

**GRUPO OIGALÊ** (BRA) 380 | Surgido em 1999, em Porto Alegre (RS), tem seu principal foco no teatro de rua. Desenvolve adaptações de contos e lendas do sul da América do Sul e trabalha com a música executada ao vivo pelos próprios atores.

**GRUPO PENUMBRA** (BRA) 17, 18, 25, 26, 33, 58, 63, 204, 369, 375, 456, 499, 536, 538, 541, 553, 571, 591, 592 | Sediado em Cuiabá (MT), o grupo teatral estuda, pesquisa e pratica o teatro de sombras. O grupo foi formado no Projeto de Teatro de Formas Animadas 2018 do Sesc Arsenal e é composto pelos artistas Elton Martins, Jair Junior, Jone Sayd, Julio Rocha, Priscila Freitas e Juliana Graziela.

**GRUPO QUINTAL** (BRA) 334 | Durante os anos 1970, Bia Bedran, Wanda Martini Bedran, Wilma Martini Brandão, Wandirce Martini Wöhrle, Maria de Lourdes Martini e Maria José Martini Quintas fundaram, ao lado de grande parte da família, o Quintal Teatro Infantil, inaugurado em 16 de setembro de 1973, na cidade de Niterói (RJ).

**GRUPO SOBREVENTO** (BRA) 132, 150, 159, 207, 209, 594, 602 | Fundado em 1986, no Rio de Janeiro, por Luiz André Cherubini, Miguel Vellinho e Sandra Vargas, está radicado hoje em São Paulo. O grupo mantém um repertório de espetáculos e se dedica à pesquisa, teórica e prática, da animação de bonecos, formas e objetos. Além dos espetáculos, o grupo realiza cursos, oficinas, palestras, mesas-redondas, mostras e festivais.

**GRUPO TEATRO SIM... POR QUE NÃO?!!!** (BRA) 363 | Grupo teatral catarinense criado em 1986, que experimenta e pesquisa diferentes linguagens, dentre elas o teatro de animação, incluindo bonecos, formas e sombras. Possui repertório com montagens que refletem sobre a atualidade e dialogam com diferentes públicos.

**GRUPO VARANDA TEATRO** (BRA) 567 | Fundado em 2010, em São José do Rio Preto (SP), por Guilherme Hernandes e João Darte. Dedicar-se ao teatro de formas animadas, no qual pesquisa e desenvolve ações com foco nas máscaras teatrais e no teatro lambe-lambe.

**GUILHERME PEIXOTO** (BRA) 547, 558, 565 | Ator, mímico, bonequeiro e diretor da Cia. Mútua, em Itajaí (SC), companhia fundada por ele em 1993. Iniciou sua carreira artística em 1980 com a Companhia Circense Coliseu Argentino.

**HÉCTOR LÓPEZ GIRONDO** (ARG) 463, 579 | Ator, bonequeiro, dramaturgo e produtor. Fundador e diretor da Cia. Teatro de la Plaza. Formado como ator na Escola de Teatro Buenos Aires, e como bonequeiro na Escuela de Titiriteros de Ariel Bufano. Cofundador e colaborador do Museo Viajero.

**HENRIQUE SITCHIN** (BRA) 182, 581 | Ator, bonequeiro, autor e diretor teatral. Em 1990, fundou a Cia. Truks — Teatro de Bonecos, onde atua até hoje como diretor artístico e coordenador. Participou de dezenas de festivais internacionais de teatro e teatro de animação.

**HUGO & INÊS** (PER) 543 | Companhia de teatro de animação fundada em 1986, em Lima, Peru, por Hugo Suárez e Inés Pasic. Transformam seus próprios corpos — mãos, nariz, joelhos etc. — em personagens que se expressam através de uma linguagem teatral sem palavras.

**ILO KRUGLI / ELIAS KRUGLIANSKI** (ARG/BRA) 182, 183, 607 | Ator, dramaturgo, bonequeiro, artista plástico, diretor e escritor argentino. Chegou ao Brasil em 1961 e trabalhou na Escola de Arte Brasil. Em 1974, criou um dos mais importantes grupos de teatro brasileiro, o Grupo Ventoforte.

**INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONNETTE** (FRA) 10, 335, 366 | Fundada em 1981, em Charleville-Mézières, desenvolve suas atividades a serviço da formação, da investigação e da criação. Sua história faz com que seja a única instituição do gênero na França e um centro de referência com expertise reconhecida mundialmente.

**IZABELA BROCHADO** (BRA) 211 | Atriz-bonequeira, diretora teatral e integrante da Cia. Trapusteros Teatro. Doutora em Drama Studies pelo Trinity College – University of Dublin (2006) e com Estágio Sênior na Universidade de Évora (2017). Professora aposentada e pesquisadora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB).

**JACKSON AMORIM** (BRA) 546, 549, 553, 563, 569, 570 | Bacharel em Interpretação Teatral, ator e especialista em Encenação Teatral. Professor de Teatro, Música e Contação de Histórias. Iniciou sua pesquisa de clown/palhaço no ano de 1999 no Grupo Teatral Gênesis, da Unidavi (Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí). Membro da Cia. Essaé.

**JAVIER VILLAFÑE** (ARG) 254, 255, 601 | Poeta e escritor, autor de textos clássicos do teatro de bonecos latino-americano. Percorreu a América Latina com sua Andariega, carroça que servia de palco para seus bonecos. Recebeu inúmeros prêmios e distinções, entre eles o Prêmio Konex de Platino (Letras), em 1984.

**JEAN-PIERRE LESCOT** (FRA) 11, 160, 335, 336, 337, 339, 342, 590, 595 | Artista, bonequeiro e performer francês. Fundou a Compagnie Jean-Pierre Lescot – Les Phosphènes, em 1968. Pioneiro no renascimento do teatro de sombras na França, começou com bonecos de luva até descobrir o teatro de sombras, *wayang kulit*, da Indonésia. É professor visitante da École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), em Charleville-Mézières.

**JERSON FONTANA** (BRA) 385 | Ator, bonequeiro e diretor de teatro. Seu coletivo, A Turma do Dionísio, sediado em Santo Ângelo (RS), atua há 34 anos com apresentações teatrais e ministrando cursos de formação.

**JÔ FORNARI** (BRA) 319, 578 | Atriz, bonequeira, palhaça, diretora de teatro, oficinaira e produtora. Atua desde 1994 no meio teatral. Em 2005, passou a residir em Itajaí (SC), onde fundou a Cia. Andante Produções Artísticas, na qual atua e produz.

**JORDI BERTRAN** (ESP) 542 | Em 1977, Jordi Bertran conheceu o Grupo Taller de Marionetas, dirigido por Pepe Ota. Posteriormente, fez parte dos grupos El Collectiu d'Animació, de Barcelona (1978), dirigido por Carles Cañellas; e La Companyia Ambulant Els Farsants (1979–1987), da qual foi fundador. Em 1987, fundou sua própria companhia, a Companyia Jordi Bertran.

**JONE SAYD** (BRA) 588 | Sombrista integrante do Grupo Penumbra, é responsável pela confecção das silhuetas e figuras. Em 2019, fez parte da equipe do espetáculo “A Vila de Pantolux”, apresentado pelo Grupo Penumbra no Cine Teatro de Cuiabá (MT).

**JOSÉ CARLOS MEIRELES** (BRA) 207 | Bonequeiro e professor de Teatro de Animação.

**JOVANI ANTONIO DOS SANTOS** (BRA) 582 | Escritor, ator e diretor de teatro. Presidente do Grupo de Teatro Chapecó (SC) e diretor artístico da Voeverá Companhia de Teatro. Assina a encenação da maioria das produções teatrais da companhia. Paralelamente, desenvolve inúmeros projetos de caráter social, de formação e de animação cultural.

**JULIANA GRAZIELA** (BRA) 17, 453, 588 | Fundadora do Grupo Penumbra, é atriz, diretora, bonequeira, sombrista, contadora de

histórias, produtora cultural, professora e monitora no Projeto MT Ciências, da Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação (Secitece) do Mato Grosso. Membro da Associação de Teatro de Sombras de Macau, na China.

**JULIANO ROSSI** (BRA) 263 | Artista transdisciplinar, ator-bonequeiro, produtor cultural e de vídeos, diretor de criação e estilo da Muié Cores e da agência de marketing digital cultural Os Divulgadores. Atuou na Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS).

**JULIETA TABBUSH** (ARG) 453 | Bonequeira, artista de sombras e diretora de palco. Formou-se com diversos professores especializados em teatro de bonecos. Viveu no México de 1996 a 2008, período em que criou, com seu sócio Arturo López, “Cineamano, animación analógica en tiempo real”.

**JÚLIO POMPEU** (BRA) 463 | Ator, dublador, produtor e dramaturgo. Mestre em Artes pela ECA (Escola de Comunicações e Artes – USP). Bacharel em Interpretação Teatral – Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Trabalhou com a Cia. Teatro de la Plaza.

**LA CÒNICA / LACÒNICA** (ESP) 187, 364, 481, 597 | Companhia teatral fundada por Mercè Gost e Alba Zpater, em Barcelona, em 1995. Dentre os seus principais trabalhos, destacam-se “Sombras de objetos encontrados” (1995), “Sombras de cristal” (1997) e “Trans Fugas” (1999). A La Cònica / Lacònica encerrou suas atividades em 2015, ano do falecimento de Mercè Gost.

**LA HORMIGA CIRCULAR** (ARG) 13, 451, 587, 599 | Situados na Patagônia, é uma organização autônoma de artistas com uma vasta trajetória de mais de 30 anos no desenvolvimento das artes cênicas.



**LA ÓPERA ENCANDILADA** (ARG) 97, 98, 99, 100, 106, 421, 433, 471, 586, 598 | Desde 1996, trabalha na investigação, na produção e na divulgação do teatro de sombras. O grupo é composto pelos artistas Valeria Andrinolo, Graciela Lofeudo, Manuela Montalto e Gabriel Von Fernández.

**LAÉRCIO AMARAL** (BRA) 292, 319 | Ator, bonequeiro, performer e diretor teatral atuante no grupo Los Paragatos — Cia. Criativa.

**LAURA CORRÊA** (ARG/BRA) 558 | Atriz, bonequeira, produtora cultural e operadora de luz na Cia. Mútua, de Itajaí (SC), desde 2011. Formada em Artes Teatrais e Cinematográficas na Universidade de Buenos Aires.

**LIANE VENTURELLA** (BRA) 485, 487, 583 | Iniciou sua carreira como atriz em 1984 no Grupo Mutirão, do qual participou durante cinco anos. Atua como atriz em teatro, cinema e televisão. É dramaturga, produtora, diretora e figurinista. Foi indicada e ganhou diversos Prêmios Açorianos (RS).

**LORENA COKA / PIEDAD LORENA GUERRERO COKA** (COL) 102 | Nasceu na Colômbia, onde estudou Artes Visuais, Produção Pictórica e Novas Mídias, e está concluindo um mestrado em Artes Latino-Americanas Contemporâneas. Desde 2015, vive em Buenos Aires e realiza ações na rua, mostrando seu corpo em intervenções sobre o desaparecimento de mulheres e indígenas.

**LOTTE REINIGER / CHARLOTTE REINIGER** (DEU) 69, 87, 276, 444 | Diretora de cinema alemã, pioneira da animação de silhuetas. Possui mais de 40 filmes produzidos entre 1919 e 1980. Seus diversos trabalhos no campo da ilustração com técnica de *paper cutting* tornaram-se conhecidos publicamente através de suas ilustrações em livros.

**LUCAS RODRIGUES** (BRA) 10, 12, 19 | Ator, diretor, iluminador e técnico em iluminação e audiovisual, com formação técnica em Teatro. Idealizador da Cia. Fios de Sombra, fundada em 2010.

**LUIZ ANDRÉ CHERUBINI** (BRA) 207, 588 | Formado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é um dos fundadores do Grupo Sobrevento, companhia teatral especializada em teatro de bonecos e de animação.

**LUNA ACOSTA** (COL) 101 | Artista visual, performer, pesquisadora e feminista colombiana. É formada em História da Arte e Curadoria e Arte Sonora. Pesquisa no Centro Latino-Americano de Estética (CIELA) da Universidad de Chile e explora os laços entre violência, finitude, raízes e exílio.

**LUZES E LENDAS** (BRA) 129, 143, 150 | Surgida em 1999, em São Paulo (SP), a companhia desenvolve um trabalho na área de teatro de animação, dedicando-se um pouco mais ao teatro de sombras. A linguagem da contação de histórias também faz parte de sua pesquisa e de seu repertório, que procura mesclar a narrativa oral com bonecos de sombras ou o teatro de papel.

**MAGALI LOTUFO** (ITA/BRA) 252 | Artista plástica ecológica, iluminadora e professora. Utiliza a reciclagem como matéria-prima. Foi operadora de luz do espetáculo de sombras “Eros” (Porto Alegre, 1995)

**MAGDA MODESTO** (BRA) 160, 163, 208 | Pesquisadora, colecionadora e arte-educadora. Foi uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), em 1973, e da Associação Rio de Teatro de Bonecos (ARTB), em 1984. Membro da Union Internationale de la Marionette (UNIMA), foi ativista do movimento de reconhecimento do mamulengo como patrimônio

cultural. Participou (e protagonizou) de diversos congressos, seminários, cursos e festivais.

**MAÍRA COELHO** (BRA) 251 | Atriz-bonequeira, figurinista, diretora de arte e cineasta porto-alegrense. Coursou Comunicação Social na PUCRS e História da Arte na UFRGS. Começou a trabalhar com animação na década de 1990. Recebeu prêmios como diretora de arte em curtas de animação, como “Docinhos” (2001) e “Os Olhos do Pianista” (2006).

**MAJO FERNANDEZ** (ARG) 459 | Atriz argentina. Foi operadora técnica no espetáculo “Quster?”

**MARCELLO KARAGOZWK** (BRA) 11, 19, 159, 165, 169, 174, 177, 184, 194, 201, 218, 337 | Ator, músico, bonequeiro e diretor da Cia. Karagozkw, em Curitiba (PR). Estudou teatro de sombras no Instituto del Teatro de Sevilla, na Espanha, com o mestre Jean-Pierre Lescot, com bolsa da ABTB/UNIMA.

**MÁRCIA NUNES** (BRA) 463 | Atriz, produtora e bonequeira. Integrante da Cia. Teatro Por Um Triz, de São Paulo.

**MÁRCIA PAGANI** (BRA) 127 | Empresária, autora de textos teatrais, cantora, atriz e manipuladora de bonecos. Sócia-fundadora da Gesto — Associação de Produtores Teatrais da Grande Florianópolis.

**MARIE LOUISE NERY** (BRA) 209 | Figurinista, artista visual, cenógrafa e professora. Nasceu em Berna, na Suíça. Estudou na Escola Técnica de Ofícios (Gewerbeschule) e na Escola de Artes Utilitárias (Kunstgewerbeschule). Chegou ao Brasil em 1957. A partir de 1959, participou da concepção dos desfiles de carnaval da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, no Rio de Janeiro. Foi professora de Indumentária da Escola de Teatro da UNIRIO.

**MARINEUSE BET** (BRA) 582 | Atriz, diretora de teatro, arte-educadora, figurinista e pedagoga. Fundadora do Grupo de Teatro Chapecó. Administrou por 19 anos o Centro Social Ilma Rosa De Nes, em Chapecó (SC).

**MÁRIO DE BALLENTTI** (BRA) 249, 254, 256, 378 | Ator e diretor, fundador da Cia. Caixa do Elefante, de Porto Alegre (RS). Participou de cursos com Margareta Niculescu, Álvaro Apocalypse, Máximo Schuster, Mauricio Kartun e Dominique Houdart. Atuou como manipulador nos programas de televisão “Pandorga” (TVE/RS), “A Turma do Arrepio” (Rede SBT/MANCHETE), “TV Colosso” (Rede Globo) e programas educativos do Canal Futura.

**MARIZA BASSO** (SUI/BRA) 463 | Em 2014, com o espetáculo “O circo dos objetos”, nascia a Cia. Mariza Basso Formas Animadas, na cidade de Bauru/SP. Atualmente, tem em seu repertório nove espetáculos em cartaz. Possui pesquisa com teatro de objetos publicada no *Caderno do Professor 6ª Série*, como referência para a arte educação, distribuído em toda rede de ensino público do estado de São Paulo.

**MARTA LANTERMO** (ARG) 103 | Bailarina, coreógrafa e docente. É professora do curso de licenciatura em Artes da Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) em Buenos Aires, Argentina. Recebeu diversos prêmios e subsídios, entre eles: Fundación Antorchas, Instituto Nacional del Teatro, Prodanza e Fondo Nacional de las Artes. Atualmente estuda a Formação na Técnica Alexander na Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires (ETABA).

**MARYSE BADIOU** (FRA) 366 | Doutora pela Universidade de Toulouse, foca sua pesquisa no diálogo entre a prática e a teoria teatrais, especialmente no campo dos objetos animados. Autora do livro “Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens”.

**MÁSCARA ENCENA** (BRA) 279 | Criado em 2014, em Porto Alegre (RS), o grupo se dedica a investigar a potencialidade artística da máscara na cena contemporânea. Paralelamente aos espetáculos, o coletivo realiza anualmente a Residência Artística Territórios da Máscara, que completou a 5ª edição em 2020.

**MAURICE SENDAK** (USA) 119 | Ilustrador americano com mais de 150 livros em seus 60 anos de carreira. Colaborou com célebres autores, tais como: Meindert DeJong, Tony Kushner, Randall Jarrell, Ruth Krauss, Else Holmelund Minarik, e Isaac Bashevis Singer.

**MAURICIO KARTUN** (ARG) 121, 431, 434, 459, 596 | Dramaturgo, professor de Dramaturgia e diretor teatral argentino. Em 1972, estudou atuação com Augusto Boal e até 1974 foi professor auxiliar da Cátedra de História Nacional e Popular da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Buenos Aires.

**MEHER CONTRACTOR** (IND) 337, 339, 340 | Bonequeira, diretora, artista e ilustradora. Foi professora de Artes Plásticas na Shreyas Foundation School em Ahmedabad, Gujarat. Publicou “Various Types of Traditional Puppets of India” (1968), no qual reúne documentos importantes sobre as várias tradições de bonecos indianos e teatros de sombras da Índia. É também autora de “Creative Drama and Puppetry in Education” (1984).

**MERCÈ GOST** (ESP) 187, 481, 592 | Fundadora da Cia. La Cònica, que durou até 2010. Seu enorme prestígio no mundo do teatro de sombras é o resultado de uma série de obras que, na época, revolucionaram este tipo de teatro a partir do cruzamento das sombras com outras linguagens artísticas.

**METIN AND** (TUR) 367 | Foi autor e estudioso do teatro de bonecos, fundador e primeiro presidente da UNIMA Turquia

(1993–1995). Posteriormente, tornou-se presidente honorário e, em 2000, membro de honra da UNIMA Internacional. Possui inúmeros livros e artigos publicados.

**MIGUEL VELLINHO** (BRA) 207, 210, 588 | Ator, diretor, bonequeiro, professor, criador da Cia. PeQuod. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente, é professor adjunto da UNIRIO e membro do conselho editorial da revista Móin-Móin, editada pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

**MURIEL SZYM** (BRA) 568 | Ator, contador de histórias, bonequeiro, cenógrafo, produtor teatral e cinegrafista. Atuou em diversas companhias de Santa Catarina, como o Grupo ROCA, o Grupo Unicórnio, a Cia. Mútua de Teatro de Animação e a Trip Teatro de Animação. Atualmente, atua na Essaé Cia. e possui o Atelier ORION de Artes, dedicado à confecção de bonecos, cenários e todo o tipo de arte.

**MUSEO ARGENTINO DEL TÍTERE** (ARG) 34 | Museu Argentino do Boneco.

**NAHUEL BOHN** (ARG) 421 | Professor e sombrista, integrou a companhia La Ópera Encandilada. Um dos pioneiros no teatro de sombras na Argentina, foi professor de Alejandro Szklar, da Cia. Umbra.

**NIKOLINA GEORGIEVA** (BGR) 337, 339 | Diretora e professora, é uma figura importante do teatro de fantoches búlgaro. Graduada pelo Instituto Superior de Arte Dramática, seguiu estudos especializados em teatro de marionetes, em 1962, em Praga, na Academia de Artes Cênicas (Faculdade de Teatro — DAMU).

**O'CTUS CIA. DE ATOS** (BRA) 292 | Fundada em 2001, vem se dedicando à pesquisa do corpo na cena contemporânea, realizando

trabalhos que dialogam com a dança e o teatro. Realizou oito espetáculos com organizações coreográficas que primaram pela fragmentação, pelo contraste de linhas e cores e pela polifonia de gestos e movimentos.

**OLGA OBRY** (RUS) 345 | Jornalista, artista plástica e escritora, nascida em Kiev, na Rússia. Chegou ao Brasil em 1941 e teve papel de destaque no teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil e na fundação da Sociedade Brasileira de Marionetistas.

**OLGA ROMERO** (BRA) 11, 160, 334, 587 | Atriz, diretora, autora e bonequeira reconhecida mundialmente. Cofundadora da Cia. Merengue, dirigiu a Gralha Azul Teatro, em Santa Catarina.

**OSCURAS DEVOCIONES, SOMBRAS ERÓTICAS** (ARG) 100, 108 | Companhia teatral que investiga trabalhos com sombras eróticas.

**PABLO DEL VALLE** (ARG) 99, 106 | Ator, bonequeiro, cenógrafo, diretor, dramaturgo e sombrista.

**PABLO LONGO** (ARG) 11, 19, 64, 67, 70, 72, 73, 81, 82, 88, 93, 381, 392, 414, 415, 432, 434, 580 | Diretor, dramaturgo e desenhista de luz da Cia. Pájaro Negro desde 2009. Licenciado pela Universidad Nacional de Cuyo, na Argentina. Como produtor, coordena o Festival Internacional Don Segundo de Teatro de Sombras.

**PALOMA BARRETO** (BRA) 12, 19 | Integra a Cia. Fios de Sombra. É formada pelo Conservatório Carlos Gomes, de Campinas, como bailarina (2000) e como atriz (2009).

**PAULA QUINTANA** (ARG) 12, 19, 23, 431, 454, 455, 456, 457, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 472 | Artista plástica, atriz, bonequeira, diretora e professora. Fundou em 1999, junto de Esteban Quintana, seu irmão, a Cia. Los Quintana. Atua na cooperativa La Hormiga Circular e ministra aulas e workshops sobre teatro, arte, fantoches e redação criativa.

**PAULA SENSOTERA** (ARG) 101 | Atriz e humorista argentina.

**PAULO AFONSO DE CASTRO** (BRA) 165 | Historiador, formado em Artes Cênicas pela PUCPR, mestre em Antropologia pela UFPR.

**PAULO BALARDIM** (BRA) 4, 13, 19, 21, 129, 136, 151, 258, 263, 264, 273, 277, 281, 352, 378, 379 | Ator, diretor teatral, professor de Teatro de Animação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e editor da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. É doutor em Artes Cênicas (PPGT/UDESC, 2013) e atuou na Cia. Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS) de 1991 a 2016.

**PAULO MARTINS FONTES** (BRA) 13, 483, 579 | Ilustrador e ator-bonequeiro. Fundador da Cia. Gente Falante – Teatro de Bonecos, em 1991. Radicou-se em Porto Alegre há mais de 20 anos e dedica-se ao longo desses anos a pesquisar a linguagem de teatro de formas animadas (bonecos, sombras, objetos, figuras, gigantes, miniaturização etc).

**PÉRICLES RAGGIO** (BRA) 463 | Ator, manipulador e cofundador da Cia. Teatro Por Um Triz.

**PHILIPPE GENTY** (FRA) 542, 600 | Diretor teatral, bonequeiro e artista gráfico. Criador de diferentes técnicas de manipulação, fundou sua companhia em 1968, a Compagnie Philippe Genty. Com seu estilo próprio, mescla em seus espetáculos ilusionismo, animação, dança e vídeo. Ministrou cursos de formação com Mary Underwood em vários países.

**PRASANNA RAO** (IND) 268 | Sombrista reconhecido mundialmente por hipnotizar plateias fazendo sombras apenas com as mãos.

**PRISCILLA PARAÍSO** (BRA) 217 | Atriz, cantora, musicista, compositora. Mestre em Música com ênfase em Educação Musical,



Canto e Etnomusicologia. Cofundadora do Coletivo Paraíso Cênico e responsável pelas sonoridades dos espetáculos e demais projetos do coletivo.

**QI YONGHENG** (CHN) 337, 340, 341 | Integrante da Tangshan Shadow Puppet Troupe, que apresenta inovações com base na tradição, fundindo a iluminação fluorescente moderna em sombras tradicionais. Suas técnicas ajudam a criar a ilusão de tridimensionalidade na forma de sombra bidimensional e seu trabalho evoca uma atmosfera mágico-mística.

**RAFAEL CURCI** (URY/BRA) 10, 12, 150, 368, 387, 432, 499, 500, 502, 513, 517, 580 | Diretor de teatro, bonequeiro, dramaturgo e teórico do teatro de bonecos e objetos.

**RAFAEL DAL'OSTO ROSSA** (BRA) 263 | Atuou nos grupos gaúchos A Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, Corsários Inversos e Grupo Mosaico Cultural.

**RENATO PERRÉ** (BRA) 176 | Ator, bonequeiro, dramaturgo e arte-educador brasileiro. É integrante da Cia. Filhos da Lua, de Curitiba (PR).

**RITA SPIER** 263 | Atriz, bonequeira e figurinista. Integrou a Cia. Entre Linhas (NH), participando de várias montagens no grupo, como “O Cisne”, “A Comédia dos Casais” e “O Negrinho do Pastoreio”. Kursou licenciatura em Teatro na UFRGS.

**ROBERTO DOCAMPO** (ARG) 99, 421 | Foi um bonequeiro, professor e ator reconhecido por confeccionar bonecos. Foi cofundador da Los Títeres de Don Floresto na década de 1970. Colaborou com a Cia. Ariel Bufano e o Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, em 1981, entre outros. Em 2012, recebeu o Prêmio Javier Villafañe de trajetória artística.

**ROGER LISBOA** (BRA) 128, 379 | Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrou a Cia. Teatro Lumbra (RS).

**RONALDO BARBOSA** (BRA) 463 | Ator e bonequeiro brasileiro.

**RONALDO ROBLES** (BRA) 46, 225 | Antropólogo, artista plástico, performer, diretor e fundador da Cia. Quase Cinema — São Paulo. Formado em Ciências Sociais FFLCH/USP, integrou o NAPEDRA — Núcleo de Antropologia do Drama e da Performance FFLCH/USP.

**SABRINA PARAÍSO** (BRA) 217, 231, 582 | Diretora teatral, atriz, figurinista, sombrista e professora. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ e pós-graduada pela Faculdade Angel Vianna. É uma das fundadoras do Coletivo Paraíso Cênico.

**SANDRA KNOLL** (BRA) 292, 319 | Atriz e bonequeira, participa da Cia. Experimentus Teatrais, de Itajaí (SC).

**SANDRA VARGAS** (CHL/BRA) 159, 203, 207, 243, 588 | Atriz, bonequeira, diretora teatral, e cofundadora do Grupo Sobrevento. Formada como bacharel em Artes Cênicas/Interpretação pela UNIRIO, tem se dedicado à difusão do teatro para a primeira infância e ao teatro de objetos, organizando e dirigindo festivais, bem como realizando espetáculos e oficinas.

**SANTIAGO MIGUEL BARBOZA** (ARG) 102 | Músico e produtor musical argentino.

**SARAH BIANCHI** (ARG) 99 | Professora, diretora de teatro, atriz, bonequeira e autora de vários espetáculos de marionetes para crianças e adultos. Começou sua carreira artística como pintora, expondo em salões nacionais, municipais e provinciais desde 1940.

**SCHIRLEY FRANÇA** (BRA) 53 | Estudante de pedagogia na Universidade Federal Fluminense (UFF), é brincante, bonequeira, artesã, contadora de histórias e educadora. Conheceu o Carroça de Mamulengos em 1982, na passagem da companhia pela capital federal, sendo, atualmente, integrante da companhia.

**SERGIO LAMANNA** (ARG) 431 | Cenógrafo, diretor de arte, desenhista, escultor e artista plástico argentino. Cofundador da Facciamo Producciones

**SÉRGIO MERCÚRIO** (ARG) 173, 543 | Escritor, cineasta, ator, diretor, bonequeiro e professor argentino.

**SÉRGIO ROWER** (ARG) 432 | Diretor e produtor do Grupo Libertablas diretor do CC Sanidad, presidente da UNIMA Argentina e professor nacional de bonecos.

**SÉRGIO TASTALDI** (ITA/BRA) 127, 603 | Empresário, sócio do Studio Sérgio Tastaldi Ltda. É ator, ilustrador, professor, diretor de arte e produtor de teatro, com um repertório de mais de 20 espetáculos. É, também, produtor de eventos voltados para o público infantil e criador de bonecos e artes para publicidade, TV e teatro.

**SILVINA MAÑUECO** (ARG) 459 | Artista argentina que trabalha com estátua viva.

**SOLEDAD GARCIA** (ARG/BRA) 14, 15, 19, 400, 579, 605 | Participa da Cia. Lumiató. Estudou na faculdade de Ciências Sociais da UBA(Universidad de Buenos Aires). Sua formação artística começou vinculada às artes plásticas (escultura, cerâmica e pintura). Paralelamente, ingressou no mundo do teatro, estudando vários anos com diferentes professores e finalizando sua formação de atriz em 1996.

**STATHIS DAMIANAKOS** (GRC) 337 | Escritor francês, autor do livro “Théâtres d’Ombres: Tradition et Modernité”, de 1986.

**SUSANA PETRELLI** (ARG) 434 | Artista-sombrista e professora argentina.

**SUSANITA FREIRE** (URY) 218, 338 | Atriz, bonequeira, arte-educadora, produtora cultural, pesquisadora e escritora sobre teatro de bonecos, colabora com La Hoja del Titiritero Independiente. Foi presidente da Comissão para América Latina (CAL) da UNIMA.

**SUZI DAIANE** (BRA) 319 | Escritora, atriz e bonequeira, dirige a Cia. Teatral (de Surdos) Mãos Vivas, em Jaraguá do Sul (SC).

**TALLER INTERNACIONAL DE TÍTERES DE MATANZAS** (CUB) 193 | Evento de teatro de animação surgido em 1994, na cidade de Matanzas, Cuba. O festival foi criado por iniciativa de Rubén Darío Salazar e René Fernández, tendo como foco a formação para profissionais e estudantes.

**TEATRO DE LA PLAZA** (ARG) 463, 579, 589, 592 | Surgiu em Buenos Aires, em 1983, dedicada à pesquisa do teatro de animação de objetos. A companhia obteve por quatro vezes o Prêmio Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (12ª Edição — 2008, 15ª Edição — 2009, 21ª Edição — 2012 e 28ª Edição — 2016) e duas vezes o Montagens Inéditas SESI (2007 e 2008).

**TEATRO DR. BOTICA** (BRA) 178 | Criado em 2001, na cidade de Curitiba (PR), patrocinado por O Boticário, conta com a realização da Brain+, do Instituto Grupo Boticário, e tem o apoio do Shopping Metrô Tatuapé. Inicialmente, era gerido pela companhia teatral de Manoel Kobachuk. Em 2010, a Fundação Cultural de Curitiba assumiu a administração do espaço.

**TEATRO GIOCO VITA** (ITA) 130, 150, 226, 251, 386, 470, 481, 585 | Fundado em 1971, em Piacenza, é uma das principais companhias de teatro de sombras da Europa. O grupo vem exercendo uma grande influência sobre diversos artistas por seus espetáculos, seu trabalho de formação, suas residências artísticas e suas pesquisas no campo do teatro de sombras.

**TÊMIS NICOLAIDIS** (BRA) 380 | Artista visual, editora, sombrista, produtora e roteirista. Atua como produtora audiovisual pelo Coletivo Catarse e integra a Cia. de Teatro Lumbra.

**THIAGO BRESANI** (BRA) 14, 19, 103, 213, 400, 579 | Estudou em Buenos Aires, na UNSAM (Universidad de San Martín). Criou, com a atriz Soledad Garcia, em 2012, a Cia. Lumiato, que objetiva o estudo, a pesquisa, a produção e a difusão do teatro de sombras contemporâneo no Centro-Oeste do Brasil.

**THIAGO LUZ** (ARG) 101 | Multiartista argentino, que trabalha com fotografia, design gráfico, dança, ilustração e teatro de animação.

**TITO LOREFICE** (ARG) 423 | Bonequeiro, ator, diretor, músico e professor. É diretor do departamento de teatro de bonecos e objetos no Instituto Artístico Mauricio Kagel, da Universidad Nacional de San Martín. Desde 2012, é membro do Comitê Executivo da UNIMA Internacional e é o atual presidente da Comissão de Formação Profissional e Secretário Geral da UNIMA.

**TUANY FAGUNDES RAUSCH** (BRA) 131, 132, 134, 137, 139, 140, 143, 146, 147, 149, 154, 318, 349, 552, 583 | Atriz, pesquisadora e professora. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) (2020) e doutoranda na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Desde 2014, é integrante e cofundadora da entreAberta Cia. Teatral.

**UNIMA** (FRA) 9, 11, 13, 15, 160, 163, 281, 334, 335, 390, 575, 577, 594, 595, 597, 598, 603, 604, 605 | Fundada em Praga, em 1929, a Union Internationale de la Marionnette (União Internacional da Marionete) é uma organização não governamental internacional, parceira da UNESCO, que reúne artistas de mais de 90 países. É a mais antiga organização de teatro em atividade.

**URGA MAIRA** (BRA) 418 | Atriz, bonequeira, contadora de histórias e arte-educadora. Começou sua carreira de arte-educadora no ateliê da artista plástica Stela Barbieri. Fundou a Cia. Faísca com Andi Rubstein e, juntos, criaram quatro espetáculos, entre os quais “Círculo de Salomão”, premiado pela Funarte em 2006.

**VALERIA ANDRINOLO** (ARG) 8, 98, 100, 461, 471, 593 | Atriz, diretora, bonequeira, sombrista e professora de Artes Plásticas.

**VALERIA DALMON** (ARG) 431 | Escultora e artista visual, confecciona máscaras, bonecos e objetos únicos.

**VALMOR NINI BELTRAME** (BRA) 11, 15, 19, 250 | Ator, bonequeiro e diretor teatral, integrou o Grupo Gralha Azul Teatro. Professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Criou e editou a Móin-Móin — Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas de 2005 a 2018. É membro da Academia Catarinense de Letras e Artes (ACLA) e editor da revista Mamulengo, da ABTB.

**VALTER VALVERDE** (BRA) 349 | Ator, diretor e bonequeiro. Possui formação em Comunicação Social e Jornalismo. Dirigiu e participou dos espetáculos: “Amaterasu”, “Em Rios e Florestas”, “Luz em Dezembro” e “Albertinho, O Menino Voador”. Confeccionou bonecos de sombras para os espetáculos da Cia. Articularte, da Cia. Teatro Por Um Triz, da Cia. Truks e do Grupo Caleidoscópio.

**VENTOFORTE** (BRA) 182, 589 | Grupo criado em 1974 por Ilo Krugli, no Rio de Janeiro, com o espetáculo “História de Lenços e Ventos”, que introduziu uma nova forma de representar para o público infantil. Os trabalhos do Ventoforte, com a poética voltada para o sonho e a fantasia, são inspirados na cultura popular dos países latino-americanos e recorrem a lendas e mitos dos povos do continente.

**VIVIANA SCHAMES** (BRA) 143 | Atriz, sombrista e artesã brasileira. Foi integrante da Cia. Caixa do Elefante (RS) e é cofundadora do Grupim de Dois, de contação de histórias com música.

**WALLY SANCHEZ** (ARG) 67, 73, 82 | Ator, sombrista, diretor, assistente de direção, cenógrafo, dramaturgo, iluminador e operador técnico argentino. Colabora com a Cia. Pájaro Negro Teatro de Luces y Sombras.

**WELERSON FREITAS** (BRA) 369 | Ator e doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT/UDESC). Desenvolve pesquisas sobre procedimentos e metodologias para formação e treinamento do ator no teatro de sombras.



1ª edição	dezembro 2021
impressão	meta
papel miolo	pólen soft 80g/m <sup>2</sup>
papel capa	cartão triplex 300g/m <sup>2</sup>
tipografia	more e galano



**ALEX DE SOUZA**

•

**ALEXANDRE FÁVERO**

•

**ALEJANDRO SZKLAR**

•

**CÁSSIO CORREA**

•

**FABIANA LAZZARI**

•

**GABRIEL VON FERNÁNDEZ**

•

**GILSON MOTTA**

•

**LUCAS RODRIGUES**

•

**MARCELLO KARAGOSWK**

•

**PABLO LONGO**

•

**PALOMA BARRETO**

•

**PAULA QUINTANA**

•

**PAULO BALARDIM**

•

**PAULO MARTINS FONTES**

•

**SOLEDAD GARCIA**

•

**THIAGO BRESANI**

•

**VALMOR NINI BELTRAME**



ISBN 978658646482-5



9 786586 464825

Esperamos que este livro possa inspirar a todos a conhecer, desenvolver, praticar e ensinar o teatro de sombras, essa forma de expressão artística tão plural, e também para que possam apreciar e valorizar a cultura latino-americana, reconhecendo nossa infinita capacidade de criar e transformar realidades.

**GILSON MOTTA E PAULO BALARDIM**

REALIZAÇÃO:



CEART



Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Cênicas  
CEART - UDESC

PARCERIA:



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**eba** ESCOLA DE  
BELAS ARTES

**PPGAC**

Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes da Cena