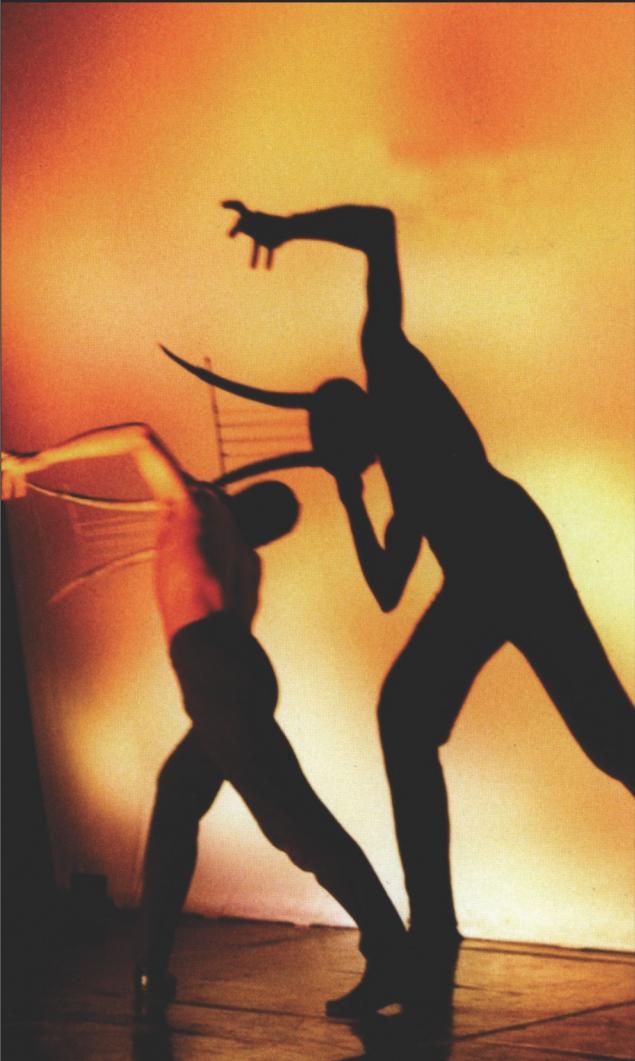


TEATRO DE SOMBRAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 8 - NÚMERO 9 - 2012 - ISSN 1809-1385



História da sombra

Eduardo Galeano

Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras contemporâneo

Fabrizio Montecchi

Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo

Maryse Badiou

Teatro de sombras na Índia

Meher Contractor

Teatro de Sombras tradicional chinês

Erica Luo

Aspectos e funções do teatro de sombras turco

Metin And

Novos caminhos do teatro de sombras: performance e work in progress

Ronaldo Robles e Silvia Godoy

Dramaturgias da sombra

Alexandre Fávero

Sensação e percepção no teatro de sombras

Fabiana Lazzari de Oliveira

As materialidades no teatro de sombras

Francisco Guilherme de Oliveira

O sentido de experiência na prática do teatro de sombras com educadores

Emerson Cardoso Nascimento

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

Apoio institucional:

FUNCULTURAL



**SECRETARIA DE
ESTADO DE TURISMO,
CULTURA E ESPORTE**
WWW.SOL.SC.GOV.BR



Governo do Estado
SANTA CATARINA

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Amaral

Universidade de São Paulo (USP)

Dr.^a Ana Pessoa

Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Prof.^a Dr.^a Amábilis de Jesus

Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dr.^a Izabela Brochado

Universidade de Brasília (UnB)

Prof.^a Ma. Izabel Concessa P. de A. Arrais

Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Marcos Malafaia

Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof. Me. Miguel Vellinho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Me. Paulo Balardim

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Tácito Borralho

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wagner Cintra

Universidade Estadual Paulista (UNESP)



MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas

Teatro de sombras

Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul - SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame – UDESC

Coordenação editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudantes bolsistas: Izabela Ouriques Quint

Marina Medeiros de Oliveira

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão e versão dos resumos/abstracts: Jeffrey Hoff

Marcos Leptretinf

Diagramação: Beatriz Sasse

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: Espetáculo *Orfeo ed Euridice* (1998). Teatro Gioco Vita. Foto de Massimo Bersani.

Página 3: Espetáculo *Odisseia* (2011). Montagem Teatral II UDESC. Foto de Nina Medeiros.

Páginas 5 e 6: Espetáculo *Buanga, a noiva da chuva* (2011). Companhia Karagozwk. Fotos de Luiz Roberto Meira.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v. 9, 2012. ISSN 1809-1385

M712

Periodicidade anual

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 9

Teatro de sombras

Teatro de Sombras, técnicas e linguagens: à guisa de apresentação

Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 8

História da sombra

Eduardo Galeano, 14

Historia de la sombra

Eduardo Galeano, 21

Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras contemporâneo

Fabrizio Montecchi, 22

Alla ricerca di un'identità. Riflessioni sul Teatro d'Ombre contemporaneo

Fabrizio Montecchi, 38

Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo

Maryse Badiou, 46



Teatro de sombras na Índia

Meher Contractor, 76

Teatro de Sombras tradicional chinês

Erica Luo, 92

中国传统皮影

罗玲, 114

Aspectos e funções do teatro de sombras turco

Metin And, 118

Novos caminhos do teatro de sombras: performance e *work in progress*

Ronaldo Robles e Silvia Godoy, 130

Dramaturgias da sombra

Alexandre Fávero, 148

Sensação e percepção no teatro de sombras

Fabiana Lazzari de Oliveira, 166

As materialidades no teatro de sombras

Francisco Guilherme de Oliveira, 182

O sentido de experiência na prática do teatro de sombras com educadores

Emerson Cardoso Nascimento, 196





Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro “Guten Morgen, Guten Morgen” (“bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50's and 60's she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus “Guten Morgen, Guten Morgen” (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d'août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en choeur “Guten Morgen, Guten Morgen” (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C'est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978, y durante las décadas de 1950 y 1960, encanto a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil), con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro “Guten Morgen, Guten Morgen” (Buenos días, buenos días en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Teatro de Sombras, técnicas e linguagem: à guisa de apresentação

A Revista Móin-Móin N.9 tem como tema central o Teatro de Sombras. Essa é uma das mais antigas manifestações teatrais do Oriente, notadamente em países como Índia, Indonésia, Tailândia, Sri Lanka e China. Certamente por isso, durante muito tempo, tanto na Europa quanto no Brasil, o Teatro de Sombras foi conhecido como Sombras Chinesas.

O interesse por essa arte vem crescendo de modo significativo no Brasil nos últimos anos. Isso é possível confirmar quando se observa a existência de grupos dedicados a ela em diferentes Estados do país. Em São Paulo, os trabalhos da Companhia Quase Cinema, o Grupo Sombras e Lendas e a Companhia Fios de Sombra; em Curitiba, o Grupo Karagowzk; em Porto Alegre, a Companhia Lumbra Teatro de Animação exemplificam a trajetória de grupos que dedicam prioritariamente suas encenações ao Teatro de Sombras. Registra-se também quantidade expressiva de grupos que trabalham eventualmente com essa arte, seja montando um espetáculo para integrar seu repertório, seja incluindo cenas de sombras em suas montagens.

O que caracteriza a maioria desses trabalhos é o afastamento da estética realista-naturalista. De fato, a reprodução da realidade já não estimula os artistas que fazem Teatro de Sombras. Interessa a recriação do real e por isso se percebe o predomínio de três modalidades nos processos criativos: a sombra de silhuetas recortadas em diversos tipos de materiais; a sombra obtida com objetos tridimensionais; e as sombras corporais. É comum os grupos misturarem propositalmente essas modalidades.

É possível constatar que o Teatro de Sombras tem sido objeto de pesquisas em Programas de Pós-Graduação em Teatro em Universidades.¹ A produção de trabalhos acadêmicos sobre o tema interrompe a prática de referenciar pesquisas exclusivamente em estudos realizados fora do Brasil, com base em experiências distantes do nosso contexto.

Para o Estado de Santa Catarina esta edição da Revista Móin-Móin tem um sentido especial porque, além de diversos grupos locais trabalharem com essa forma de teatro, muitos professores de teatro e educação, no ensino básico, recorrem a essa linguagem em suas criações artísticas. Cabe destacar ainda que o Curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC oferece em sua grade curricular uma disciplina obrigatória sobre Teatro de Sombras. Essa particularidade certamente contribui para a disseminação dessa linguagem teatral raramente praticada no Estado até os anos de 1990. Há ainda um fato curioso a ser mencionado. Segundo o historiador catarinense Oswaldo Rodrigues Cabral, o primeiro evento teatral realizado em Florianópolis (antigamente denominada de Nossa Senhora do Desterro) foi uma apresentação dessa forma artística: “Em 1817, a 7 e 8 de abril, para comemorar a coroação de D. João VI, no Quartel dos Regimentos d’El Rei, houve

¹ Vale lembrar os estudos de Cássia Macieira (2001), na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Francisco Guilherme de Oliveira Junior (2010), na Universidade de Brasília - UnB; Emerson Cardoso Nascimento (2011) e Fabiana Lazzari de Oliveira (2011), na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

um ‘teatrinho de sombras’ [...] um teatrinho ricamente ornado e elegantemente pintado.”² Lamentavelmente, as informações são vagas e pouco se sabe além de que a representação foi idealizada pelo Dr. Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, o Juiz de Fora, por Diogo Duarte Silva e pelo Vice-Cônsul da Rússia, cujo nome o historiador não conseguiu identificar.

Os aspectos aqui apresentados já justificam uma edição da Revista Móin-Móin sobre Teatro de Sombras. No entanto, diversas dúvidas, perguntas, questionamentos motivaram a escolha do tema para a publicação do Número 9 da Revista: existem diferenças entre o espetáculo de teatro de sombras e o espetáculo de teatro com sombras? Por que a sombra é objeto de reflexão teórica e expressão artística desde tempos remotos em quase todas as civilizações? É a natureza fugidia e impalpável da sombra que faz com que ela seja associada aos aspectos negativos do ser humano ou da sua personalidade? Por que algumas práticas teatrais transformam o Teatro de Sombras em Teatro de Imagens? Que mudanças vêm acontecendo no modo de fazer Teatro de Sombras tanto em seus aspectos técnicos, quanto no modo de pensar conceitualmente esse teatro? As grandes tradições do Teatro de Sombras influenciam processos criativos contemporâneos? Quem é o ator no Teatro de Sombras? Existe saberes próprios dessa linguagem que o ator precisa dominar para praticar e criar no Teatro de Sombras?

Os textos reunidos nesta edição não pretendem responder pontualmente a cada uma das questões acima levantadas. No entanto, tocam de forma direta ou indireta nos temas, estimulando a reflexão sobre eles.

A revista abre com um importante escritor latino-americano, Eduardo Galeano, do Uruguai. Seu texto sintético, característica dos poetas, convida o leitor ao jogo, a brincar com a própria sombra; instiga a pensar sobre a vida. Ali está contido, seguramente, tudo o

² CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro – Memória 2*. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979. Página 149.

que um diretor teatral gostaria que o ator soubesse sobre a sombra, e tudo o que o professor de teatro gostaria que seus estudantes aprendessem: a redescobrir a sombra.

Fabrizio Montecchi, da Itália, com base na sua trajetória como diretor do Teatro Gioco Vita, reflete sobre as principais mudanças que afetam as práticas do Teatro de Sombras contemporâneo. O texto analisa questões relativas à técnica, que quase sempre resulta em pesquisas formais, e alerta para a necessidade de se criar um *ethos* capaz de contribuir para a construção de uma identidade da linguagem do Teatro de Sombras.

O estudo da Professora Maryse Badiou, da Espanha, apresenta uma ampla reflexão sobre a sombra em diferentes culturas e tradições artísticas, como referência para se pensar a natureza da realidade e da apreensão do mundo. Teatro e ritual, sagrado, profano e religioso, são temas com os quais a autora conduz o leitor a compreender a sombra como manifestação artística que perpassa os tempos e, ainda hoje, é importante objeto de reflexão.

As grandes tradições do Teatro de Sombras estão contempladas em três textos que abordam essas manifestações na Índia, China e Turquia. Meher Contractor (1918 – 2006), da Índia, apresenta um claro mapa das diferentes formas com que o Teatro de Sombras é praticado em seu país, chamando a atenção para a diversidade de estilos, diferenças e procedimentos nas apresentações. Esse texto foi escrito no ano de 1982 e Meher, sabendo da inexistência de publicações sobre essa arte no Brasil, diversas vezes manifestou o desejo de vê-lo aqui publicado. Lamentavelmente ela não pode ver seu desejo concretizado, e o tempo não apagou a atualidade e rigor das suas reflexões.

O texto do Professor Metin And (1926 – 2008), da Turquia, é esclarecedor sobre os sentidos e funções do Teatro Karagoz para a sociedade turca. Seu estudo ajuda a desfazer a visão estereotipada de muitos ocidentais cujo olhar vê somente aspectos libidinosos e obscenidades nessa forma teatral.

Erica Lou, da China, colabora com um estudo no qual mostra

que o milenar Teatro de Sombras ainda é hoje praticado em quase todas as províncias do país. Demonstra que é uma tradição que se renova, e cada região o apresenta de formas diferentes.

O percurso de dois grupos de teatro do Brasil está contemplado com textos de seus diretores. Ronaldo Robles e Silvia Godoy, da Companhia Quase cinema, de São Paulo, e Alexandre Fávero, da Companhia Lumbra Teatro de Animação, de Porto Alegre, refletem sobre o processo de criação de seus espetáculos. Chama a atenção como os grupos sistematizam um conjunto de procedimentos e saberes que se refletem no resultado artístico de seus espetáculos, o que reafirma o Grupo de Teatro como núcleo produtor e agregador de conhecimentos indispensáveis ao exercício da profissão. Ou seja, Grupo de Teatro também é local de formação profissional e artística.

A Revista reúne ainda, três textos pautados em recentes pesquisas efetuadas na UnB e na UDESC. O estudo de Francisco Guilherme de Oliveira explora a ideia de materialidade sob aspectos que incluem a qualidade expressiva dos materiais para a produção das silhuetas e imagens, e as relações da matéria com a imaginação.

Fabiana Lazzari de Oliveira analisa o trabalho do ator no Teatro de Sombras com ênfase em dois temas: sensação e percepção visual. O artigo aponta, com base na observação do trabalho do ator, um conjunto de aptidões e cuidados necessários para a atuação deste artista na cena.

Emerson Cardoso Nascimento analisa o trabalho realizado com um grupo de educadores, alguns dos quais nunca haviam visto Teatro de Sombras. As reflexões se baseiam na ideia de “experiência” segundo Jorge Larrosa Bondía que a define como “o que nos acontece, o que nos toca”. Seu texto é um convite a redescobrir a sombra e chama a atenção do leitor para que, diante das mudanças e do tempo acelerado da vida contemporânea, a “experiência” colabore para o estabelecimento de relações mais significativas entre os indivíduos, com os objetos e com o mundo.

A leitura desses artigos denota que essa arte certamente se transformou desde quando o “teatrinho ricamente ornado e

elegantemente pintado” se apresentou na Desterro, em 1817. A multiplicidade de facetas expostas pelo conjunto de textos nesta edição da Revista Móin-Móin certamente auxiliará o leitor a perceber a complexidade do Teatro de Sombras como linguagem teatral contemporânea. Ao mesmo tempo, nós, editores, acreditamos que estimulará a realização de novos estudos sobre o tema e contribuirá para aquecer o debate principalmente junto aos grupos que trabalham com o Teatro de Formas Animadas no Brasil.

Valmor Nini Beltrame
UDESC

Gilmar A. Moretti
SCAR

História da sombra¹

Eduardo Galeano

Montevidéu (Uruguai)

¹ GALEANO, Eduardo H. *As Palavras Andantes*. Porto Alegre: L&PM, 2004. Tradução de Eric Nepomuceno. Ilustrações de José Francisco Borges.





PÁGINAS 14 e 15: Espetáculo Último Dia hoje (2002), Traço Cia de Teatro.
Foto de Renata Vavolizza

PÁGINA 16: Espetáculo Livres e Iguais (1999), Grupo Teatro Sim... Por Que Não?!!!
Foto de Cleidi de Oliveira.

O primeiro sabor do qual se recorda foi uma cenoura.
O primeiro cheiro, um limão partido ao meio.
Recorda que chorou quando descobriu a distância.
E recorda que certa manhã ocorreu o descobrimento da sombra.



Naquela manhã, ele viu o que até então havia olhado sem ver:
grudada a seus pés jazia a sombra, mais longa que seu corpo.
Caminhou, correu. Onde ele ia, fosse onde fosse, a perseguidora
sombra ia com ele.

Quis arrancá-la. Quis pisá-la, chutá-la, golpeá-la; mas a sombra, mais rápida que suas pernas e seus braços, se esquivava sempre. Quis saltar sobre ela; mas ela adiantou-se. Virando-se bruscamente, tirou-a da frente; mas ela ressurgiu atrás. Grudou-se contra o tronco de uma árvore, encolheu-se contra a parede, meteu-se atrás da porta. Onde ele se perdia, a sombra o encontrava.



Finalmente, conseguiu soltar-se dela. Deu um salto, jogou-se na rede e separou-se da sombra.

Ela ficou embaixo da rede, esperando por ele.

Depois, ficou sabendo que as nuvens, a noite e o meio-dia suprimem a sombra. E soube que a sombra sempre volta, trazida pelo sol, como um anel que procura o dedo ou um abrigo viajando rumo ao corpo. E se acostumou.



Quando ele cresceu, com ele cresceu sua sombra. E ele teve medo de ficar sem ela.

E o tempo passou. E agora, quando ele está encolhendo, após os dias de sua vida, tem pena de morrer e deixá-la sem ele.



Historia de la sombra

Eduardo Galeano

Montevideo (Uruguay)

El primer sabor que recuerda fue una zanahoria.
El primer olor, un limón cortado por la mitad.
Recuerda que lloró cuando descubrió la distancia.
Y recuerda que una mañana ocurrió el descubrimiento de la sombra.

Aquella mañana, él vio lo que hasta entonces había mirado sin ver: pegada a sus pies, yacía la sombra, más larga que su cuerpo.

Caminó, corrió. A donde él iba, fuera donde fuera, la perseguidora sombra iba con él.

Quiso sacársela de encima. Quiso pisarla, patearla, golpearla; pero la sombra, más rápida que sus piernas y sus brazos, lo esquivaba siempre. Quiso saltar sobre ella; pero ella se adelantó. Volviéndose bruscamente, se la sacó de adelante; pero ella reapareció por detrás. Se pegó contra el tronco de un árbol, se acurrucó contra la pared, se metió detrás de la puerta. Donde él se perdía, la sombra lo encontraba.

Por fin, consiguió desprenderse. Pegó un brinco, se echó en la hamaca y se separó de la sombra.

Ella se quedó debajo de la red, esperándolo.

Después supo que las nubes, la noche y el mediodía suprime a la sombra. Y supo que la sombra siempre vuelve, traída por el sol, como un anillo en busca del dedo o un abrigo viajando hacia el cuerpo.

Y se acostumbró.

Cuando él creció, con él creció su sombra. Y él tuvo miedo de quedarse sin ella.

Y pasó el tiempo. Y ahora, cuando se está achicando, al cabo de los días de su vida, tiene pena de morirse y dejarla sin él.



Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras contemporâneo¹

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Itália)



¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.



PÁGINAS 22 e 23: Espetáculo *Piccolo Asmodeo* (2012) -
Teatro Gioco Vita. Foto de Gianni Cravedi



Resumo: O estudo destaca as principais mudanças no modo de conceber e praticar o Teatro de Sombras no Ocidente, a partir da década de 1970, apontando mudanças relativas ao uso das fontes luminosas, espaços de projeção e telas. O texto reflete sobre as diferenças entre o modo de praticar essa arte no Oriente e no Ocidente. Ao mesmo tempo, aponta características e particularidades próprias da linguagem do Teatro de Sombras contemporâneo apresentando questionamentos sobre o sentido de se praticar essa arte atualmente.

Palavras-chave: Teatro de Sombras contemporâneo; linguagem; técnica.

Abstract: This study highlights the main changes in the form of conceiving and practicing shadow play in the West since the 1970s, indicating changes related to the use of light sources, projection spaces and scrims. The text reflects on differences between forms of practicing this art in the East and West. It also indicates characteristics and particularities of the language of contemporary shadow play, questioning the meaning of practicing this art today.

Keywords: Contemporary shadow play; language, technique.

Eu era pouco mais que um menino quando comecei a praticar o Teatro de Sombras com o Teatro Gioco Vita, e, desde então, passaram-se trinta e cinco anos. Vivi, portanto, a minha vida adulta inteira dedicando toda a minha energia artística e criativa ao desenvolvimento desta original forma teatral, numa busca

obsessiva e um pouco maníaca, de técnicas, possibilidades cênicas e “razões de existência” que lhe garantissem perspectivas não somente de sobrevivência, mas também de um forte enraizamento no conjunto das artes da cena contemporânea.

Por isso, falar do Teatro de Sombras contemporâneo para mim é como olhar um álbum de família. Folheando suas páginas revivo o fervor ligado às intuições iniciais, o entusiasmo gerado pela inconsciência, a excitação pelas descobertas que você acredita serem só suas, a presunção que nasce em você da convicção de estar fazendo algo de “extraordinário”, mas também as tantas incertezas e dúvidas por escolhas que você teme serem erradas, as desilusões produzidas por tantos passos em falso, o medo de ter chegado ao fim de um percurso... Este álbum não está completo. As muitas páginas em branco que há nele fazem-me compreender o quanto ainda há por fazer para emancipar completamente o Teatro de Sombras contemporâneo, mas não posso deixar de reconhecer que algo de importante nasceu do trabalho de todos estes anos: um Teatro de Sombras original, vital e, sobretudo, capaz de falar ao homem de hoje.

Mas o que é o Teatro de Sombras contemporâneo? O adjetivo “contemporâneo”, quando é aplicado a fenômenos artísticos, é sempre amplo demais, genérico e abrangente, e ajuda bem pouco a compreender o que define exatamente. Não tem a imediatez seletiva de “vanguarda” ou de “experimental” (termos que, aplicados à arte, acho, entretanto pouco apropriados), que remetem a fenômenos mais extremistas, audazes, inovadores, antecipadores de gostos e conhecimentos; nem a clareza conceitual de termos como “moderno” ou “pós-moderno”, que remetem imediatamente a fenômenos concernentes a âmbitos filosóficos e sociológicos muito precisos. “Contemporâneo”, de fato, nunca foi usado para indicar uma forma artística dominante ou uma corrente, nem mesmo um movimento ou uma tendência, mas para denotar, bastante genericamente, um recipiente: tudo o que foi criado de um dado período

até hoje, e que se contrapõe, de algum modo, às tradições anteriores (embora muita criação artística contemporânea se mova sobre bases tradicionais). Sempre que o termo “contemporâneo” é usado para definir fenômenos artísticos e não históricos, esse dado período é um arco temporal variável: na Arquitetura o início é fixado nos anos Oitenta; nas Artes visuais, nos anos Sessenta; na Música, nos anos Cinquenta; no Teatro, por sua vez, no início do século XX... e no Teatro de Sombras?

No Teatro de Sombras proponho fixar o início nos anos Setenta, pois é naquele período que ocorre, depois de um longo esquecimento, um renascimento do Teatro de Sombras no Ocidente. Isso aconteceu por obra de algumas “heróicas” Companhias², sobretudo francesas. As experiências daqueles anos tiveram o mérito enorme de repropor o Teatro de Sombras como “possível” arte teatral do presente, interligando os fios com as grandes tradições do passado e, principalmente, com a mais próxima a eles e a nós: o Teatro de Sombras francês³ e europeu do século XIX, que já havia elaborado, inovando a técnica, imagens de sombra que podem ser plenamente circunscritas à cultura visual ocidental. Esta tradição, se é que se pode falar em tradição neste caso, representou a única presença relevante do Teatro de Sombras em todo o Ocidente e foi a única, diferentemente das orientais, que se interrompeu⁴. Sobreviveu somente um fio sutil, que constelou o século XX

² Escolhi propositadamente não nomear artistas, companhias e teatros para evitar, por negligência ou ignorância, omitir alguém.

³ Creio que valha a pena citar a experiência de *Le Chat Noir* (1881-1897), o cabaré parisiense onde se apresentavam refinadíssimos espetáculos de Teatro de Sombras. É indiscutivelmente o ponto mais alto atingido pelo Teatro de Sombras europeu do século XIX.

⁴ Não acho que se deva considerar uma simples coincidência o fato de que *Le Chat Noir* tenha fechado os batentes em 1897, isto é, somente dois anos depois que os irmãos *Lumière* apresentaram, sempre em Paris, o cinematógrafo. Parece-me uma simbólica passagem de turno.

com tantas pequenas, inorgânicas experiências⁵.

Esse fio foi sabiamente recolhido e tecido novamente nos anos Setenta, e por isto parece-me correto considerar aquele conjunto de experiências à origem de tudo o que nós hoje chamamos de Teatro de Sombras contemporâneo. Esses pioneiros têm também o mérito de ter levantado questões que agiram com uma enorme força propulsora no período seguinte, despertando perguntas sobre o sentido que ainda poderia ter que praticar o Teatro de Sombras no presente, sobre a função do manipulador, sobre a necessidade de uma adequação das técnicas e das linguagens. Essas interrogações foram, então, reunidas e desenvolvidas por uma nova geração de Companhias que fez delas premissas indispensáveis para aquela que foi uma verdadeira “revolução” ocorrida no Teatro de Sombras nos anos Oitenta.

A revolução⁶ nasceu então de uma necessidade sentida de renovação da linguagem como um todo, mas aconteceu graças a uma mudança técnica fundamental: a transformação do tradicional espaço das sombras em um verdadeiro dispositivo de projeção.

Aqui se torna necessária uma digressão técnica para fazer com que fique claro o que entendo por dispositivo de projeção. Até o início dos anos Oitenta, na prática, todo o Teatro de Sombras (tradicional e não) baseava-se, embora com algumas declinações, na sombra obtida pelo contato direto da silhueta com a tela. Afastando a silhueta da tela, pelas características da fonte luminosa usada, a sombra perdia nitidez até não ser mais vista como a forma da figura que se desejava representar. Assim, o manipulador tinha sempre que agir próximo à tela (Fig. 1).

Com a introdução de uma fonte luminosa com filamento

⁵ Entre as experiências mais relevantes recordamos: as pesquisas técnicas de luz feitas por Paul Vieillard, a *L'Ecole Polytechnique* de Paris e o trabalho da genial diretora cinematográfica Lotte Reiniger.

⁶ Alguns poderão considerar um pouco excessivo o termo “revolução”, mas, com aquelas transformações, o Teatro de Sombras sofreu uma verdadeira mudança de estado: nasceu algo que antes não existia.

puntiforme, que permite obter sombras nítidas inclusive se a silhueta está afastada da tela, o Teatro de Sombras contemporâneo⁷ começou, por sua vez, a se utilizar de sombras projetadas. A cena, assim, transformou-se em um dispositivo de projeção (Fig. 2) que permitiu ao manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas. A “barraca” tradicional, entendida como sistema fechado de relações, é substituída por um espaço aberto, dinâmico e rico de possibilidades, que pode conter múltiplos dispositivos de projeção e, portanto, permitir o uso concomitante de várias técnicas de animação.

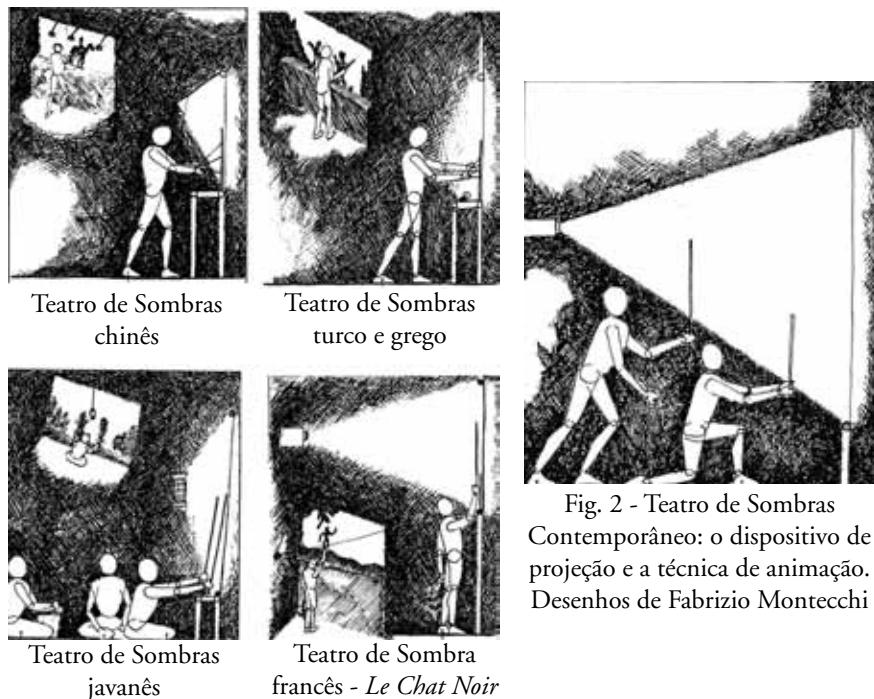


Fig. 2 - Teatro de Sombras Contemporâneo: o dispositivo de projeção e a técnica de animação.
Desenhos de Fabrizio Montecchi

Fig. 1 - Teatros de Sombras Tradicionais:
O espaço das sombras e as técnicas de
animação. Desenhos de Fabrizio Montecchi.

⁷ Lembramos que, já no início do século XX, assim como nos anos Cinquenta, havia-se iniciado a experimentar esse tipo de fonte luminosa. De fato, estas experiências não tinham levado a uma nova organização técnica geral.

É esta, aparentemente simples, mudança de utilização técnica que deu origem a todas as transformações seguintes⁸ do Teatro de Sombras. No início dos anos Oitenta, esse foi o traço estilístico e a marca distintiva de uma série de Companhias, para depois se tornar, nos anos Noventa, um patrimônio compartilhado por muitas outras realidades interessantes, sobretudo na Europa. Este conjunto de contribuições e experiências levou a uma renovação total dos cânones estéticos, dos modelos de representação e dos ritmos perceptivos ligados à criação da imagem da sombra e também à transformação do espaço da tela (bidimensional) para a cena (tridimensional), tendo como consequência o nascimento de uma linguagem com características novas e originais, totalmente filha da contemporaneidade, atualizada nas formas cênicas e na concepção dramatúrgica.

Depois desse entusiasmante período, marcado por importantes resultados criativos, o Teatro de Sombras contemporâneo enfrentou, nesta última década, uma fase certamente mais difícil. Como se sabe, as grandes mudanças são sucedidas sempre por longos processos de acomodação, necessários para recompor as fraturas estruturais, religar os fios com aquele passado do qual se tinha fugido e encontrar novos e convincentes equilíbrios entre forma e conteúdo. Embora menos exaltantes, esses processos de estabilização são a verificação dos efeitos, positivos ou negativos, surgidos a partir de transformações radicais. Sobretudo, são processos muito mais lentos e complexos, que obrigam você a rever continuamente o que passou enquanto segue em frente em direção a alguma coisa que ainda não conhece e que não existe. Construir, é banal dizer, é muito mais difícil que destruir.

Esse processo tornou-se ainda mais lento pelo fato de que nos últimos anos, assim como nas duas décadas anteriores, assistiu-se a uma mudança contínua: Companhias importantes pararam de se dedicar a esta linguagem, enquanto novas realidades, sobretudo

⁸ Elencar todas as novidades técnicas introduzidas naqueles anos mereceria um estudo à parte e não é o objetivo deste texto.

fora da Europa, afirmaram-se. Isto certamente renovou as energias, multiplicou as visões e as perspectivas, mas, de modo geral, não favoreceu o aprofundamento e a solução profunda de problemas que ainda o afligiam. O Teatro de Sombras contemporâneo parece estimular aproximações passageiras, transitórias: nos atraímos pela superfície brilhante das suas possibilidades, mas logo nos assustamos diante da complexidade dos problemas que ele impõe. Há uma grande riqueza de pesquisas formais nas experiências destes anos que se apoiam, entretanto, em fundamentos, *ideias de teatro*, muito frágeis. Há, porém uma grande necessidade de dar estabilidade ao próprio fazer, de inseri-lo em um horizonte de sentido mais amplo, de construir um pensamento que dê cidadania a todas estas ideias e defina a sua identidade: da linguagem e de quem a pratica. Estou certo de que é disto o que mais precisamos hoje.

Os pontos seguintes pretendem ser uma contribuição para tentar entender se existem, e quais são, as características que, para além da técnica, podemos considerar como próprias e peculiares do Teatro de Sombras contemporâneo e tentar definir um conjunto de intenções que possam ser uma referência para todos nós que praticamos esta singularíssima forma teatral.

A obsessão pela imagem.

Penso que o pior equívoco que pesa sobre o Teatro de Sombras contemporâneo seja considerá-lo, e praticá-lo, como espetáculo de imagens. É um fato inegável que a sombra seja visível em superfícies bidimensionais, as telas, mas isto não deve nos enganar. Só o fato de definir a superfície de projeção como “tela”⁹ é um erro, pois contrasta com a função que ela tem no Teatro de Sombras que não é a de separar, isolar, dividir, mas de unir, pôr em comunicação, criar uma comunhão. Para esclarecer o que quero dizer dou um exemplo extremo, usando uma gravura que retrata um momento de um espetáculo de sombras

⁹ [N. de T.] O autor aqui se refere à conotação de “obstáculo” ou “proteção” que a palavra “schermo” sugere em italiano e que não tem o mesmo peso em sua tradução ao português (“tela”).

no *Cabaret du Chat Noir* (Fig. 3). Estamos diante de uma “não cena teatral”, uma superfície plana, neutra, e isto que vemos são somente imagens. Não é possível ver nem saber nada da ação que acontece: estar atrás da tela equivale a não estar. Pelo contrário, quanto maior o grau de isolamento, maior o espanto diante da magia da sombra. Na tela, já concebida espacialmente para separar fisicamente quem cria de quem assiste, sucedem-se imagens de sombra cada vez mais autossuficientes, capazes de se propor ao público autonomamente, independentemente de quem as cria. O olhar do espectador não atravessa a tela para buscar além. Para nela, completamente absorto em imagens de grande impacto visual que fagocitam seu próprio criador. A comunhão entre quem age e quem assiste, condição imprescindível para que o teatro aconteça, não ocorre, pois o encontro dos olhares tem como obstáculo a tela hipersaturada de imagens.

Creio que pensar o Teatro de Sombras como “tela-imagem”, herança do Teatro europeu do século XIX, tenha condicionado negativamente o seu desenvolvimento. Por isso, temos que ir para “além da tela” e considerar toda a complexidade das ações que acontecem na cena. Somente deste modo poderemos libertar o Teatro de Sombras contemporâneo da convicção de que ele é um parente pobre e artesanal das linguagens multimedias das quais estamos circundados.

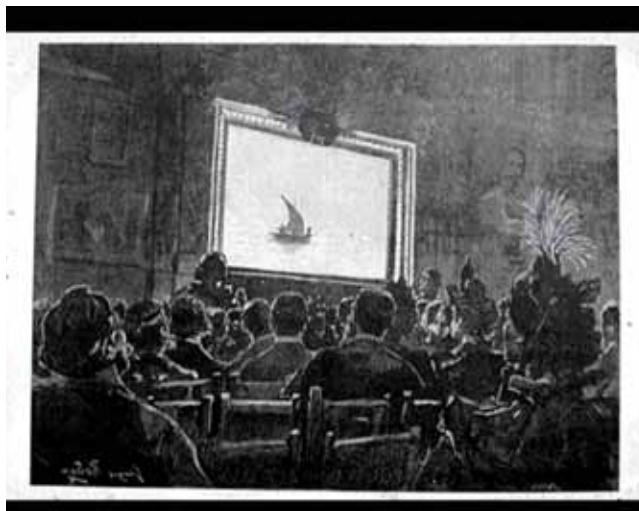


Fig. 3 - Teatro de Sombras *Le Chat Noir*. Gravura de Georges Revon, *Derrière l'écran du Chat Noir* (1893)
In: Paèrl, H.; Botermans, J.; Van Delft, P. *Ombres et Silhouettes*. Paris: Chêne Hachette, 1979

A vocação teatral.

Se há um terreno sobre o qual o Teatro de Sombras contemporâneo deve refletir mais e se questionar é o da noção de *teatralidade*, que se contrapõe àquela ideia de espetáculo de imagens que mencionávamos. Não estamos falando de “Teatro” de sombras? O que torna *teatral* um espetáculo de sombras? O simples fato de ser uma ação ao vivo? O quê, então?

Nesse sentido, os Teatros de Sombras tradicionais¹⁰ ainda representam um âmbito de estudo importante e são cheios de elementos inspiradores. Vejam, por exemplo, a fotografia que retrata um momento de *Nang Yai*, uma importante tradição do Teatro de Sombras tailandês (Fig. 4). Apesar da fonte de luz estar posta somente de um lado da tela, a ação se desenrola em ambos os lados e o público está distribuído ao redor. Grandes silhuetas fixas são, podemos dizer, dançadas pelos manipuladores. O gesto coreográfico, isto é, a postura que os manipuladores assumem, é parte integrante da animação e, sobretudo, é uma parte fundamental da linguagem cênica.



Fig. 4 - Teatro de Sombras tailandês *Nang Yai*. Foto de Fred Meyer.
In: Meyer, Fred. *Schatten Theater*. Zurich: Ed. Popp, 1979

¹⁰ Uso a definição de Teatro de Sombras tradicional para me referir a todos os Teatros com histórias e tradições consolidadas. Embora conservem diferenças, têm muitos elementos em comum se comparados ao Teatro de Sombras contemporâneo.

A pergunta que esta forma de Teatro de Sombras suscita é: em que consiste então o Teatro de Sombras? Naquilo que vemos na tela? Ou em toda a ação que se desenrola ao redor dela? Não está também no pé flexionado do dançarino-manipulador, que, dançando, me conta uma parte da estória? Estou certo de que sim e acho que há mais modernidade nessas formas de Teatro de Sombras milenares que em tanto Teatro de Sombras contemporâneo. Neste exemplo, mas poderíamos citar tantos outros, está expresso todo o senso de uma ideia que foge à banal, e meio esquizofrênica, equação ‘Teatro de Sombras é igual a espetáculo de imagens’. Tudo aquilo que acontece ao redor da tela é Teatro de Sombras. É Teatro. E é esta a grande lição que a tradição nos deixa.

A riqueza dramatúrgica.

Existe um vínculo, presente desde sempre nas várias tradições, que faz do Teatro de Sombras instrumento e veículo de um repertório singular a representar. Toda tradição se define, mais do que pelas técnicas, justamente pelo próprio universo de estórias e conteúdos dos quais se faz intérprete. O Teatro de Sombras turco é impensável sem as estórias de Karagoz, assim como o Teatro de Sombras, que se pratica na região que vai da Índia até o sudeste asiático, é indissociável das grandes sagas épicas de Mahabharata e Ramayana. Até o Teatro de Sombras chinês, com toda a sua variedade de temas representados, está principalmente a serviço de estórias heróicas e cavaleirescas. O Teatro de Sombras contemporâneo, por sua vez, livre de qualquer vínculo, não está associado a um determinado repertório de estórias a contar, não possui uma própria forma dramatúrgica codificada, nem um âmbito próprio dentro do qual circunscreve a própria atuação. E, embora nos últimos anos tenha se procurado em alguns casos identificar um repertório privilegiado (a música, o mito, o onírico, etc.) o Teatro de Sombras contemporâneo, por sorte, escapou dessa absurda limitação. Pelo contrário, em vários casos demonstrou saber fazer-se intérprete de vários tipos de textualidades, de escritas, de dramaturgias e saber fazer-se

expressão de múltiplos conteúdos. Também nisto o Teatro de Sombras ainda deve amadurecer e o fará superando o temor da própria limitação. Comparando-se com dramaturgias complexas (Fig. 5) demonstrará a própria riqueza linguística e poderá dar uma importante prova das próprias ilimitadas possibilidades de representação, da própria *universalidade* comunicativa.



Fig. 5 - Teatro de Sombras Contemporâneo: *Widmo Antygona*, (2011)
Produção BTL de Bialystock (Polônia). Direção de Fabrizio Montecchi.
Foto de Krzysztof Bielinski

A permeabilidade das formas.

O Teatro de Sombras contemporâneo demonstrou uma grande propensão para se abrir e se comunicar não somente com as outras disciplinas da cena, mas também dos multimeios e das artes em geral. Algumas das experiências mais importantes dos últimos anos nasceram exatamente por serem um cruzamento das artes visuais e performáticas, de onde é possível facilmente olhar e dialogar tanto com o teatro de ator como com o cinema, com a dança mas também com os multimeios. Esta fácil predisposição pode ter efeitos muito positivos se for traduzida em pulsão e curiosidade para

atravessar essas disciplinas, conhecê-las e indagá-las para captar, e eventualmente transformar em próprios, princípios e técnicas; mas também para negá-las, recusá-las, e afirmar assim a própria diversidade. Pode ter, no entanto, perigosos efeitos negativos se o objetivo for a simples absorção ou concepção de formas que nasceram somente de uma soma banal. Sobretudo com relação às técnicas de multimeios, o Teatro de Sombras contemporâneo deve demonstrar grande atenção e consciência da própria especificidade, se não quiser ser algo banalizado ou até fagocitado.

Relação com a tradição.

O Teatro de Sombras contemporâneo deve muito ao Teatro de Sombras tradicional. Apesar de ter se distanciado, rompido e se afastado dele, este movimento não aconteceu por uma pressuposta superioridade, mas para que pudesse criar uma língua própria, orgânica e coerente com seu âmbito cultural. O Teatro de Sombras contemporâneo não deve ser visto como um passo adiante, uma superação qualitativa das grandes tradições: de modo algum nós podemos defini-lo “melhor”, nem criar hierarquias com relação a isso. É diferente, isso sim, mesmo porque o Teatro de Sombras contemporâneo é um conjunto de experiências totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, sob muitos aspectos, ainda suscetíveis a enormes mudanças. No caso do Teatro de Sombras tradicional, nos vemos diante de sistemas fechados, codificados há muito tempo e que não demonstram nenhuma propensão particular à abertura (caso contrário não seriam, obviamente, tradicionais). Mas, na origem, estou certo de que se estruturaram seguindo os mesmos processos dinâmicos que agora estão envolvidos. De fato, muitas dessas tradições são a síntese de um complexo sistema de linguagens que se estratificaram lentamente. Por isso, espero que se mantenha, em relação ao Teatro de Sombras tradicional, uma postura aberta à comparação e à troca, pois eles ainda têm tanto a nos ensinar.

A natureza transnacional.

Com relação às grandes tradições do Teatro de Sombras

que têm uma identidade cultural precisa, derivada de um forte enraizamento territorial, mas com um raio de influência exclusiva em âmbito local ou nacional (não falamos do Teatro de Sombras cambojano, tailandês, malês, grego, chinês, etc.?) o Teatro de Sombras contemporâneo caracteriza-se, ao contrário, por um pertencimento não erradicado ao território geográfico ou cultural de origem, mas com um raio de influência transnacional. De fato, os fios que ligam os Teatros e as Companhias contemporâneas a seus locais de origem são certamente frágeis, considerando a frequente ausência de tradições de peso, mas são muito mais fortes os laços que os unem a outros Teatros espalhados pelas mais diversas partes do planeta, independentemente da cultura à qual pertencem, das tradições que encarnam e das escolhas estéticas que praticam. Embora nas origens o Teatro de Sombras contemporâneo tivesse uma conotação muito europeia, hoje temos experiências que podemos relacionar em todos os lugares, do Japão ao Canadá, do Brasil à Indonésia, e que demonstram como o teatro de Sombras contemporâneo utiliza uma linguagem reconhecida e compartilhada em todo o mundo.

A relação com o público.

O mesmo vale também para a relação que os Teatros de Sombras conseguem instaurar com o público. Um espetáculo de sombras tradicional vive de um vínculo muito estreito com o próprio público de referência. No ambiente do qual é expressão cultural, todos os elementos, do texto à técnica, do ritmo à representação, podem ser perfeitamente desfrutados pelo público, mas fora dele perde muita força comunicativa. Um espetáculo de Teatro de Sombras contemporâneo, por sua vez, não tem um público eleito realmente, mas pode “falar”, ou seja, pode ser compreendido e apreciado, a um público geográfica e culturalmente muito extenso. Estou profundamente convencido da vocação internacional do Teatro de Sombras contemporâneo e de sua capacidade de falar a todos. Por isto é necessário tentar fazer um grande esforço de emancipação e sair do estreito âmbito do teatro para crianças,

ao qual ele foi injustamente relegado. Expandindo a base do público ao qual se dirigir, o Teatro de Sombras contemporâneo pode realmente demonstrar estar à altura dos grandes teatros tradicionais.

A busca de uma identidade.

O que quer dizer praticar o Teatro de Sombras hoje, aqui, no contexto das linguagens do Teatro e das Artes visuais contemporâneos? O que o Teatro de Sombras tem de original e quais os significados exclusivos que traz em si para ser, agora, necessário? Por que, enfim, consideramos que seja importante utilizar o Teatro de Sombras para exprimir a complexidade do mundo?

Estas são perguntas que creio inevitáveis e que devem estar na base de todas as nossas ações e motivar suas escolhas. Talvez não encontremos sempre as respostas, mas isto jamais será um bom motivo para não as fazermos. Porque tentar responder estas perguntas quer dizer questionar, em primeiro lugar, a própria identidade de ator-sombrista. Porque há respostas para estas perguntas que, independentemente das respectivas autonomias artísticas e estéticas, podem nos dar o sentido de um fazer comum e compartilhado.

Para que se possa falar realmente, no futuro, não somente de Teatros, mas de um Teatro de Sombras contemporâneo.

**Alla ricerca di un'identità
Riflessioni sul Teatro d'Ombre contemporaneo**

Fabrizio Montecchi

Teatro Gioco Vita (Italia)

Ero poco più che un ragazzo quando ho iniziato a praticare, con Teatro Gioco Vita, il Teatro d'Ombre e, da allora, sono passati trentacinque anni. Ho dunque vissuto tutta la mia vita adulta dedicando ogni mia energia artistica e creativa allo sviluppo di quest'originale forma teatrale, nell'ossessiva, e un poco maniacale ricerca di tecniche, possibilità sceniche e "ragioni d'esistenza" che le garantissero prospettive non solo di sopravvivenza ma anche di forte radicamento nel consesso delle arti della scena contemporanea.

Parlare del Teatro d'Ombre contemporaneo è pertanto, per me, come guardare un album di famiglia. Sfogliando le sue pagine rivivo il fervore legato alle intuizioni iniziali, l'entusiasmo generato dall'incoscienza, l'eccitazione per scoperte che credi solo tue, la presunzione che ti nasce dalla convinzione di star facendo qualcosa di "straordinario", ma anche le tante incertezze e i dubbi per scelte che temi sbagliate, le delusioni prodotte dai tanti passi falsi, la paura di essere arrivato alla fine di un percorso... Quest'album non è completo. Le sue molte pagine bianche mi fanno capire quanto ancora ci sia da fare per emancipare completamente il Teatro d'Ombre contemporaneo, ma non posso non riconoscere che qualcosa d'importante è nato dal lavoro di tutti questi anni: un Teatro d'Ombre originale, vitale e, soprattutto, capace di parlare all'uomo d'oggi.

Macos'è il Teatro d'Ombre contemporaneo? L'aggettivo "contemporaneo", quando è applicato a fenomeni artistici, è sempre troppo ampio, generico e inclusivo, e aiuta ben poco a comprendere cosa esattamente definisca. Non ha l'immediatezza selettiva di "avanguardia" o di "sperimentale" (termini che applicati all'arte, trovo comunque poco appropriati), che rimandano a fenomeni più estremisti, audaci, innovativi, in anticipo sui gusti e sulle conoscenze; né la chiarezza concettuale di termini come "moderno" o "post-moderno", che richiamano subito fenomeni che fanno riferimento ad ambiti filosofici e sociologici molto precisi. "Contemporaneo", infatti, non è mai usato per indicare una forma artistica dominante o una corrente, e nemmeno un movimento o una tendenza, ma per denotare, piuttosto genericamente, un contenitore: tutto quello che è stato creato da un dato periodo fino a oggi, e che si contrappone, in qualche modo, alle tradizioni precedenti (anche se molta creazione artistica contemporanea si muove su basi tradizionali). Questo dato periodo però, sempre quando il termine "contemporaneo" è usato per

definire fenomeni artistici e non storici, è un arco temporale variabile: per l'Architettura l'inizio è fissato negli anni Ottanta, per l'Arte visiva negli anni Sessanta, per la Musica negli anni Cinquanta, per il Teatro addirittura ai primi del Novecento... e per il Teatro d'Ombre?

Per il Teatro d'Ombre propongo di fissare l'inizio negli anni Settanta perché è in quel periodo che vi è stata, dopo un lungo oblio, una rinascita del Teatro d'Ombre in Occidente. Questo è avvenuto per opera di alcune "eroiche" Compagnie¹, soprattutto francesi. Le esperienze di quegli anni hanno avuto l'enorme merito di riproporre il Teatro d'Ombre come "possibile" arte teatrale del presente, riallacciando i fili con le grandi tradizioni del passato e principalmente con quella a loro, e noi, più prossima: il Teatro d'Ombre francese² ed europeo del XIX Secolo che aveva già elaborato, innovando la tecnica, immagini d'ombra pienamente ascrivibili alla cultura visiva occidentale. Questa tradizione, se davvero di tradizione in questo caso si può parlare, ha rappresentato l'unica rilevante presenza in tutto l'Occidente di Teatro d'Ombre ed è stata anche l'unica, a differenza di quelle orientali, che si è interrotta³. Solo un esile filo è sopravvissuto e ha costellato il Novecento di tante piccole, disorganiche, esperienze⁴.

Quel filo è stato sapientemente raccolto e ritessuto proprio negli anni Settanta, e per questo mi sembra corretto considerare quell'insieme di esperienze all'origine di tutto quello che oggi noi chiamiamo Teatro d'Ombre contemporaneo. A questi pionieri va anche il merito di aver sollevato questioni che hanno agito con enorme forza propulsiva sul periodo successivo, sollecitando domande sul senso che poteva avere praticare ancora il Teatro d'Ombre nel presente, sul diverso ruolo da attribuire alla figura del manipolatore, sulla necessità di un adeguamento delle tecniche e dei linguaggi. Questi interrogativi sono stati poi raccolti e sviluppati da una nuova generazione di Compagnie che ne ha fatte le premesse indispensabili

¹ Ho scelto volutamente di non fare nomi di artisti, compagnie e teatri per evitare che, per negligenza o ignoranza, di ometterne qualcuno.

² Credo valga la pena di citare l'esperienza de *Le Chat Noir* (1881-1897), il cabaret parigino dove si rappresentavano raffinatissimi spettacoli di Teatro d'Ombre. E' indiscutibilmente il punto più alto raggiunto dal Teatro d'Ombre europeo del XIX Secolo.

³ Non credo si debba considerare una semplice coincidenza che *Le Chat Noir* ha chiuso i battenti nel 1897, cioè solo due anni dopo che i fratelli *Lumière* hanno presentato, sempre a Parigi, il cinematografo. Mi sembra piuttosto un simbolico passaggio di consegne.

⁴ Tra le esperienze più rilevanti vanno ricordate: le ricerche tecniche sulla luce di Paul Vieillard, a L'Ecole Polytechnique di Parigi e il lavoro della geniale regista cinematografica Lotte Reiniger.

per quella che poi è stata la vera e propria “rivoluzione” avvenuta nel Teatro d’Ombre negli anni Ottanta.

La rivoluzione⁵ è nata dunque da un sentito bisogno di rinnovamento linguistico complessivo ma si è realizzata grazie a un fondamentale cambiamento tecnico: la trasformazione del tradizionale spazio delle ombre in un vero dispositivo proiettivo.

Qui si rende necessaria una digressione tecnica per dare modo a tutti di capire cosa intendo per dispositivo proiettivo. Fino agli inizi degli anni Ottanta in pratica tutto il Teatro d’Ombre (di tradizione e non) si basava, pur con diverse declinazioni, sull’ombra ottenuta per contatto diretto della sagoma allo schermo. Staccando la sagoma dallo schermo, per le caratteristiche della fonte luminosa utilizzata, l’ombra perdeva nitidezza fino a non leggersi più la forma della figura che si voleva rappresentare. Il manipolatore era così costretto ad agire sempre vicino allo schermo (fig. 1).

Con l’introduzione di una fonte luminosa con filamento puntiforme, che permette di ottenere ombre nitide anche se la sagoma è staccata dallo schermo, il Teatro d’Ombre contemporaneo⁶ ha invece incominciato a fare uso di ombre proiettate. La scena si è così trasformata in un dispositivo proiettivo (fig. 2) che ha permesso al manipolatore di staccarsi dallo schermo e di agire nello spazio dove vede moltiplicarsi le proprie possibilità performative. La “baracca” tradizionale, intesa come sistema chiuso di relazioni, è sostituita da uno spazio aperto, dinamico e ricco di possibilità, che può contenere molteplici dispositivi proiettivi e dunque permettere il contemporaneo utilizzo di più tecniche di animazione.

E’ questo, apparentemente semplice, cambio d’impostazione tecnica che ha dato il via a tutte le successive trasformazioni⁷ del Teatro d’Ombre. Nei primi anni Ottanta esso è stato la cifra stilistica e il segno distintivo di un manipolo di Compagnie, per poi diventare, con gli anni Novanta, un patrimonio condiviso da molte altre interessanti realtà, soprattutto in Europa. Questo insieme di contributi e di esperienze ha portato a un completo rinnovamento dei canoni estetici, dei modelli rappresentativi e dei ritmi percettivi legati alla creazione

⁵ Qualcuno potrà ritenere un poco eccessivo il termine “rivoluzione” ma con quei cambiamenti il Teatro d’Ombre ha subito un vero mutamento di stato: è nato qualcosa che prima non c’era.

⁶ Va ricordato che già agli inizi del Novecento, come negli anni Cinquanta, si era iniziato a sperimentare questo tipo di sorgente luminosa. Di fatto queste esperienze non avevano portato a un nuovo assetto tecnico complessivo.

⁷ Elencare tutte le novità tecniche introdotte in quegli anni, meriterebbe una trattazione a parte e non è l’obiettivo di questo scritto.

dell'immagine d'ombra e anche alla trasformazione dello spazio da schermo (bidimensionale) a scena (tridimensionale); con la conseguente nascita di un linguaggio dalle caratteristiche nuove e originali, pienamente figlio della contemporaneità, aggiornato nelle forme sceniche e nella concezione drammaturgica.

Dopo questo entusiasmante periodo, segnato da importanti esiti creativi, il Teatro d'Ombre contemporaneo si è trovato ad affrontare, in quest'ultimo decennio, una fase certamente più difficile. Ai grandi cambiamenti, si sa, succedono sempre lunghi processi di assestamento necessari a ricomporre le fratture strutturali, a riallacciare i fili con quel passato dal quale si era fuggiti e a trovare nuovi e convincenti equilibri tra forma e contenuto. Sebbene meno esaltanti, questi processi di stabilizzazione sono la verifica degli effetti, positivi o negativi, sortiti da radicali trasformazioni. Soprattutto sono processi molto più lenti e complessi, che ti costringono a riguardare continuamente indietro mentre ti muovi in avanti, verso qualcosa che ancora non conosci e non esiste. Costruire, è banale dirlo, è molto più difficile che distruggere.

Questo processo è stato ulteriormente rallentato dal fatto che in questi ultimi anni, come nel ventennio precedente, si è assistito a un continuo ricambio: Compagnie importanti hanno smesso di dedicarsi a questo linguaggio mentre nuove realtà, soprattutto al di fuori dell'Europa, si sono affermate. Questo ha certamente rinnovato le energie, moltiplicato le visioni e le prospettive ma, in generale, non ha favorito l'approfondimento e la soluzione in profondità dei problemi che ancora lo affliggono. Il Teatro d'Ombre contemporaneo sembra stimoli frequentazioni passeggiere, transitorie: si rimane folgorati dalla superficie luccicante delle sue possibilità ma ci si spaventa presto di fronte alla complessità dei problemi che esso pone. C'è una grande ricchezza di ricerche formali nelle esperienze di questi anni che poggiano però su fondamenta, *idee di teatro*, molto fragili. C'è invece un grande bisogno di dare stabilità al proprio fare, di inserirlo all'interno di un orizzonte di senso più vasto, di costruire un pensiero che dia cittadinanza a tutte queste idee e ne definisca l'identità: del linguaggio e di chi lo pratica. Questo, ne sono convinto, è ciò di cui abbiamo più necessità oggi.

I punti che seguono vogliono essere un contributo per cercare di capire se esistono, e quali sono, le caratteristiche che, oltre alla tecnica, possiamo considerare come proprie e peculiari del Teatro d'Ombre contemporaneo e tentare di definire un insieme d'intenzioni che possano essere un riferimento per tutti noi che pratichiamo questo particolarissima forma teatrale.

L'ossessione per l'immagine. Penso che l'equivoco peggiore che grava sul Teatro d'Ombre contemporaneo sia quello di essere considerato, e praticato,

come spettacolo d'immagini. E' un fatto innegabile che l'ombra sia visibile su superfici bidimensionali, gli schermi, ma questo non deve trarci in inganno. Già definire la superficie di proiezione, "schermo" è quanto di più sbagliato si possa fare, perché in contrasto con la funzione che esso svolge nel Teatro d'Ombre che non è quella di separare, isolare, dividere quanto di unire, mettere in comunicazione, creare una comunione. Per chiarire ciò che intendo faccio un esempio estremo, servendomi di una stampa che ritrae un momento di uno spettacolo d'ombre al *Cabaret du Chat Noir* (fig. 3). Ci troviamo di fronte a una "non scena teatrale", una superficie piatta, neutra, e ciò che vediamo sono solo immagini. Dell'azione che si svolge, non c'è dato vedere, ne sapere, nulla: essere dietro allo schermo equivale a non esserci. Anzi, maggiore è il grado d'isolamento e maggiore è lo stupore di fronte al compiersi della magia d'ombra. Sullo schermo, già concepito spazialmente per separare fisicamente chi crea da chi assiste, si succedono immagini d'ombra sempre più autosufficienti, capaci di proporsi al pubblico autonomamente, a prescindere da chi le crea. Lo sguardo dello spettatore non attraversa lo schermo per cercare oltre. Si ferma su di esso completamente assorbito da immagini di grande impatto visivo che fagocitano il loro stesso creatore. La comunione tra chi agisce e chi assiste, condizione imprescindibile perché si dia teatro, non avviene perché ostacolata, nell'incontro degli sguardi, dallo schermo ipersaturo d'immagini.

Questo pensare il Teatro d'Ombre come "schermo-immagine", eredità del Teatro europeo dell'Ottocento, ha condizionato, io credo negativamente, il suo sviluppo. Dobbiamo dunque andare "oltre lo schermo" e considerare tutta la complessità delle azioni che si svolgono sulla scena. Solo in questo modo potremo affrancare il Teatro d'Ombre contemporaneo dalla convinzione che sia un povero e artigianale parente degli linguaggi multimediali di cui siamo circondati.

La vocazione teatrale. Se c'è un terreno sul quale il Teatro d'Ombre contemporaneo deve maggiormente riflettere e interrogarsi è quello della nozione di *teatralità*, che si contrappone a quell'idea di spettacolo d'immagini di cui sopra. Non stiamo forse parlando di "Teatro" d'ombre? Cos'è che rende *teatrale* uno spettacolo d'ombre? Il semplice fatto di essere agito dal vivo? Oppure cosa?

In questo i Teatri d'Ombre di tradizione⁸ rappresentano ancora un ambito di studio importante e sono pieni di spunti da cui attingere. Guardate, ad esempio, la fotografia che ritrae un momento di *Nang Yai*, un'importante

⁸ Uso la definizione di Teatro d'Ombre di tradizione per riferirmi a tutti i Teatri con storie e tradizioni consolidate. Pur nelle loro differenze hanno molti elementi in comune se confrontati al Teatro d'Ombre contemporaneo.

tradizione di Teatro d’Ombre thailandese (fig. 4). Anche se la sorgente di luce è posta solo da un lato dello schermo, l’azione si svolge su entrambi i lati e il pubblico è disposto tutt’intorno. Grandi sagome fisse vengono, potremmo dire, danzate dai manipolatori. Il gesto coreografico, cioè la postura che assumono i manipolatori, è parte integrante dell’animazione e, soprattutto, è una parte fondamentale del linguaggio scenico.

La domanda che questa forma di Teatro d’Ombre mi suggerisce è: in cosa consiste allora il Teatro d’Ombre? In ciò che vediamo sullo schermo? O in tutta l’azione che si svolge intorno allo stesso? Non è anche nel piede flesso del danzatore – manipolatore, che danzando mi racconta una parte della storia? Io sono convinto di sì, e trovo ci sia più modernità in queste forme di Teatro d’Ombre millenarie, che in tanto Teatro d’Ombre contemporaneo. In questo esempio, ma potremmo prenderne molti altri, c’è espresso tutto il senso di un’idea che sfugge alla banale, e un poco schizofrenica, equazione Teatro d’Ombre uguale a spettacolo d’immagini. Tutto ciò che accade intorno allo schermo, è Teatro d’Ombre. E’ Teatro. Ed è questa la grande lezione che la tradizione ci consegna.

La ricchezza drammaturgica. Esiste un vincolo, da sempre presente nelle diverse tradizioni, che fa del Teatro d’Ombre lo strumento e veicolo di un particolare repertorio da rappresentare. Ogni tradizione si definisce, oltre che per le tecniche, proprio per il proprio universo di storie e contenuti di cui si fa interprete. Il Teatro d’Ombre turco è impensabile senza le storie di Karagoz, così come tutto il Teatro d’Ombre che si pratica nell’area che dall’India arriva fino al Sud-Est asiatico è indissociabile dalle grandi saghe epiche del Mahabharata e del Ramayana. Perfino il Teatro d’Ombre cinese, pur nelle varietà dei soggetti rappresentati, è principalmente al servizio di storie eroiche e cavalleresche. Il Teatro d’Ombre contemporaneo, per contro, libero da ogni vincolo, non si connota per un determinato repertorio di storie da raccontare, non possiede una propria forma drammaturgica codificata né un proprio ambito entro il quale veder circoscritto il proprio operare. E, nonostante che in alcuni casi si sia cercato, in questi ultimi anni, di individuarne un repertorio privilegiato (la musica, il mito, l’onirico, etc.) il Teatro d’Ombre contemporaneo è fortunatamente sfuggito a quest’assurda limitazione. Anzi, in più casi, esso ha dimostrato di sapere farsi interprete di vari tipi di testualità, di scritture, di drammaturgie e sapere farsi espressione di molteplici contenuti. Anche in questo il Teatro d’Ombre deve ancora maturare e lo farà solo superando il timore della propria limitatezza. Confrontandosi con drammaturgie complesse (fig. 5) dimostrerà la propria ricchezza linguistica e potrà fornire un’importante prova delle proprie illimitate possibilità rappresentative, della propria *universalità* comunicativa.

La permeabilità delle forme. Il Teatro d’Ombre contemporaneo ha

dimostrato una grandissima propensione ad aprirsi e comunicare non solo con le altre discipline della scena, ma anche del multimediale e dell'arte in genere. Alcune delle esperienze più importanti degli ultimi anni sono nate proprio dal suo essere un crocevia delle arti visive e performative, da dove può facilmente guardare e dialogare con il teatro d'attore come con il cinema, con la danza come con il multimediale. Questa facile predisposizione può avere effetti molto positivi se si traduce in una pulsione e in una curiosità ad attraversare queste discipline per conoscerle e indagarle, per prenderne, ed eventualmente farne propri, principî e tecniche; ma anche per negarle, rifiutarle, e affermare così la propria diversità. Può avere però pericolose ricadute negative se mira al loro semplice assorbimento o alla concezione di forme nate solo dalla banale somma. Soprattutto rispetto alle tecniche del multimediale il Teatro d'Ombre contemporaneo deve dimostrare grande attenzione e consapevolezza della propria specificità, se non vuole essere omologato o addirittura fagocitato.

Rapporto con la tradizione. Il Teatro d'Ombre contemporaneo è totalmente debitore al Teatro d'Ombre di tradizione. Anche se rispetto a esso ha operato degli scarti, delle rotture e delle discontinuità non l'ha fatto per una presupposta superiorità, ma per darsi una lingua propria, organica e coerente con l'ambito culturale di riferimento. Il Teatro d'Ombre contemporaneo non deve essere visto come un passo in avanti, un superamento qualitativo delle grandi tradizioni: in nessun modo noi possiamo definirlo "migliore", né creare gerarchie in merito. Diverso certamente sì, anche perché il Teatro d'Ombre contemporaneo è un insieme di esperienze totalmente aperte, in continua e rapida trasformazione e, sotto molti aspetti, ancora suscettibili di enormi mutamenti. Nel caso del Teatro d'Ombre di tradizione, ci troviamo invece di fronte a sistemi chiusi, codificati da molto tempo e che non dimostrano nessuna particolare propensione all'apertura (altrimenti non sarebbero più, ovviamente, di tradizione). Ma, in origine, sono convinto, si sono strutturati seguendo gli stessi dinamici processi che ci vedono ora coinvolti. Infatti, molte di queste tradizioni, sono la sintesi di un complesso sistema di linguaggi che si sono lentamente stratificati. Per questo, auspico che nei confronti dei Teatri d'Ombre di tradizione si tenga aperto il confronto e lo scambio poiché essi hanno ancora tanto da insegnarci.

La natura trans-nazionale. Rispetto alle grandi tradizioni di Teatro d'Ombre che hanno una precisa identità culturale derivata da un forte radicamento territoriale, ma con un raggio d'influenza esclusivamente in ambito locale o nazionale (non parliamo forse noi di Teatro d'Ombre Cambogiano, Thailandese, Malese, Greco, Cinese, etc.?) il Teatro d'Ombre contemporaneo si caratterizza, al contrario, per una non radicata appartenenza al territorio, geografico o culturale, d'origine ma con un raggio d'influenza trans-nazionale. Infatti, i fili che legano i Teatri e le

Compagnie contemporanee ai loro luoghi di origine sono, in assenza spesso di tradizioni alle spalle, sicuramente deboli, ma sono molto più forti i legami che li uniscono ad altri Teatri sparsi nelle diverse parti del pianeta, indipendentemente dalle loro appartenenze culturali, dalle tradizioni che incarnano e dalle scelte estetiche che praticano. Anche se in origine il Teatro d'Ombre contemporaneo aveva una connotazione molto europea, oggi abbiamo esperienze che possiamo mettere in relazione ovunque, dal Giappone al Quebec, dal Brasile all'Indonesia, e che dimostrano come il Teatro d'Ombre contemporaneo utilizza un linguaggio riconosciuto e condiviso in tutto il mondo.

Il rapporto con il pubblico. Lo stesso discorso fatto sopra vale anche per il rapporto che i Teatri d'Ombre riescono a instaurare con il pubblico. Uno spettacolo d'ombre tradizionale vive di un legame molto stretto con il proprio pubblico di riferimento. Nell'ambiente di cui è espressione culturale, ogni suo elemento, dal testo alla tecnica, dal ritmo alla recitazione, è perfettamente fruibile dal pubblico, ma al di fuori di esso perde molta forza comunicativa. Al contrario, uno spettacolo di Teatro d'Ombre contemporaneo non ha un suo vero pubblico d'elezione ma può "parlare", è dunque leggibile e fruibile, a un pubblico geograficamente e culturalmente molto esteso. Sono profondamente convinto della vocazione internazionale del Teatro d'Ombre contemporaneo e della sua capacità di parlare a tutti. Per questo è necessario cercare di fare un grande sforzo di emancipazione e uscire dall'angusto ambito del teatro per bambini nel quale è stato ingiustamente relegato. Allargando la base di pubblico al quale rivolgersi il Teatro d'Ombre contemporaneo può davvero dimostrare di essere all'altezza dei grandi Teatri tradizionali.

La ricerca di un'identità. Che cosa vuole dire praticare il Teatro d'Ombre oggi, qui, nel contesto dei linguaggi del Teatro e delle Arti della visione contemporanei? Che cosa possiede il Teatro d'Ombre di originale e di quali esclusivi significati si fa portatore per essere, ancora, necessario? Perché, in sostanza, riteniamo che sia importante utilizzare, per esprimere la complessità del mondo, il Teatro d'Ombre?

Queste sono domande che trovo ineludibili e che devono essere alla base di ogni nostro agire e motivarne le scelte. Forse non troveremo sempre le risposte ma questo non sarà mai un buon motivo per non porsele. Perché cercare di rispondere a queste domande, vuol dire interrogarsi in primo luogo sulla propria identità di teatrante d'ombre. Perché vi sono risposte a queste domande che, a prescindere dalle rispettive autonomie artistiche ed estetiche, possono darci il senso di un fare comune e condiviso.

Perché si possa davvero parlare, in futuro, non solo di Teatri ma anche di un Teatro d'Ombre contemporaneo.

Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo

Maryse Badiou

Institut del Teatre de la Diputació de
Barcelona (España)





PÁGINA 46: (acima) Silhueta do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês. Acervo IIM e (abaixo) Silhueta do Teatro de Sombras Europeu (Séc. XVIII), Le Chat Noir. Acervo do IIM – Fotos de Níni Beltrame

PÁGINA 47: (acima) Krishna (Vishnu), silhueta do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês e (abaixo) Siluetas do Wayang Kulit - Teatro de Sombras Javanês



Resumo: En el marco de una reflexión puramente teórica, el objeto animado –las sombras y las marionetas-, aparece como el referente ideal de aprehensión del mundo y la forma de representación artística más completa para cuestionar la naturaleza de la realidad. Del ritual al teatro, de lo sagrado a lo religioso, las sombras y las marionetas cruzan los siglos desarrollando, a través de la diversidad de las culturas, unas tradiciones extraordinarias muchas de las cuales son todavía vigentes. Des del Egipto faraónico, pasando por la Mesopotamia, deslumbran las sombras chinescas, las grandes tradiciones de la isla de Bali, de la India y del teatro turco. I, como no, se descubren también la riqueza de las sombras europeas, de sus premisas a sus grandes momentos de esplendor.

Palavras-chave: Imagen; realidad; ritual.

Abstract: Through a purely theoretical reflection, the animated object – shadows and puppets – appear as an ideal reference for apprehension of the world and the form of more complete artistic representation for questioning the nature of reality. From the ritual to theater, from the sacred to the religious, shadows and puppets have crossed the centuries developing, through a diversity of cultures, some extraordinary traditions, many of which are still current. From pharaonic Egypt to Mesopotamia the chinoiserie shadows have dazzled, as well as the great traditions from Bali, Indian and Turkish theater. The wealth of the European shadow puppet theater is also revealed, from its beginnings to its great moments of splendor.

Keywords: Image, reality, ritual

Del pensamiento arcaico al nacimiento de la filosofía, el problema referente a la naturaleza de la realidad ha estado, hasta el día de hoy, en el centro de las preocupaciones del ser humano.

Podemos imaginar el asombro del hombre prehistórico cuando, con el fin de calentarse en la oscuridad de la noche invernal, acercó las manos a la hoguera y descubrió su sombra sobre la pared de la cueva. Suponemos su estupor al ver cómo aquella parte tangible de su cuerpo hacía aparecer su réplica intangible bajo los efectos de la luz que desprendía el fuego.

La sombra impalpable y la realidad corpórea, a la vez antagonistas y, al mismo tiempo, inseparables, se sumergen en antiguas corrientes del pensamiento en las que la unión de lo material y lo inmaterial participa de una particular visión del mundo. Así, la concepción de Platón por la que nuestro universo visible es la sombra de otro universo más real y perdurable, situado más allá de nuestra percepción sensible, se enfrenta con las ideas de Aristóteles que considera bien real nuestra realidad.

Si el teatro de sombras explica, de cierta forma, el pensamiento pseudoplatónico –ya que parte de la réplica del objeto para construir un mundo coherente con una dinámica propia llevada a la realidad– el teatro de sombras explica también el pensamiento objetivo de Aristóteles si, en vez de ver el espectáculo frente a la pantalla, nos colocamos al otro lado, allá donde evolucionan los objetos. Este género logra aglutinar el sistema subjetivo de Platón y el sistema objetivo de Aristóteles, demostrando así la gran profundidad de un arte que apuesta por una visión no maniquea del mundo y busca la verdad reuniendo las diferencias.

El teatro de sombras, que en su esencia presenta una dualidad, una ambivalencia, ofrece un universo que, por analogía, nos remite a un proceso mental que el ser humano realiza constantemente en la vida cotidiana: el proceso de semiotización de la realidad.

La vida es un sueño

El rey pregunta a Thomas Becket:

¿Por qué pones etiquetas a cualquier cosa para justificar tus sentimientos?

Porque sin etiquetas, el mundo no tendría forma, principio...

¿Y es importante –insiste el rey– que el mundo tenga una forma?

De capital importancia, principio, de lo contrario no sabríamos qué hacemos en él... (ANOUILH, 1959: 26)

Estas palabras de Becket nos introducen de lleno, y sin transición, en el núcleo de la actividad imaginaria, en la esencia misma del fenómeno humano de la creación, en la naturaleza de las artes del espectáculo y, en particular, de las marionetas y de las sombras.

Todo funciona, efectivamente, a partir de mecanismos universales que el hombre arcaico –el primer protagonista– ha puesto en marcha como antídoto a la angustia del desconocido, a los grandes miedos metafísicos de que hablaba Artaud. Así, para defenderse de una realidad exterior que se le presenta como continua, sin distinciones ni nombres, sin identificaciones, y totalmente impenetrable, ha tenido que segmentarla, dar un nombre a las cosas e individualizarlas. A fin de poner un poco de orden en el caos originario, turbio y confuso en el que se hallaba sumergido, ha tenido que crear, en un impulso casi biológico, sonidos, gestos, mitos y ritos: símbolos que, ante una nada profana e ilusoria, le daban seguridad uniéndolo a una transcendencia, a una lógica y a un sentido.

Es a partir de esa misma actividad simbólica que el hombre primitivo desarrolla la función organizadora del lenguaje, que permite identificar lo desconocido a través de una forma de representación. De esta manera, si A es la realidad, A' será la imagen de esa realidad y se convertirá en el signo A y su metáfora. Se puede medir la importancia que adquiere la creación de esas formas ante una persona que sufre afasia, es decir, una persona a quien le falta el uso de unas palabras concretas y que no posee, pues, A': la forma de representación correspondiente a una realidad particular; esa persona puede distinguir, por ejemplo, los matices de los colores,

pero nunca podrá clasificarlos; en última instancia le sería imposible situarse y relacionarse, tanto en el tiempo como en el espacio y, sobretodo, actuar e incidir en la realidad. Tampoco es extraño que sea el hombre, el único ser parlante de nuestro planeta, quien haya podido desarrollar la fabricación de las herramientas para intensificar su poder sobre el mundo.

Estos mecanismos psicofisiológicos, al poner de manifiesto la necesidad humana de recrear el universo con formas de representación –en ese sentido se puede decir con Calderón que la vida es un sueño–, fueron determinantes para nuestra especie, y le permitieron encontrar un equilibrio y desarrollar cultura e civilización.

Las raíces primitivas - del objeto natural a la imagen

Si toda forma de representación es metafórica, luego poética, si lo imaginario es reintegrado bajo todas sus manifestaciones creativas a la vida interhumana, es imprescindible considerar esa actividad como primordial y altamente significante. Así, el lenguaje verbal, como la pintura, la danza, etc., que son unas imágenes de la realidad y el resultado de una experiencia real de aprehensión del mundo, no dejan de ser, para el individuo y la comunidad a la que pertenece, una manera de comprometerse existencialmente y de aumentar la aventura humana.

Ahora bien, todo cambió para el hombre, según el antropólogo André Leroi-Gourhan (1965:107), cuando la forma de representación le permitió triunfar sobre el tiempo, cuando pudo decir: “Estaba en el río, está en nuestra casa, mañana estará en el bosque”, es decir, cuando pudo salvar la perennidad de las cosas a través del rito y del teatro. Pero si profundizamos más en esa argumentación y nos proyectamos en el momento en que un anciano de la colectividad descorcha una botella de vino o de champaña ante una hoguera, en ese preciso instante, para la comunidad reunida, la interpretación del signo es unánime y significa que el hombre ha saltado el fuego como en el tiempo de su juventud. En ese estadio, lo importante no

es, por supuesto, el hecho de saltar, sino el signo, que permite hacer como si la acción hubiera existido; lo importante, en definitiva, no es reproducir la realidad sino confeccionar una imagen que transmita su ideal; por ejemplo: si al final de una comida nos ponen sobre la mesa una magnífica manzana, y nos preguntan qué quiere decir, ahora y aquí esta fruta, es probable que respondamos que nos la ofrecen como postre. Podemos pensar que la manzana tiene buen aspecto y que nos la comeremos de buen gusto. Poca cosa más. En cambio, si esta misma fruta entra, pongamos por caso, en la composición de un cuadro, no habría duda de que, según su dibujo, su forma, su color, la relación con otros objetos o figuras querría decir muchas otras cosas.

Dentro de este contexto, la manzana emprende una metamorfosis. Alejada del objeto natural podría representar tanto el globo terrestre, como la fruta de la sabiduría o, entre otras muchas concepciones, una de las partes de mayor sensualidad del cuerpo humano. La manzana llega a convertirse en una imagen cargada de un sentido diferente al del objeto de referencia. Nos transmite una nueva dimensión de la manzana en su realidad de manzana. Una dimensión desconocida hasta el momento y que, de repente, enriquece y amplía nuestra aprehensión del mundo. Tal como sucedió con las manzanas azules pintadas por Cézanne; lo que se pretende captar no es la realidad en sí sino, y precisamente, lo que esconde más allá del tiempo: su esperanza.

De lo expuesto, podemos deducir que, cuanto más se distancia un objeto de la realidad, más fácilmente llegará a ser, a través de un particular proceso mental, otra cosa diferente a sí misma. Y, por tanto, podrá aumentar su valor semántico. De aquí, partiría la afirmación más general que considera que no son los objetos del mundo concreto los que producen más sentido, sino que son las imágenes que brotan más allá de la realidad las que generan una mayor polisemia.

El mecanismo mental que acabamos de describir con la manzana pintada ha sido considerado, por Leroi-Gourhan (1964),

como el mayor salto antropológico realizado por el ser humano. El punto capital desde el cual, el *homo sapiens* comienza su aventura: Todo fue diferente, escribe, el día en que el hombre pudo decir al volver del río: he ido al río, el agua era fresca, he pescado un pez enorme, estoy cansado. Todo fue diferente, en efecto, el día en el que, en lugar de ver las cosas únicamente en el plano emocional, el ser humano pudo recrearlas mentalmente, estableciendo una distancia de espacio y de tiempo con su propia vivencia. Todo fue diferente cuando, no solamente las pudo formular sino que también fue capaz de representarlas a través de signos. Es decir, a través de imágenes que explican la realidad, como pueden ser un dibujo, un color, un sonido, la letra de un alfabeto, etc.

Leroi-Gourhan, al explicarnos la historia de nuestro antepasado, el pescador, nos proporciona el origen del pensamiento simbólico. Algo que podríamos llamar mediatizar o semiotizar la realidad. Con ello estamos en buena disposición para producir y dar sentido a las cosas: actuar sobre la realidad, no sólo con el fin de controlarla, sino también con el de modificarla.

¿Cuál es el valor del teatro de sombras dentro de este proceso de semiotización, imprescindible para hacer avanzar a nuestra especie?

Un objeto que no es sometido a un proceso de semiotización se queda en lo que es, en el propio objeto. Así la manzana se queda en manzana. Un objeto que es sometido a un proceso de semiotización se transforma en una imagen semiotizada. Así, dentro de un proceso general de semiotización, podemos constatar que el teatro de sombras, por su dicotomía intrínseca (objeto de referencia y su sombra), potencia al cuadrado el valor semántico del objeto de referencia.

Por tanto, si la inteligencia humana es la capacidad de establecer relaciones entre las cosas, de ir más allá de la percepción inmediata, no cabe duda de que el teatro de sombras ha sido uno de los terrenos predilectos para la reflexión. De alguna manera, ilustra, al mismo tiempo que sintetiza, el desarrollo intelectual de la humanidad.

Los hombres de la caverna veían aquellas contrahechas presencias

de su propio cuerpo, sabían que eran presencias de ellos mismos, que aparentemente estaban vivas pero que no se podían agarrar y que, por lo tanto, no eran precisamente ellos mismos. De su asombro se desprende todo un pensamiento mágico. Un pensamiento que funciona por analogía y que, todavía hoy, perdura a través de las creencias, las supersticiones más arcaicas y las expresiones, como “la sombra de los muertos”, que nos remiten a una visión animista del mundo en la que se manifiesta el terror a lo desconocido: a la muerte.

He aquí, la palabra clave –la muerte– que nos conecta una vez más con el antropólogo André Leroi-Gourhan. Él nos dice que después de crear signos y símbolos, la gran novedad en la existencia del individuo se va a producir cuando, además de saber representar la realidad natural, va a poder representarla una segunda vez. Así, a pesar de la presencia implacable de la muerte, la posibilidad de hacer revivir eternamente a un ser querido –dicho con otras palabras: de triunfar sobre la muerte– va a salvar al individuo de la nada, del absurdo. Repitiendo la imagen alegórica del origen, repitiendo el mito en unos momentos bien precisos de su existencia, el ser humano va a hacer posible un retorno cíclico de las cosas y va a dar nacimiento al ritual (LEROI-GOURHAN, 1964).

Esta realidad codiciada, situada al otro lado del espejo de las apariencias, este es el mundo que hay que inventarse y ofrecer a la comunidad a través de la ficción. ¿Quién no ha experimentado el irresistible y misterioso poder de la ficción que, al escuchar un cuento, una música, o al leer una novela maestra, nos hace deslizar a un nivel de sensación extraña donde vivimos, más intensamente que nunca, una realidad más presente que la propia realidad? Shakespeare, en cualquier caso, ese sabio conocedor de la naturaleza humana y del arte del simulacro, lo convierte en la materia dramatúrgica de *Hamlet*, donde toda la problemática del ser o no ser abre la dialéctica de la vida y la muerte, de la muerte y el sueño, de lo racional y lo irracional: de la realidad y la ficción.

La gran pregunta de la condición humana está, muy

probablemente, ahí, en ese monólogo del tercer acto de *Hamlet*. Y, como si eso no bastara, Shakespeare nos lo demuestra más adelante haciendo de la ficción el instrumento con el que Hamlet cuestiona la realidad. A través de la representación de la muerte del rey, su padre, realizada por los comediantes en el castillo de Elsinore, Hamlet, efectivamente, consigue que los personajes/espectadores pongan en duda su propia realidad. Así, la representación de “lo imaginario, como admirablemente ha visto Duvignaud, no es un juego con figuras ilusorias [...], el sueño no es más un sueño, es el tejido de la materia misma de nuestra vida...” (DUVIGNAUD, 1973: 587)

Del ritual y la ceremonia religiosa al teatro - el objeto animado como ideal metafórico

El teatro de sombras, que concede existencia al reino de los muertos –al reino de las sombras– es utilizado por magos, oráculos y sacerdotes de todas las escuelas espirituales.

En el Egipto faraónico, por ejemplo, están documentadas algunas prácticas de exorcismo destinadas a neutralizar a los enemigos del sol, de aquellos que demostraban su apego al seno de la oscuridad. El ritual se practicaba, en el interior del templo, con figuras de cera o de papiro que se destruían por el fuego. Su sombra tremolaba al contacto con las llamas y debía apagarse y morir con ellas. De forma parecida, en Babilonia, se destruían con fuego figuras de madera cubiertas de pasta en el curso de ceremonias de encantamiento. Siguiendo en Mesopotamia, los hititas tenían por costumbre el manipular, en el interior de los templos, figuras de tierra, de cera, de grasa o de lana, cerca de las llamas (MAGNIN, 1981).

Del origen mágico y religioso del ritual se va a desprender el teatro, que resulta ser la expresión lúdica de un momento sagrado. Las leyendas explican maravillosamente bien lo que, en su inicio, no era otra cosa que el impulso irrefrenable de un deseo: el deseo de recuperar en el presente a una persona ya muerta o a un ser o cosa estimados y ya desaparecidos o lejanos. En el caso del teatro de sombras chino (PIMPANEAU, 1977), se cuenta que con motivo del

gran desconsuelo que produjo en la corte la muerte de la favorita del emperador Wu-Di, ocurrida en el siglo II a.C., se inventó el teatro de sombras. Esta fábula, que narra la recuperación de un muerto a través de la reproducción de su sombra, se encuentra igualmente en otras tradiciones.

Tras haber considerado la importancia y el poder de la ficción en la existencia humana, podemos preguntarnos cuáles son los instrumentos que mejor la materializarán y que permitirán acceder a ella más directamente y con eficacia. Hamlet –uno de los protagonistas más sensibles a sus efectos– hace de la marioneta la figura ideal, que por sus virtudes se convierte en el enlace perfecto entre las dos realidades, A y A': “Podría hacer de intérprete entre usted y su amante, dice a Ofelia, si pudiera ver bailar a las marionetas.” (SHAKESPEARE, 1969: 199)

El objeto animado –marioneta y sombra– figurativo o bien abstracto, hecho con materiales y formas diversas, puede transmitir, a través del movimiento, la expresión máxima de la vida humana, porque participa a la vez del mundo de la materia inanimada –el de la muerte– y del universo del sujeto –el de la vida. Es gracias a estas ambivalencias, características de su condición, que el objeto animado permitiría a Hamlet acceder, realmente, a la visión de lo invisible. No es pues azar si, dando consejos a los actores, el héroe de Shakespeare recomienda buscar la estilización de los movimientos, incitándoles, implícitamente, a inspirarse en el juego de las marionetas, aspiración que otros muchos dramaturgos han tenido, como Gordon Craig, que elaboró su teoría de la supermarioneta, o bien Maurice Maeterlinck, que habla de una nueva concepción del actor. El objeto animado fascina al creador, sobre todo en las épocas marcadas por el idealismo, cuando precisamente se busca otra cosa que la pura inmediatez. Ha podido verificarse, así, que en la literatura racionalista su interés desaparece por completo.

Por su duplicidad, por su facultad excepcional de “ser y no ser”, la figura animada adquiere una gran superioridad. En cambio, la condición humana del actor, percibida a menudo como un

hándicap, transporta, paradójicamente, demasiados elementos para comunicar con la misma fuerza la expresión de la vida, ya que está comprobado que si se tiene un cuidado especial en reproducir la realidad, invariablemente la imagen recibida por el observador pierde credibilidad. Así, en la ficción, tal como sucede el día de San Juan en Occitania, la reproducción fiel de la realidad no es útil para comunicar la vida; por consiguiente, fascinará el uso del objeto animado que, sin reproducirla de manera ortodoxa, da una sensación irrefutable de la misma, gracias a su capacidad de hacer una abstracción de lo real, de tener el poder de catalizarlo y de conseguir, como sucede en química, la “precipitación” de la verdadera esencia: en resumen, unas virtudes que lo sitúan en la escala más alta del ideal metafórico y del símbolo.

Pero la gran singularidad, y sobre todo el gran poder operativo, de la marioneta y de la sombra son que, sin ser vivas, viven ante nosotros, y que, sin parecerse a los humanos, afirman magníficamente su parecido. Como diría Bernhil Boie, tienen con los hombres “una similitud a la vez extrañamente lagunar y perfectamente suficiente” (1979: 272)

El objeto animado de tradición popular, confeccionado con elementos a menudo humildes y que, casi siempre, presenta una estructura de máxima sencillez, nos transmite la expresión óptima de la ambigüedad, de la síntesis ejemplar entre lo igual y lo distinto, entre el ser y el no ser: la imagen del simulacro que contiene en potencia el germen de la metamorfosis, del cambio poderoso de la naturaleza que Dios solo posee por poderes propios. Recordemos que el nombre Adonai, apelativo que todos los pueblos semitas dieron a Dios, nunca se pronunciaba, ni en la lectura de la Biblia, sino que era sustituido por Yahvé, porque decir el nombre de Dios —es decir, otorgarle una forma de representación lingüística— habría provocado su cambio de naturaleza y un acto de metamorfosis imposible ya que, en lo absoluto, este poder es únicamente factible para el propio Dios como lo expresa poéticamente Víctor Hugo: “porque la palabra es el Verbo, y el Verbo es Dios” (1964: 31)

La expresión de la metamorfosis y del cambio de naturaleza, la marioneta la recupera en la magia del núcleo de los mitos, de las creencias y de las tradicionales aún vivas hoy en día en las sociedades primitivas. En los rituales de iniciación en Guinea, por ejemplo,

(...) los chicos toman la apariencia de los muertos o, más exactamente de espectros, ‘vuelven’ entre los vivos después de haber estado en un lugar secreto donde simbólicamente se les ha dado la muerte y un segundo nacimiento... Cuando salen al aire libre, sus cuerpos están totalmente pintados de blanco y esos fantasmas actúan como lo harían unos autómatas o unas marionetas. Su andar y los menores gestos están mecanizados (SCHAEFFNER, 1965: 51-52).

A través de la iniciación, de este rito de paso importantísimo dentro de la sociedad primitiva, el chico puede superar su condición, transformarse en adulto y acceder a otro estadio de conocimiento teniendo como referencia la marioneta y su ambigua realidad.

Presentes desde el origen de la humanidad y en todas las culturas la marioneta y la sombra participan de los acontecimientos más importantes de la colectividad –el nacimiento, la muerte, la boda, etc.- a través de los rituales, de las ceremonias religiosas y de las fiestas tradicionales; son, sin lugar a dudas, la memoria de la condición humana en todas sus expresiones y en particular de la aventura del arte.

Las grandes tradiciones El teatro de sombras chino

Las tesis más comúnmente admitidas hablan de que el teatro de sombras chino fue el primero de todos (de aquí el origen del nombre que se utiliza, a veces, cuando se habla del teatro de sombras en general) (PIMPANEAU, 1977). De hecho, si bien no se puede afirmar con certeza, parecería que tendríamos que considerar al teatro de sombras chino como uno de los más antiguos, junto al de la India y al del Sudeste asiático. Sin embargo, este género

denominado Ying-Xi adquiere su importancia en China, en el siglo X de nuestra era, en un momento de cambio en el que se desarrolla el arte burgués por todo el país. El teatro salió de la corte para representarse en la calle. Pero, aunque no existan pruebas, el hecho de que fuese celebrado en la corte, reservado para el Emperador-Dios y una élite privilegiada, lleva a pensar que estas representaciones estaban ligadas a un ritual.

Al descender a la calle, las representaciones del teatro de sombras se van a llevar a cabo bajo pequeñas carpas y van a entrar a formar parte de una temática surgida del patrimonio popular, de la epopeya y de las leyendas genuinas. La historia de esta tradición explica que los espectáculos se celebraban con ocasión de fiestas en las ciudades o el campo, donde eran dedicadas a divinidades protectoras de la recogida del cereal. También podían ser representadas para conmemorar un nacimiento, una boda o un funeral. De hecho, cada vez que se necesitaba comunicar con lo sagrado.

Según estudios de eruditos chinos, al principio, las siluetas eran recortadas en papel de arroz y destinadas a ser destruidas. Una vez más, la fragilidad del material y su carácter efímero inclinan a creer que este teatro proviene de un rito religioso o mágico. Representado, hasta el fin de la pasada década de los cincuenta, con la lámpara de aceite como fuente luminosa, estos espectáculos cobran vida en una pantalla de seda blanca, denominada “sombrilla”, donde un manipulador, y dos o tres ayudantes, mueven personajes con articulaciones complejas. Alrededor del teatro de sombras, los músicos acompañan a los cantantes con instrumentos como flautas, conchas, la trompa, el violín chino y los gongs.

Nacido en Bianjing (hoy Haifong), capital de la dinastía Song (960-1279), el teatro de sombras se va a extender por toda China y se va a diversificar al contacto con las características de las diferentes provincias. Si en su inicio fueron de papel recortado y pintado, las figuras fueron más tarde, y según los lugares, confeccionadas con piel de asno, cordero o búfalo. El cuero era trabajado hasta obtener una piel fina y rígida que tuviera el máximo grado de transparencia.

Después, las pieles eran recortadas y pintadas. Una vez secas, se les aplicaba una especie de barniz con base de aceite para mantener el brillo de los colores y conseguir una mayor rigidez.

Estas siluetas tenían tamaños muy diferentes según las comarcas. Antiguamente, en la ciudad de Sezuan, tenían unos ochenta centímetros y unos veinte, las de Pekín. Sus articulaciones, que se sujetaban con hilos de seda, estaban situadas generalmente en la cabeza, mientras que los cuatro miembros solían ser móviles. Las figuras humanas se aguantaban con tres varillas que se disponían paralelas al cuero recortado. La varilla más fuerte iba al cuello y las otras dos daban una gran expresión a las manos.

Es sabido que los intérpretes de la antigua ópera de Pekín se van a inspirar mucho en los movimientos de brazos de las sombras, sobre todo para representar personajes de animales y que sus máscaras, así como el maquillaje de los actores, tienen los mismos códigos. El rojo simboliza un personaje de buen carácter, el negro a los que tienen fuerza y coraje, y el verde representa a los espíritus y a los demonios. Los ojos rodeados de blanco, con rotundas decoraciones en el rostro, significan la furia y la ira.

Algunos grupos autóctonos, así como alguna compañía americana, constituida por hijos de emigrantes chinos que recibieron directamente la tradición de sus padres o de sus abuelos, han trabajado en el estado español, a partir de los años ochenta, con mayor o menor fortuna.

Las sombras en la India

De Norte a Sur, de Este a Oeste, el teatro de sombras se presenta en gran número de estados de la India. Son conocidas, entre otras, las sombras de Kerala y las de Karnataka, al Sur, y las de Orissa, al Nordeste. Nos limitaremos a comentar las de Malabar, al Sudoeste, y las de Andra Pradesh, al Sur, dado el inmenso interés que presentan (KHAZNADAR, 1975).

Se dice que las sombras de Malabar son las más interesantes de la India, seguramente porque han guardado las tradiciones ancestrales

de este arte, después incluso de que emigraran hacia Malasia y Java. El teatro de sombras de Malabar es únicamente religioso y, por lo tanto, se representa en el interior de los templos, por la noche, en una época determinada del año –la primavera–, sin que sea necesaria la presencia de público. La presencia de los dioses es suficiente para que la ceremonia pueda obtener sus efectos benéficos.

El conjunto de la obra, extraída del Ramayana –la epopeya sánscrita que por sí sola tiene autoridad religiosa–, duraba anteriormente cuarenta y una noches. En la actualidad, es poco frecuente verla íntegra. El ciclo más habitual no supera las veintiuna noches, en las que el narrador relata, en lengua tamil, la vida del rey Rama, encarnación de Visnú, la divinidad del principio de la conservación del mundo. El poema es representado en una gran pantalla (doce metros de largo por uno y medio de alto), por medio de figuras recortadas en piel de gamuza, de color variable según el carácter del personaje: azul para Rama y dorado para Sita, entre otros. Estas figuras sagradas, que evolucionan bajo la luz que emana de cuarenta y una fuentes luminosas, están sujetas a una codificación muy estricta. Por ejemplo, a la derecha se encuentran los personajes buenos –como Rama, Sita o Hanuman–, y a la izquierda, los malvados –como Ravana y sus acólitos.

En el templo, la ceremonia va precedida de los ritos tradicionales, en los que el narrador rinde homenaje a las divinidades del panteón hinduista. Después, la asamblea sale del recinto sagrado para iniciar una procesión que dará tres vueltas en torno al recinto. Participan en ella los músicos con tambores y címbalos, el oráculo del templo y el objeto fundamental: la lámpara de cobre, símbolo de la luz divina que da vida a las figuras.

Tras haber dejado en el exterior la lámpara, la asamblea retorna al templo. Inmersa en una oscuridad profunda comienza a recitar versos de bendición. Luego, alguien sale al exterior para recoger la lámpara y transportarla adentro para encender con su luz las cuarenta y una velas. Una vez encendidas, se arroja incienso sobre las llamas que chisporrotean y no cesan de producir en las sombras unos movimientos

fantasmagóricos. Inmediatamente después, se recitan otros textos religiosos y se evoca al dios Ghanesa, a quien se ruega para que presida la ceremonia. Al finalizar todos estos preliminares, que duran más de dos horas, la historia sagrada del Ramayana puede comenzar.

El director del ritual es el Vachikabhinaya (que quiere decir, *el poder de la palabra dicha por una voz controlada*). Él recita y canta el texto mientras los manipuladores, formados durante muchos años en todas las disciplinas, dan existencia a las figuras con comedidos movimientos. En algunos momentos, el amo supremo de la ceremonia puede apartarse de la fábula para referir consideraciones astrológicas, metafísicas, filosóficas o científicas, entre otras, y librar un torneo oratorio con otros Vachikabhinaya. Acabada la celebración, el teatro es purificado, la pantalla lavada y la tierra inundada con agua bendita.

Otra tradición de gran belleza es la de las sombras de Andra Pradesh, consideradas las más grandes del mundo. De dimensión casi humana, ya que los dioses y los héroes pueden alcanzar un metro cincuenta de altura. Este teatro de sombras, que lleva el nombre de Toholu Bomalatta, va a nacer doscientos años antes de nuestra era. Confeccionadas con piel de cabra y búfalo, van a conocer un periodo de declive antes de volver a resurgir en el siglo XV. Es entonces cuando se va a fijar el texto exclusivo de este teatro –el Ramayana Tangana Thana–, en lengua telugu, texto más literario que los del resto del país, ya que, en su origen, este arte religioso era ejercido por brahmanes, profundos conocedores del sánscrito.

Tras los rituales de evocación a Ghanesa, el dios de cabeza de elefante, y precedida de una procesión, la ceremonia comienza en el interior del templo. Durante nueve noches, del crepúsculo al alba, las figuras transparentes y decoradas con pintura vegetal de Andra Pradesh, hacen revivir los grandes mitos hinduistas sobre una pantalla de tres metros altura por seis de largo, iluminada por la luz de la lámpara de aceite. Hemos podido presenciar la historia de Keechaka¹, extracto

¹ Festival de las Artes Tradicionales de Rennes (Francia), 1980.

del Mahabharata, que narra la pasión de Keechaka por Draupadi, la esposa de los cinco hermanos Pandavas, y su funesto final. Lo que más impresiona al europeo, en este arte destinado tanto a los niños como a los adultos, es la extraordinaria escala cromática que despliegan las sombras de estas figuras articuladas en los hombros, las rodillas y en la cintura. Sombras de sutiles colores, elemento muy particular de la India.

Las sombras de Andra Pradesh, a diferencia de las del teatro chino, no se destacan de forma precisa sobre la pantalla. Aquí, la luz no prende siempre con la misma potencia en todas las partes de la figura, descubre personajes desmembrados, que ahora se mueven nerviosamente y luego son capaces de detenerse de forma súbita. Los diferentes contornos de la sombra aparecen en forma de grandes o pequeñas oleadas según que la figura se aleje de la pantalla o se acueste sobre ella. Nacen y mueren, y vuelven a renacer, haciendo emerger una gama de insospechadas tonalidades. Los ejecutantes danzan al ritmo de la manipulación, golpean con sus talones sobre un suelo de madera, creando una resonancia particular que, mezclada con los cantos y la orquesta, hace entrar al auditorio en una especie de estado hipnótico.

La mirada del espectador viaja al interior de un paisaje acuático, de un paisaje ondulante donde los dioses y los héroes adoptan la voz de unos manipuladores que van acelerando *in crescendo* el ritmo de su danza. Totalmente poseídos, se les puede ver llegar a un verdadero éxtasis. El objetivo del ritual se ha conseguido: los dioses han bajado al teatro de sombras para descubrirnos las secretas verdades del mundo.

Las sombras balinesas

El teatro de sombras en el Sudeste asiático se inserta en la vida del pueblo y está presente en los hechos importantes de su vida cotidiana, en los hechos que provocan un giro en el tiempo terrenal de una comunidad que, en esta zona del planeta, tiene una concepción cíclica y no lineal del tiempo.

Este teatro, denominado Wayang Kulit (*kulit* significa cuero), se importa de Java, donde ya existía en el año 840 (KHAZNADAR, 1975), y llega a Bali donde, a partir del siglo XIII, adquiere progresivamente una estética más realista que la de la isla vecina. El Wayang Kulit se puede encontrar como un espectáculo de mera diversión, pero sobre todo forma parte de las ceremonias religiosas de los Dewas (dioses y antepasados deificados, soporte del culto a los muertos en los ritos de iniciación de los adolescentes y en los de consagración de los sacerdotes), así como en las ceremonias de exorcismo o de prevención contra los malos espíritus. En estas ocasiones, con el fin de que la función litúrgica obtenga el objetivo deseado, la ceremonia del teatro de sombras se envuelve de una infinidad de códigos y de símbolos que tienden a integrar a la comunidad en un sistema ordenado, capaz de protegerla y de conducirla, a través del ritual, a un absoluto purificador y regenerador de nuevas fuerzas.

Según la creencia, las sombras balinesas son la representación simbólica del cosmos: la pantalla representa el mundo y la atmósfera, mientras que el Damar –la lámpara– es la referencia eterna del sol. Delante del manipulador –el Dalang–, sentado en la posición del loto, se encuentra el tronco de platanero que representa a la tierra y donde el oficiante, en el transcurso de la representación, plantará o retirará la varilla principal de sus figuras. Otro elemento icónico –el Kayon–, cuyo significado permanece oscuro, tiene la forma estilizada de un gran árbol y aparece obligatoriamente al principio y al final de cada sesión, así como en otros momentos preciosos de la ceremonia, con el fin de remarcar los episodios cíclicos de este teatro. De carácter misterioso, sagrado y mágico, el Kayon es sin duda, la figura que simboliza la fuerza sobrenatural del Wayang Kulit que, según se dice en Bali, hace posible la aparición del mundo de los inmortales, de los muertos, exhumados y llevados a la existencia a través de sus sombras.

Para devolver la vida a los muertos y hacer aparecer a los dioses y a los héroes del panteón huinduista, hay que recurrir al Dalang

que ejerce de intermediario entre el mundo de los hombres y el de los espíritus, de los cuales posee propiamente la visión. En efecto, es únicamente el Dalang el que sabe recrear el espacio y el tiempo sagrado en el que coincide toda la complejidad de los tipos humanos y de los diversos caracteres de los dioses. Aunque al Dalang se le exigen cualidades superiores, no es necesario que su extracción social sea de clase alta, lo importante es que adquiera el saber y el sentido profundo de los mitos y del discurso que salmodia. Será necesario que pase por un largo aprendizaje para integrar las leyes del Wayang, su filosofía mística, el conocimiento íntimo de todos los personajes que ha de animar con su valor simbólico. De la misma forma, ha de poseer otros conocimientos técnicos como, por ejemplo, distribuir los registros de la voz según el papel de las figuras y el lugar que ocupan en la pantalla.

Con episodios extraídos de los poemas épicos del Ramayana, del Mahabharata y de las historias de la literatura autóctona, el Dalang balinés hace hablar a los personajes en la lengua Kawi –javanés antiguo– que las figuras que representan a los payasos traducen a la lengua vulgar cuando interrumpen la fábula para asumir su papel de comentadores críticos. El Dalang, que se concentra y reza antes de cada sesión, expresa los diálogos con una voz venida de lejos, como si fuese un canto cortado por largas lamentaciones y gritos sordos, guturales, que concentran la atención de la audiencia.

En una atmósfera cargada de perfumes de incienso que emanan de cestos llenos de flores secas, las ciento veinticinco figuras que componen un juego de Wayang Kulit –los buenos situados a la derecha de la pantalla, los malvados a la izquierda y los payasos en ambos lados– son animadas con movimientos específicos para cada personaje. Son figuras recortadas y perforadas en piel de vaca, a partir de un prototipo ya existente, y apreciadas según la originalidad de los detalles que cada artesano introduce según le dicta su imaginación. El cuerpo, los brazos, el peinado y, sobre todo, la cara, precisan de un delicado trabajo de orfebrería. Sobre una base de negro de humo que impide la transparencia, las figuras son pintadas con colores

naturales, tales el ocre, el añil, el rojo de China, el blanco hecho de huesos calcinados, etc, junto con colores escogidos para simbolizar el carácter de cada personaje. Finaliza su decoración cuando se le aplican panes de oro en la cabeza, el vestido y en las joyas que la ornamentan.

Movidas con una o más varillas y dotadas de numerosas articulaciones, las figuras son impulsadas por el Dalang con una fuerza que viene de abajo y se elevan ligeras con un tremolar constante. Las siluetas, apenas sin espesor, dejan pasar la luz a través de las perforaciones, luz que refleja la imagen del personaje anulando la distancia que separa el cuerpo de su propia sustancia. Desenfocadas, a menudo con formas abstractas, estas sombras –que llenan el abismo que existe entre los vivos y los muertos, entre la apariencia y la esencia– aprehenden el mítico espacio primordial.

El teatro de sombras balinés no estaría completo sin el *gamelang* –la orquesta– compuesto esencialmente de percusiones –gongs, metalófonos y xilófonos– que participan en el desarrollo de la ceremonia. Siempre presente, el *gamelang* colabora en la correspondencia de las formas, los colores y los personajes, y entra en relación directa con nuestro ritmo fisiológico, comunicándonos el sentido de la duración y, de forma paradójica, el de la abolición del tiempo. La música nos proporciona el instante ideal de comunicación con lo trascendental, contribuyendo al cumplimiento del ritual, cuya función tiene como objetivo que la comunidad, ahora serena y despejada, recupere nuevas energías y pueda emprender otra vez el camino de un nuevo ciclo.

El teatro de sombras turco: “Karagöz”

Se dice que los manipuladores turcos han dado la vuelta a la religión musulmana, que prohíbe la representación humana o animal en el arte, declarando que el agujero por donde se introduce la varilla destinada a la manipulación, prohíbe la vida de la figura. He aquí una forma metafórica de dar, de entrada, la clave de este arte que, tal como hemos afirmado antes, lleva en sí la suma de

los antagonismos. En efecto, el agujero situado en la articulación de la figura y que sustenta horizontalmente la varilla que anima al personaje, no deja de ser, al mismo tiempo, el signo de su vida y el de su muerte.

Aunque el teatro de Karagöz (KHAZNADAR, 1975) conserva algunos vestigios de sus orígenes religiosos –palpables en los prólogos de sus espectáculos, que alaban a Dios, a su profeta Mahoma y al señor y jefe religioso del pueblo–, se distingue de las demás sombras de Asia por su gran carga social y política. Al contrario que las otras formas de sombras, no ha extraído su temática de la religión sino que aporta su vena creativa y satírica sobre la sociedad islámica.

Citado por vez primera en el siglo XIV por el historiador persa Rachid ed Dine, el teatro de sombras turco se encuentra en otros países musulmanes –Siria, Egipto, Irán, Argelia, Túnez–, donde su presencia ha perdido hoy mucho terreno, ya que es representado sólo en celebraciones importantes, como en las bodas, y durante la época del Ramadán.

Trabajadas como si se tratase de una puntilla o encaje, estas figuras, de unos veinte centímetros de altura, están hechas de piel de asno o, en ocasiones, de tripa, lo que las hace más ligeras y luminosas. Se pintan con tonos vivos que se distinguen perfectamente a través de la pequeña pantalla, iluminada antiguamente por una lámpara de aceite. Cada personaje tiene su movimiento específico, fruto de su posición respecto a la fuente luminosa y, sobre todo, gracias a un estudio profundo sobre las articulaciones de la silueta que ha de encarnarlo. Cada personaje puede mover la cabeza, el busto, las piernas, las manos y los dedos, pero raros son los que tienen el brazo articulado. La excepción es Karagöz, el héroe de este teatro, cuyo brazo también cumple las funciones de un falo móvil, utilizado tanto para seducir a las mujeres como para apalear a sus enemigos.

En el corazón de la pantalla se encuentra la plaza pública –la *mahalle*– donde acuden todos los personajes familiares del barrio, todos los tipos humanos de una sociedad tal como es descrita en las obras del siglo XIX. Estos tipos son los que perduran hoy en

su representación. Se encuentran allí los personajes de la sociedad musulmana bajo el imperio otomano: los personajes históricos árabes, los ricos, los devotos, los libertinos, prostitutas, extranjeros –el juez, el médico, el comerciante, etc.–, y toda la gente humilde del pueblo, como Karagöz y su compañero Hacivat, la inseparable pareja siempre en constante oposición.

Si Hacivat es reflexivo, lógico, sabio, Karagöz es impulsivo, intuitivo, inculto. El saber enciclopédico de Hacivat y la ignorancia del pueblo, encarnada por Karagöz, son los dos antagonismos que este teatro une en el interior de una estructura totalizadora de las diferencias. Pero el significado mismo del nombre de este teatro nos ofrece otras perspectivas de análisis. En efecto, Karagöz se traduce por “el hombre del ojo negro” (del turco *göz*, ojo, y de *kara*, negro). Este ojo inmenso, dibujado sobre todo el ancho de la cara, vista de perfil, adquiere un valor simbólico. Puede ser, como se dice a menudo, la marca de un zíngaro con el Karagöz sería identificado. Pero, también, puede tener una dimensión más amplia, ya que el ojo es el instrumento que descubre el universo. Joan Corominas (1980) nos lo confirma al darnos el sentido etimológico de la palabra griega *antropos*, que antes de significar *hombre*, quería decir *el ojo*.

Enraizado etimológicamente el sentido dominante de la visión, Karagöz es aquél que aspira a integrar el espacio y el tiempo más allá de sus límites, aquél que aspira a satisfacer sus frustraciones humanas a todos los niveles. Sus mismas *obscenidades* ocultan el simbolismo de una fuerza vital, de un principio generador y fecundador de vida. Presente en todas partes, protagonista de todos los acontecimientos, posee el don de la ubicuidad que le aproxima al rango de las grandes figuras míticas. Sin embargo, tal como destacan F. y Ch. Khaznadar en su libro ya citado, este teatro –además de un erotismo a menudo sobrevalorado por los comentaristas extranjeros–, ha demostrado ser un teatro de agitación político-social (*agit-prop*). Los manipuladores, conscientes de los hechos que sacuden la actualidad, improvisaban a su manera según los lugares y, sobre todo, los barrios donde trabajaban. Identificado

con el alma popular, el teatro de Karagöz parodia su propia realidad, haciendo de la farsa y de la risa un medio de exorcismo y un poderoso agente de realización personal y colectiva.

La gran personalidad de este arte –que ha demostrado ser una de las formas dramáticas más capaces de convivir con el Islam–, ha dado por filiación el teatro de Karagiozis: el teatro de sombras griego que aparece, hacia 1822, cuando el país se libera de los otomanos.

Conservando en su totalidad el carácter cómico del turco, Karagiozis se aleja del aspecto lúbrico para entrar de lleno en la sátira social, algo que se explica a partir de la nueva realidad del país. En efecto, después que los griegos fueran ayudados a conseguir su independencia por las potencias expansionistas europeas, las primeras dinastías que reinan en Grecia, además de no ser griegas, fundaban su constitución en modelos más occidentales. Dentro de la mentalidad popular, representaban lo extranjero. Karagiozis se convierte entonces en el intérprete del pueblo y en un héroe nacional. De musulmán se convierte en ortodoxo y alza la antorcha de la resistencia popular que rehúsa el nuevo orden.

Cambiando el falo por el bastón, este bufón busca, con un humor insaciable, escapar de la miseria transgrediendo la ley. Sobre la pequeña pantalla –en la izquierda se encuentra la barraca del protagonista, a la derecha el serrallo y en el centro la plaza pública o la prisión– viven los personajes, como Hadjiavatis, el inseparable compañero de Karagiozis, el inmigrante venido de Creta, el juez y el campesino, entre otros muchos. Karagiozis no se manifiesta jamás de manera frontal contra la autoridad griega –algo que habría resultado demasiado peligroso–, toda la originalidad reside en la sátira y la gracia que supone criticar a los representantes de la ley disimulándolos bajo los personajes turcos. Así, se pronuncia contra el Pachá y sus soldados, el recuerdo de los cuales se encontraba muy vivo en las mentalidades de la época.

Karagiozis, que se adapta a los acontecimientos de la historia, sustituyó, en los años cuarenta (1940-44), a los turcos por los alemanes, y cambia el serrallo por la *kommandantur*. Durante la

dictadura de los coroneles, únicamente se representaron las piezas más inofensivas de este teatro de sombras.

Las sombras europeas

Las premisas

La pasión por los juegos de sombras, conocidos en Oriente antes de Cristo, se despierta en Europa a finales del siglo XVIII, promovida por el descubrimiento, en el siglo anterior, de la *l'interna mágica* por parte del Padre Kircher y su posterior perfeccionamiento por el Padre Châle, en Francia. Las proyecciones de linternas mágicas y de sombras se van afianzando poco a poco y se convierten en una auténtica moda en el siglo de las luces, considerado también como el siglo del nacimiento de la silueta de papel recortado. Negras sobre fondo blanco, estas figuras de dos dimensiones fueron utilizadas en la confección de retratos personales y en la creación de personajes y decorados que construían verdaderas escenas de teatro de sombras en las pequeñas pantallas. Igualmente, se van a multiplicar en las casas burguesas de París, los denominados *teatros de salón*, donde se comienza a pulir la factura de los montajes así como los diálogos del texto.

Esta pasión prende enseguida en Cataluña, gracias a los artistas italianos que cultivaban este género, con un repertorio constituido por las más famosas obras del teatro de sombras francés. El Hospital de la Santa Cruz, en Barcelona, servía de vitrina a las pequeñas siluetas de cartón, proyectadas de perfil e iluminadas por una luz potente que se dirigía sobre la pantalla. Va a ser suficiente para crear afición en el seno de la sociedad catalana y entusiasmarla en la práctica y desarrollo de este arte para sus momentos de ocio (FÀBREGAS, 1975).

En la misma época se hacían en Francia proyecciones de sombras humanas en pequeños teatros de aficionados. El entusiasmo del público fue tal que, más tarde, en el romanticismo, pasaron a presentarse en los escenarios profesionales, donde se van a mantener durante largas temporadas. Ya en el siglo XX, son utilizadas, como efectos fantásticos, en el cine, o simplemente lúdicos en el music-

hall o en el cabaret (BORDAT, 1956). Otra diversión que, como recordábamos al inicio de este escrito, tiene sus raíces en los tiempos más remotos de la historia, es la *ombromanía* o *shadowgrafía* o, dicho en castellano, el *arte de hacer sombras con las manos*. Este juego familiar, a menudo calificado de pueril, pero que la sociedad de aquel tiempo gustaba de ejercer en privado, va a gozar también de una gran fama. El perfeccionamiento de los aparatos de proyección, al final del XIX, los hizo habituales en las salas de espectáculo, donde van a ir perdiendo protagonismo con el paso del tiempo.

Los grandes momentos

Es el francés Séraphin quien, a finales del siglo XVIII, crea auténticos espectáculos con siluetas que, al principio, realiza recortando finas chapas de hierro y montándolas sobre un pedestal. Por un estrecho canal se deslizaban ante el distinguido público del Palais-Royal, moviéndose con estilizados gestos llenos de evocación. Este teatro va a tener un éxito enorme y va a desarrollar, durante cerca de un siglo, un arte muy sugestivo, lleno de humor, inspirado en temas populares, acompañado de canciones y música. Algunas de las obras creadas por Séraphin son hoy consideradas como clásicos del género. Sirva como ejemplo, su célebre *Pont cassé* (*Puente roto*), que forma parte del repertorio del australiano Richard Bradshaw, sin duda el más importante artista contemporáneo de teatro de sombras. Unas décadas después de Séraphin, el francés Lemercier de Neuville conoce la gloria, en su entorno, cambiando la estética de las siluetas, decorándolas con vestidos y cabellos. Construye para ellas decorados capaces de acoger sus espectáculos de sombras con personajes de un metro de alzada.

El triunfo de los espectáculos de sombras en el siglo XVIII, inspira con apasionada locura toda la imaginería europea. Ciudades como Epinal, Nancy, Wissembourg o Munich, van a editar magníficas planchas de sombras sobre temas fantásticos, que constituyen, hoy en día, verdaderos tesoros para los coleccionistas. Los juguetes también van a saber explotar esta afición presentando,

entre otros, cuadros animados y proyecciones que, en el siglo siguiente, continuaron apasionando a pequeños y grandes.

En Cataluña, este fervor general se va a convertir en una diversión privilegiada en el siglo XIX. Comenzaron a multiplicarse los *teatrinos* y espectáculos de sombras en los comedores y salones de las casas burguesas y aristocráticas de la ciudad condal. Al principio, durante la cuaresma, cuando los teatros permanecían cerrados y, más tarde, como forma de diversión normalizada en la que tanto jóvenes como adultos se sentían implicados. Esta costumbre alcanzó un grado tan importante de popularidad que va a extenderse por todo el país gracias a la edición de figuras de teatro de sombras, muy similares a las ediciones francesas del mismo tipo. Todo esto fomentó el interés general y la aparición de artistas como Joan Valls (FÀBREGAS, 1975).

Nada como las sombras, a excepción de los títeres de guante, han tenido tanta popularidad en Cataluña hasta bien entrado el siglo XX. Del ocio popular, los juegos de sombras van a pasar con absoluta naturalidad a conformar espectáculos elaborados por profesionales, a veces famosos, como el escenógrafo Soler y Rovirosa. Estos espectáculos también van a disfrutar de un eco inaudito en el ambiente bohemio de los intelectuales barceloneses, con mayoría de músicos y pintores, asiduos de la cervecería Els Quatre Gats, feudo del modernismo. Es allí donde van a conocer la culminación del éxito y la consideración, no sólo a través de las representaciones regulares que se hacían sino de la colaboración en las obras de artistas míticos como Picasso, Rusiñol, Casas, Nonell y Utrillo, entre otros.

He aquí un espíritu creativo que se hacía eco de otro lugar legendario de la historia del teatro de sombras en Europa: el cabaret parisino del Chat Noir, creado por Rodolphe Salis el 1887, en Montmartre, en un momento de cambio y renovación teatral. Cita obligada de los artistas más importantes de la época hasta la muerte del fundador y animador del local, en 1897, el Chat Noir da un nuevo impulso al teatro de sombras gracias al pintor y decorador Jacques Rivièr, maestro de este género, y del dibujante

Caran D'Ache que "da la ilusión de la vida por la única verdad de las siluetas simplificadas y resumidas, y todo esto dejaba de ser caricatura" (LEMAÎTRE, 1956). Si bien resulta difícil dar ahora una idea justa de aquellos espectáculos, sabemos que una clave de su éxito eran los comentarios sobre la actualidad y las improvisaciones de Salis, que perpetuaban la tradición de los antiguos titiriteros.

El Chat Noir inspiró otras aventuras y fueron numerosos los teatros de sombras que se inauguraron en París durante aquellos años dorados, en los que se van a estrenar importantes espectáculos, como *Navidad (Noël)*, 1890), de Vincent Hyspa, con colaboración de Eric Satie para la música, y de Miguel Utrillo para la confección de sombras y decorados. La guerra de 1914 acabó con la actividad de los cabarets y estos teatros fueron desapareciendo después de haber conseguido una inmensa prosperidad por todo el país vecino.

En Cataluña, hasta la llegada del cine, de la radio y la televisión, las sombras van a tener un importante papel en la popularización de la lengua catalana y van a proteger al teatro catalán que, según opina Josep Ixart, no va a poder desprenderse, durante muchos años, del espíritu del repertorio vigente en los pequeños teatros, es decir, de la comedia ligera y de la producción de sainetes que le conferían provincianismo y falta de universalidad (FÀBREGAS, 1975).

Cuando, en las primeras décadas del siglo XX, la presencia de los nuevos medios artísticos de comunicación de masas se van a hacer evidentes en el estado español, el teatro de sombras pierde su audiencia y se va a convertir en ambulante. Así se mantendrá hasta que las nuevas corrientes renovadoras de los años setenta van a hacer florecer, en el seno del movimiento del teatro independiente, grupos de notable creatividad, algunos de los cuales se atreverán a fundar pequeños teatros estables, ya bien entrada la democracia.

En la actualidad, después de veinticinco años de intercambios internacionales normalizados, después del esfuerzo importantísimo que se pone en la documentación, la publicación y la pedagogía – por desgracia todavía insuficientes–, son numerosas las compañías españolas que demuestran su profesionalidad. Situadas entre la tradición

y la modernidad, confirman una fuerte y original personalidad, una verdadera madurez artística que se gana cada día el reconocimiento no solamente dentro del estado sino también en el extranjero.

La utilización lúdica de un fenómeno como la sombra, que en su origen espantaba al ser humano, ha generado una extraordinaria fuerza de sugestión. A partir de un miedo ontológico común, las grandes tradiciones de Oriente y Occidente han desarrollado un teatro de sombras con carácter propio, arraigado al fondo mágico-religioso de los lugares donde ha nacido. Así lo recalca el historiador y ensayista Xavier Fàbregas (1984), que distingue dos pensamientos: el asiático, que corresponde a la zona que va del Amur al Indo, y el mediterráneo.

El estudioso constata que en la zona mediterránea, dominada por tres grandes sistemas mitológicos –el hebreo, el helénico y, más tarde, el musulmán–, en este pensamiento donde el creador opera *exnihilo* (de la nada), se tiende a separar al creador de su criatura, como es el caso del teatro de sombras. En cambio, en Oriente, en la zona asiática donde el pensamiento es esencialmente animista, no existe una línea de separación precisa entre el creador y su criatura, sino una serie de etapas intermedias. En efecto, en esta zona la comunidad puede, en ciertas ocasiones, asistir al ritual por el otro lado de la pantalla.

Estableciendo, a través del teatro de sombras, una relación de causa-efecto entre estos dos pensamientos, Xavier Fàbregas nos muestra la fuerza conceptual de este arte que, a menudo calificado de menor, participa por lo menos en teoría, en la elaboración estructural de unas concepciones del mundo que, sin duda alguna, han estimulado de forma más fecunda el desarrollo intelectual de la humanidad.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

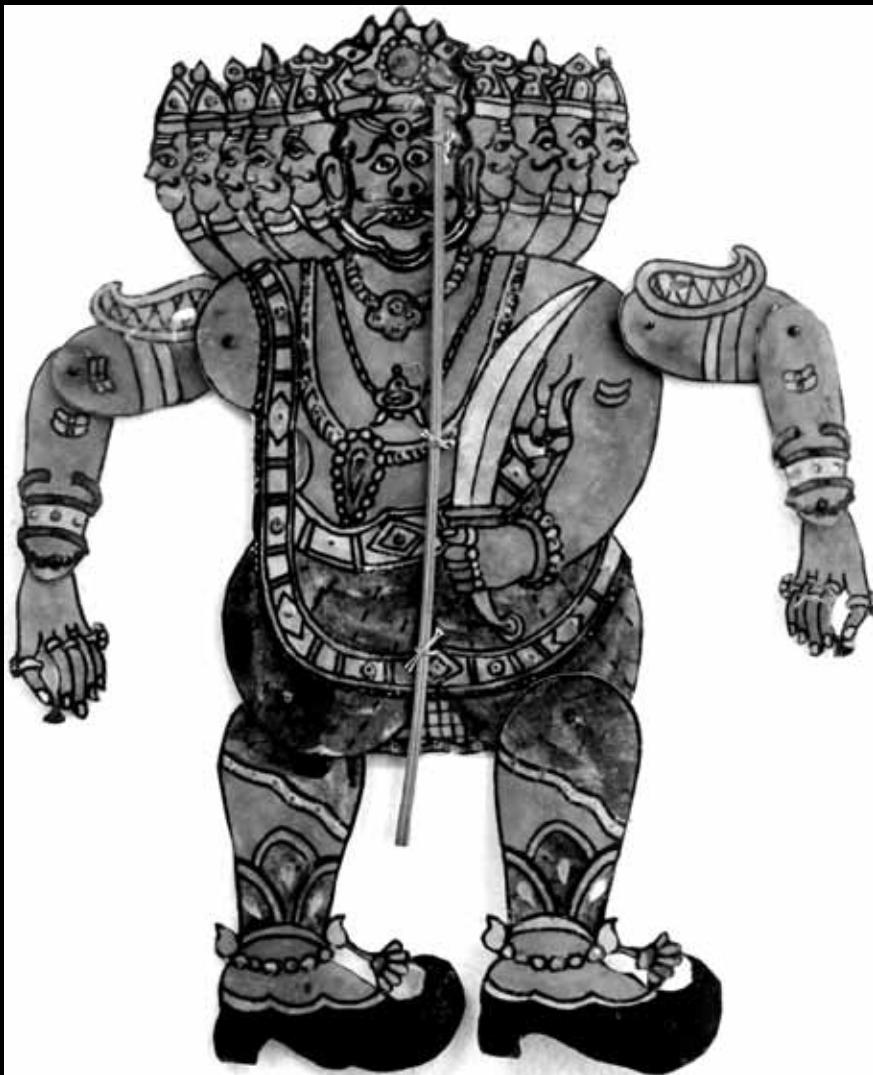
ANOUILH, Jean. *Becket ou l'honneur de Dieu*. París: Ed. de la Table Ronde, 1959.

BOIE, Bernhild. *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme*

- Allemand.* París: Ed. José Corti, 1979.
- BORDAT, Denis; BOUCROT, Francis. *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques.* París: L'Arche, 1956.
- COROMINAS, Joan. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana.* Barcelona: Curial, 1980.
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives.* París: PUF, 1973.
- FÀBREGAS, Xavier. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica.* Barcelona: Curial, 1975.
- _____. *El teatre d'ombres arreu del món.*
- Monografies. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984.
- GRZEJEWSKA (A). *L'oeuvre d'art est fermée:* (Entretien avec Tadeusz Kantor). In: *Le théâtre en Pologne.* n. 247, Varsovia, marzo 1979.
- HUGO, Víctor. *Les contemplations.* Livre premier "Aurore". París: Biblioteca de Cluny. Ed. Armand Colin, 1964.
- KHAZNADAR, Françoise y Chérif. *Le théâtre d'ombres.* Coutances: Maison de la Culture de Rennes, 1975.
- LEMAÎTRE, Jules. In: BORDAT, Denis; BOUCROT, Francis. *Les théâtres d'ombres. Histoire et techniques.* París: L'Arche, 1956.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le Geste et la Parole.* París: Albin Michel, 1964/1965.
- MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.* París: Slatkine, 1981.
- PIMPANEAU, Jacques. *Des poupées à l'ombre. Le théâtre d'ombres et des poupées en Chine.* París: Centre de publication Asie Orientale, 1977.
- SCHAEFFNER, André. Rituel et pré-théâtre. In: *Histoire des spectacles.* París: Gallimard, 1965.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet.* colección bilingüe. París: Aubier ediciones Montaigne, 1969.

Teatro de sombras na Índia¹

Meher Contractor
(Índia)

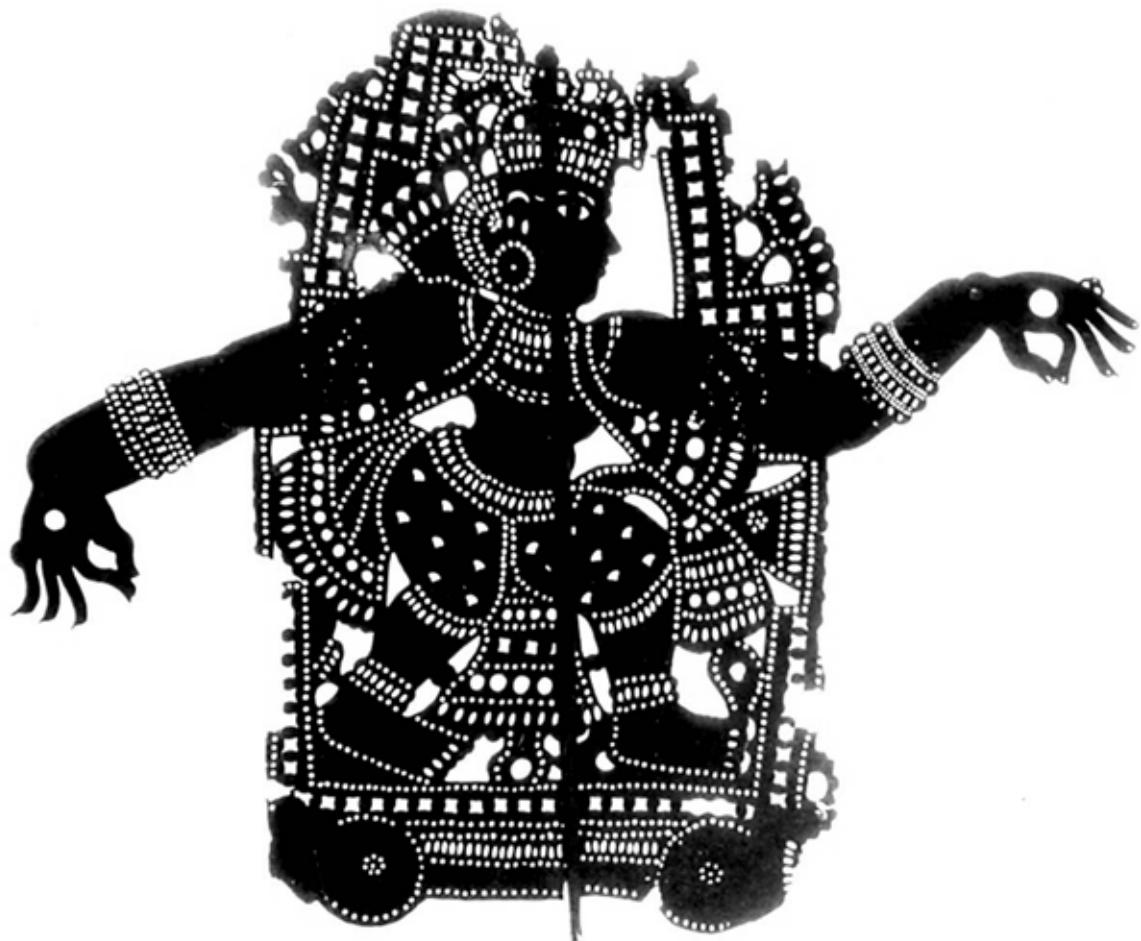


¹ Tradução de Marisa Naspolini, doutoranda em Teatro; e Marcos Heiser, Jornalista, graduado em Comunicação Social.



PÁGINA 76: Ravana com Dez Cabeças (Região Andra Prades). Teatro de Sombras Indiano - Foto de Nina Medeiros

PÁGINA 77: (acima) Silhueta em couro. Teatro de Sombras Indiano - Foto de Nina Medeiros e (abaixo) Silhueta em couro. Teatro de Sombras Indiano. Acervo IIM – Foto de Marie Francoise Moiny-Kubly



Resumo: O estudo destaca a existência de seis estilos de Teatro de Sombras praticado em diferentes regiões da Índia, analisando as características particulares visíveis no tamanho das silhuetas, em seus desenhos e cores, assim como nos adereços das personagens. Descreve as etapas de confecção e os materiais utilizados em cada tipo de silhueta. Comenta aspectos relativos a manipulação das silhuetas, o trabalho dos músicos e os instrumentos regionais usados durante as apresentações. Mostra os vínculos da dramaturgia com os épicos Ramayana e Mahabharata e os aspectos religiosos e profanos dessa manifestação teatral.

Palavras-chave: Índia; história do Teatro de Sombras; personagens; confecção de silhuetas.

Abstract: This study highlights the existence of six styles of shadow play practiced in different regions of India, analyzing the particular characteristics visible in the size of the silhouettes, their designs, colors, and costumes. It describes the steps of confection and the materials used in each type of silhouette. It comments on aspects related to the manipulation of silhouettes, the work of the musicians and the regional instruments used during the presentations. It shows the ties of dramaturgy with the Ramayana and Mahabharata epics and the religious and profane aspects of this theatrical manifestation.

Keywords: India, history of shadow play; personalities; confection of silhouettes.

O teatro de sombras, com suas silhuetas de couro, é um dos tesouros folclóricos mais antigos da Índia. É tão antigo quanto a civilização, como está evidenciado nas antigas escrituras, *Os*

Puranas e os Jakatas. O teatro de sombras já existia muito antes do teatro humano e já havia adquirido seu próprio grau de excelência, como podemos constatar na literatura dos séculos XI, XII e XIII. Os temas interpretados eram, na sua maioria, os épicos do Ramayana e do Mahabharata. Há algumas décadas, eles consistiam no único suporte audiovisual educativo e envolviam, além do pensamento religioso, normas sociais que eram introduzidas, nas quais prevalecia o pensamento do bem vencendo o mal.

Na Índia, nós temos seis estilos diferentes de teatro de sombras com silhuetas feitas em couro, oriundos de diferentes regiões – alguns com silhuetas opacas, outros com silhuetas pequenas, coloridas e translúcidas, algumas de tamanho mediano e outros com as maiores silhuetas coloridas do mundo.



Todos os teatros de sombras, não importa de que região venham, sempre começam com uma invocação ou com uma breve oração ao Lord Ganesh, a divindade com cabeça de elefante que é adorada, em virtude da sua grande sabedoria em todas as situações auspiciosas, invocando a benção para o espetáculo, enquanto Saraswati, a deusa do aprendizado, é geralmente incluída na invocação inicial.

Geralmente a invocação, resumidamente, ocorre assim:



Ganesh. Teatro de Sombras Indiano - Foto de Nina Medeiros

Angikam (oração breve)

Aquele cujos limbos são o universo inteiro,
 Aquele cuja linguagem é totalmente universal,
 Aquele cuja maquiagem e roupas são tão brilhantes
 Quanto a lua e suas estrelas,
 Frente a tal ser supremo,
 Frente a esse Lord
 Eu me inclino.

Invocação para Shri Ganesh

Dança, tu, ó senhor com cabeça de elefante,
 Dança, ó Lord Ganesh,
 Dança ao ritmo do jogo dos pés de Dhimikita
 Acompanhado pelo Talan e o Mridanga
 Brahma, o criador do universo
 Conduz esta música de dança
 Com o tambor e o Mridanga.

Uma tribo conhecida como killekytes era composta dos principais manipuladores dos espetáculos de sombras e pertencia originalmente ao Maharashtra. Eles pertenciam a uma casta nômade e espalharam sua arte migrando para o sul, onde ela

floresceu e eles foram muito respeitados. Esta tribo tinha duas divisões. Uma pertencia a um grupo que sabia ler e escrever em Telegu – a língua de Andhra Pradesh. Os demais se dividiram e são conhecidos por diversos nomes.

Em Andhra Pradesh, o teatro de sombras é conhecido como Tholu Bomalatta, que significa literalmente a arte das sombras de couro. Como já foi dito, esta arte existia desde 200 a.C. Mais tarde ela rejuvenesceu sob o patrocínio real dos Satavahnas, Pallavas, Chalukyas e Kakatiyas. Mas no século XVI ela floresceu fortemente por meio do patrocínio dos governantes de Vijayawada de Vijaynegar, especialmente no reinado do Rei Kona Budha Reddy. Durante este reinado, foi escrito um roteiro exclusivo em Telegu para Ramayana Raganthan. Neste roteiro, a cor, o figurino e as joias de cada personagem são definidos junto com o cenário, de forma muito prosaica e elaborada.

Essa forma de sombra de couro espalhou-se por todo o sul e centro da Índia e foi até o extremo oriente das terras indonésias, mudando de forma e cenário de acordo com o ambiente. Estes bonecos Tholu Bolamatta são as maiores silhuetas coloridas de teatro de sombras do mundo. Elas mudam de tamanho de acordo com os personagens que representam. Podem ir de 28 cm a 1,75 m. A diferença no tamanho depende da importância do personagem. Os deuses e os heróis são os maiores, representando seu poder e estima, e os demais são dimensionados a partir deles.

Essas silhuetas são na sua maioria feitas de couro de cabra ou de búfalo. Antigamente os personagens de deuses eram feitos de pele de veado. A pele de um animal recém morto é lavada, seu pelo é removido e ela é enbebida em uma solução de sal e alumínio com água por uma noite ou mais. Depois ela é lavada, batida e os pelos remanescentes são raspados, então a pele é esticada e fixada no chão ou em tábuas de madeira. Depois de seca, a pele é removida, raspada novamente e esfregada até amaciar. Finalmente, o artista bonequeiro, com uma ferramenta pontiaguda, desenha e recorta o personagem na pele, de acordo com a sua imaginação e com a descrição do roteiro,

que antigamente eles seguiam à risca, mas já não o fazem. Hoje em dia eles recorrem a desenhos de bonecos antigos.

O próximo passo era colorir o desenho. Antigamente somente corantes vegetais eram usados. As principais cores eram índigo, vermelho, tons de vermelho, amarelo de sementes de frutas, cúrcuma, suco de limão. O índigo era derivado da flor de índigo e o suco das folhas de algumas árvores também era usado, e a tintura do contorno preto se originava da fuligem da lâmpada de óleo. Hoje em dia cores químicas estão sendo usadas e a arte dos corantes vegetais quase não existe mais. Isto resulta no uso de cores berrantes e ninguém mais respeita as cores descritas no texto. Os filmes híndi tecnicolor são em parte responsáveis por isso, uma vez que estão na moda.

Depois que todo o trabalho de colorir e de traçar a linha preta foi feito nos dois lados da silhueta, a perfuração é feita para trazer à tona o desenho refinado e dar ênfase às joias. Por último, os olhos do boneco, que permanecem inacabados até o final, são pintados, uma vez que depois que os olhos são coloridos, o boneco se torna vivo, um personagem, e passa a ser tratado com toda a reverência. Este método é religiosamente seguido por todos. Um aspecto a salientar na pintura destes bonecos antigos é que os personagens femininos geralmente eram retratados em uma requintada mistura de tons de amarelo, vermelho e marrom, enquanto o boneco de Rama é sempre pintado de índigo profundo, uma vez que ele era de um tom escuro de sangue azul real. O mesmo se dava com o Deus Krishna.

Estas silhuetas têm articulações nos ombros, cotovelos, joelhos, mãos e às vezes nos quadris, todas amarradas por um cordão grosso com nós, geralmente com uma vara fina de bambu amarrado ao nó, para dar maior durabilidade, ou nas mãos, onde outra vara pode ser ajustada durante a manipulação. O corpo inteiro e a cabeça são sustentados pelo talo de uma folha de palmeira ou uma vara de bambu que se estende pelo tronco e desce entre as pernas até um pouco abaixo dos pés, para que o manipulador possa segurar o boneco. Outra vara de bambu sustenta os ombros e duas varetas de bambu

são colocadas nas articulações das mãos, entre os dedos e o polegar, com aproximadamente 48 cm de extensão, para a manipulação dos braços. As pernas pendem frouxas dos joelhos, tendo movimentos incidentais de acordo com a manipulação do ator.



Entre as silhuetas femininas, um personagem especial é conhecido como a boneca dançante, uma vez que tem grande mobilidade. Normalmente o personagem SITA é feito para dançar com muitas articulações extras na cintura e na cabeça, que é fixada separadamente em uma vara e ligada ao corpo principal por um cordão frouxo. Os pés são obviamente ligados à saia. Às vezes são necessárias duas pessoas para manipular esse personagem.

A tela para as apresentações de Tholu Bomalatta é fixada em uma estrutura de bambu, uma engenhoca com forma de caixa retangular erguida ao ar livre, com dimensões de 2,25 m de altura, 7 m de largura e 2 m de profundidade. A tela frontal branca curva-se à frente com inclinação de 50 cm. A tela para projeção das sombras é feita com 2 saris colocados junto com espinhos de palmeira e estendida no palco de forma a ficar na altura dos joelhos em relação ao chão. O restante do invólucro é coberto com um pano de juta. A fonte de luz é uma enorme lâmpada de bronze de óleo de coco que pende entre a cabeça do manipulador e a tela.

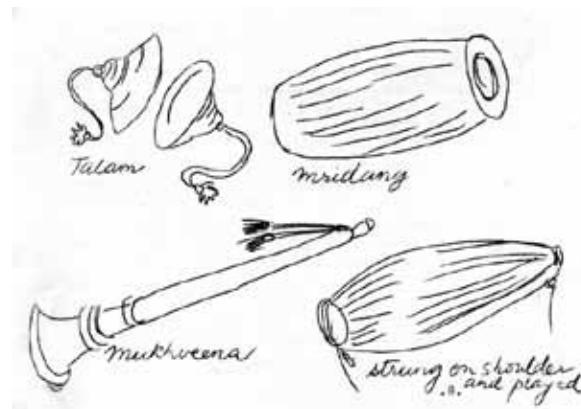
Atualmente são usadas luzes de gás ou de tubo (fluorescentes), que são mais práticas, além de o óleo comestível ser muito caro.

Existem algumas silhuetas de animais e pássaros, como ratos, pavões, papagaios, veados, cavalos e camelos e uma ou duas árvores. Estes são apenas alguns adereços para mostrar a localização ou os episódios descritos. Eles geralmente aparecem na cena inicial com Lord Ganesh. Na verdade, como as silhuetas são grandes, sobra pouco espaço para cenário e ambientação.

Estes espetáculos geralmente são apresentados durante o festival da primavera de Mahashivratri – o aniversário de Shiva, o deus patrono do teatro de bonecos. O local destas apresentações é fora dos templos shivite e a peça acontece durante nove noites, do crepúsculo até a madrugada. Estas apresentações são gratuitas por conta de sua influência religiosa. Às vezes as pessoas fazem doações.

Alguns preceitos religiosos são observados antes do início das peças, uma vez que Ramayana e Mahabharata são temas religiosos. Além disso, esta arte faz parte do teatro folclórico Yakshagana do centro sul da Índia, que sempre inicia de modo semelhante. Geralmente a principal lâmpada do templo mais próximo é levada em procissão pelos manipuladores, músicos e sutradhars (marionetista recitador responsável pela apresentação) que cantam ao som de tambores e címbalos (tipos pequenos conhecidos como talam).

Esta procissão circunda o palco três vezes, então a lâmpada de cena é acesa seguida pela invocação a Ganesh. Só então Ganesh aparece na tela com seu pequeno rato, cercado pelo papagaio, pelo pavão e pelas árvores. Assim, a grandeza dos bonecos é revelada nas fantásticas e estranhas sombras. Em seguida, o sutradhar introduz o tema e os personagens. Ele então desenvolve a história enquanto os manipuladores cantam, dançam e recitam suas partes. Para que os passos de dança sejam ouvidos, uma tábua de madeira é colocada no chão e nela os manipuladores batem vigorosamente os pés com sinos nos tornozelos para acompanhar o ritmo.



Geralmente a manipulação, os efeitos sonoros e as cenas de batalha são muito impressionantes. As flechas atravessam o palco e cabeças e membros são cortados. Com frequência um homem manipula dois bonecos durante uma briga, derrubando um boneco em cima do outro. O ritmo é mantido com os pés que batem na tábua de madeira junto com o ritmo do mridanga, acompanhado do talam e do mukh-veena, um instrumento de sopro. Além dos gritos de batalha e de outros sons feitos pelos manipuladores, também são criados sons de pássaros e animais. Para os sons de macaco, eles fazem uma engenhoca de tubo oco de 8 cm com um elástico dentro. Enquanto as vozes masculinas recitam e cantam suas partes, as vozes femininas falam e cantam os papéis femininos.

Mais recentemente surgiram dois personagens cômicos que não tem nada a ver com o tema principal. Eles são Killekayata, um camarada plebeu barrigudo e de cavanhaque, com uma megera de esposa, Bangaraku. Eles geralmente aparecem nos interlúdios com alguma piada obscena ou anunciam o intervalo cômico da peça satirizando acontecimentos recentes.

É interessante observar que depois que as silhuetas estão prontas, estes marionetistas nunca misturam os personagens do mal com os do bem. Eles sempre são guardados separadamente. Além disso, a entrada dos personagens do mal na tela é sempre feita pelo lado esquerdo, ao passo que os do bem sempre entram

pelo lado direito. Essas regras existem entre todos os marionetistas de teatro de sombras da Índia.

Esses tipos de artistas ou grupos atualmente são ajudados pelo governo através do Departamento de Dança, Drama e Canção. Muitas destas silhuetas e marionetistas foram perdidos em um terrível ciclone alguns anos atrás, por isso eles contam com o auxílio tanto de instituições governamentais quanto privadas. Eles fazem silhuetas para vender, uma vez que grande parte da geração atual não encontra meios de subsistência e acaba sendo atraída pelo modo de vida urbano.

Sombras Maharashtra conhecidas como Chamadyacha Bahulya

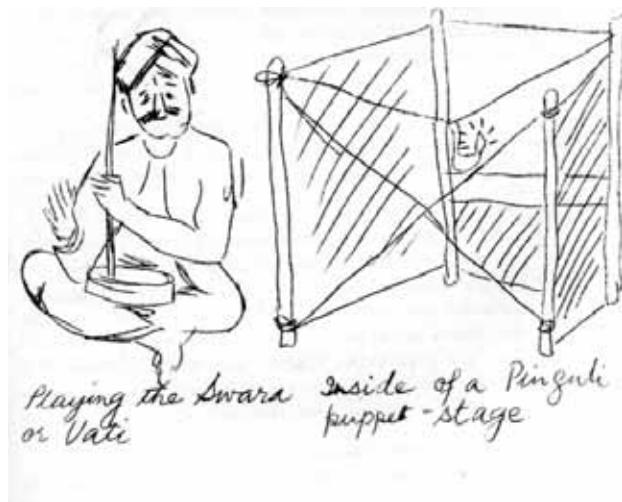
Chamadyacha Bahulya significa literalmente bonecos de couro. Eles foram descobertos recentemente sob a posse de um venerável senhor chamado Ghanshyam Laxman Masge, que as havia herdado de seus antepassados, de acordo com a tradição. O Sr. Masge vem de uma tradicional comunidade de artistas chamada de Thakars, e eles afirmam terem vindo de Rajasthan para Gujarat, em Sawantvadi, um distrito de Maharashtra, se estabelecendo em um pequeno vilarejo chamado Pinguli de Gudiwadi.

Eu tive a sorte de assistir a apresentação e os bonecos de Masge no Festival de Sombras de Bagalore. Masge apresentou um pequeno trecho do Ramayana de “Sita Haran” ou o sequestro de Sita por Ravana. As silhuetas mediam em torno de 18 cm de altura e eram velhas, sujas e escuras. Na verdade, elas tinham uma péssima aparência. Durante a oficina eu observei atentamente a sua forma e achei que elas eram coloridas, então, com a permissão de Masge, eu peguei a silhueta de Ravana, limpei a sujeira com um pano embebido em óleo e o que eu encontrei embaixo? O seu desenho era tão impressionante e a cor vermelha tão brilhante que era uma verdadeira obra de arte. Desde então esses bonecos se tornaram os menores bonecos de teatro de sombra coloridos entre os tipos encontrados na Índia.

As silhuetas eram feitas de couro e tinham somente uma vara central como suporte, seus membros não eram articulados nem

tinham qualquer tipo de movimento. Todos tinham a mesma forma e traziam uma sugestão de cenário ou Ravana em sua carroagem. Se examinadas de perto, as silhuetas eram realmente refinadas no desenho, na perfuração e na forma, como se fossem pinturas de Mognl.

Seu formato consiste em 4 pedaços de bambu com aproximadamente 1,5 m de altura X 1,25 m X 1,25 m amarrados com cordão. Um pedaço de dhoti¹ cobria a tela da apresentação a aproximadamente 90 cm acima do chão e o restante do mascaramento era feito com uma colcha velha. No meio, na parte de dentro do palco, pendurada em um cordão que atravessava de um lado ao outro, pendia uma grande lâmpada a óleo em forma de concha. Enquanto o manipulador se agachava do lado de dentro, cantava e movia as silhuetas no ritmo do Dholak (tambores, manjiras – pequenas címbalas) e do Swara. Os dois músicos sentavam do lado de fora do palco e tocavam, uma vez que no palco só havia espaço para uma pessoa.



O instrumento peculiar e específico para esse tipo de representação era o Swara ou Vati, que era um thali ou uma chapa de bronze de aproximadamente 22 cm de diâmetro, posto virado de

¹ Sarongue masculino.

cabeça pra baixo entre as pernas dobradas e com uma cana comprida (aproximadamente 75 cm de comprimento) presa no thali, com um pouco de cera, de forma a não se mover. O manipulador movia sua mão direita pra cima e pra baixo da cana fazendo um som parecido com o de um zangão. A interpretação e a voz do manipulador eram maravilhosas. Era interessante quando Ganesh aparecia com seu rato e o manipulador usava uma vozinha abafada para interpretá-lo.

A apresentação, como sempre, abre com uma prece ao Lord Ganesh e à deusa Saraswati cercados por uma árvore, o rato, um veado e um pavão. Todos esses extras que não se movem estão fixados à tela por uma corda que atravessa de 8 a 12 cm acima do fundo da tela de sombras. Masge afirmava que suas silhuetas tinham mais de 300 anos e elas realmente deviam ter, pois estavam bastante castigadas pelo tempo e conservadas em uma pequena cesta forrada com estrume de vaca.

A Sangeet Natak Akademi também ajudou, através da presidência da nossa venerada artista Mme. Kamaladeviji Chattopadhyaya, que os auxiliou enviando especialistas em teatro de sombras para fazer novas silhuetas a partir do modelo das velhas e copiar algumas do Maharashtra Pinguli Chitra Kathi ou ainda para ler as imagens, que são muito bonitas, mas muito pequenas de tamanho, como os bonecos. Eu e mais dois artistas fomos solicitados a checar estes desenhos para ver se são boas réplicas. Então os Chamadyacha Bahulyas só existem nas mãos do Sr. Masge, que sabe pouco sobre a sua confecção. Esta exposição no festival – e a descoberta de Masge – levou ao renascimento de outra arte que estava quase extinta e que, não fosse essa situação, teria sido completamente perdida.

Ravana – Chhaya de Orissa

As sombras de Orissa ou Ravana Chhaya, como são chamadas, são escuras e do mal, por isso são dadas a Ravana, e não a Rama, que é um deus incarnado que tem uma aura luminosa que o cerca, e, portanto, não pode lançar uma sombra. Esta forma de sombra foi descoberta, após longa busca, nas mãos de um velho artista sobrevivente chamado

Kathinadadas. Ele vem do vilarejo Dedasa no Distrito Dhanukul de Orissa. Ele foi vítima de grandes infortúnios na família, perdeu seu único filho e queria desistir do teatro de sombras, mas foi encorajado pelo governo local através da Sangeet Natak Akademi. Este grupo representa o Vichitra Ramayana, escrito por Viswanath Khuntia no século XVII. É muito semelhante ao original sânscrito Ramayana. Os cantas ou chandas cantados por estes marionetistas são melodias populares muito tradicionais, com uma linguagem muito simples, de acordo com esta arte folclórica.

Estas silhuetas de Ravana Chhaya são feitas exclusivamente de pele de veado com um desenho muito primitivo. O couro é tratado de forma simples, achatado e curado cruamente de forma que a maior parte do pelo permaneça. A pele é espessa e não muito transparente, o que gera uma sombra preta. As silhuetas dos personagens são altamente estilizadas, com pequenas perfurações para mostrar linhas de personagens, roupas e às vezes joias. Estes personagens não têm partes móveis. Eles são pendurados estáticos em uma vara de bambu que pende do centro do boneco para possibilitar a manipulação. Os bonecos variam de tamanho, que vai de 12-13 cm a 36 cm.

Seus personagens-tipo são como o barbeiro da aldeia e seu neto, com árvores e animais que aparecem quando a peça começa no Ganesh Puja (rituais). Eles normalmente têm 2 ou 3 réplicas do mesmo personagem em diferentes cenários ou poses, como Sita sentada em Ashoka Vatika (o Jardim de Ravana em Sri Lanka) ou em Vanvas (exílio) com Rama. Também Hanuman, ao voar para Lanka, aparece em 3 ou 4 silhuetas de diferentes tamanhos, significando que o voo é para longe. As silhuetas primeiros aparecem grandes, depois se tornam menores ou vice-versa na medida em que ele reaparece. O personagem de Sita sentada era a que eu adorava – as suas linhas eram tão simples, mas a fluência de toda a pose apresentava uma graça inesquecível na sombra. Também Ganesh era tão singelamente retratado em sua elegância infantil.

O boneco de Ravana é muito imponente e poderoso, como o personagem retrata, e é o maior entre todos. Os acessórios incluem

uma bela carruagem, uma fileira de árvores que aparecem em formas decorativas semelhantes a um arco, flechas de vários tipos, como as nagapasha, casas e palenquins. Somente três pessoas por trás da tela são responsáveis pela manipulação. Quando os bonecos são vistos deitados no colchão, eles parecem tão crus, feios mesmo, mas quando surgem como sombras, são deslumbrantes. A ilusão é realmente fantástica, mais nesse estilo de representação do que nas outras grandes sombras coloridas.

A estrutura da tela para apresentação das silhuetas é feita com quatro bambus, dois dos quais são fixados a 72-84 cm de distância um do outro, apoiados nos demais, formando um quadrado com um tecido de dhoti branco (sarongue masculino) esticado, com esteiras de palha que tapam a parte de baixo da tela para esconder o manipulador e um cordão que atravessa a tela para manter os personagens de pé, que também estão presos na esteira de baixo para mantê-los eretos. O alto do palco é coberto para reter a luz. As fontes de luz vêm de duas tigelas de barro feitas por encomenda, lâmpadas de óleo, que são apoiadas em tocos de bambu dos dois lados da tela e presas no chão a 1 m de distância da tela e niveladas com ela. Eles começam com o líder acendendo as lâmpadas a óleo e quebrando um coco e em seguida entoam um cântico Shri Ganesh. O Gayak ou líder começa a cantar enquanto os demais se unem ao coro.

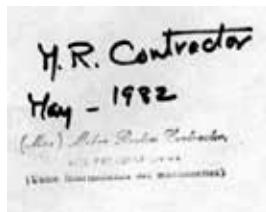
Os instrumentos musicais usados são o Khanjari ou tamborine, grandes cymbals de bronze conhecidos como Kubuji e o Ram tali ou Daskhati ou grandes castanholas de madeira. Os músicos sentam-se no lado direito do palco atrás dos atores. A música e os diálogos são feitos pelo cantor principal e parte da prosa é feita de um modo recitativo estilizado ou de forma realista pelos manipuladores. Obviamente tudo isso é feito na língua Oriya do lugar. Eles usam as melodias tradicionais do Oriya popular mais conhecidas pela população rural da região e todos os instrumentos mencionados são populares usados na região.

A manipulação é limitada a movimentos de balanço para cima e para baixo e para os lados. Às vezes a silhueta é retirada da tela e

trazida próximo à tela, aumentando assim o tamanho e a clareza do boneco, criando maior ilusão com um resultado maravilhoso na simplicidade do seu movimento. É importante observar que, seja em um grupo familiar ou não, as mulheres nunca participam desse tipo de representação.

Ao todo, o Sr. Kathinandas tem 700 bonecos. Quando um boneco fica muito velho e deixa de ser usado, um pequeno ritual é feito no pôr-do-sol e ele é imerso em um rio e carregado em procissão. Na verdade, para muitos marionetistas de todo o país, esta é uma regra religiosamente respeitada. Mesmo um boneco que está confeccionado pela metade nunca é colocado na mesma caixa que os bonecos que já representam, considerados vivos – somente quando o boneco está totalmente pronto lhe é permitido ficar com os demais.

É um prazer saber que o Sr. Kathinandas foi homenageado pela Sangeet Natak Akademi, do Governo da Índia, e foi auxiliado e estimulado a propagar a sua arte. (Para maiores detalhes, ver a Revista do Sangeet Natak Akademi que está disponível para leitura na Akademi).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONTRACTOR, Meher. *The Land & the People Series*. In: *Creative Drama and Puppetry in Education*. New Delhi: National Book Trust, 1984.
- CONTRACTOR, Meher. *Puppets of India*. Mumbai: Marg Publications, 1968.
- CONTRACTOR, Meher. *The Shadow Puppets of India*. Ahmedabad: Darpana Academy of Performing Arts (Darpana Monograph Series; 2), 1984.



Teatro de Sombras tradicional chinês¹

Erica Luo

Museu Nacional de
Teatro de Sombras –
Chengdu (China)

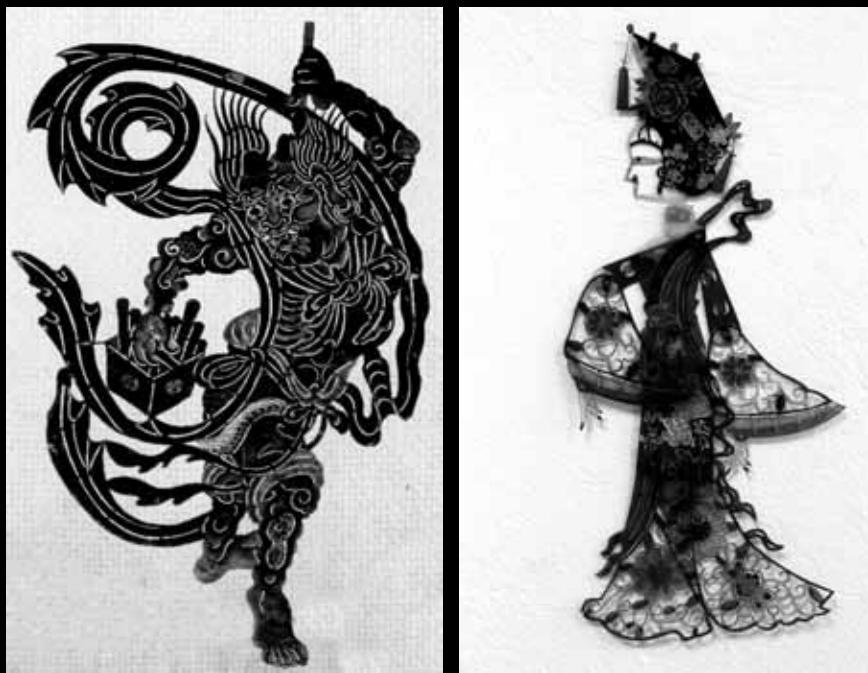


¹ Texto traduzido por Maite Tseng, graduada em Comercio Internacional pela Tamkang University (Taiwan); pós-graduada em Economia e Gestão das Estratégias Empresariais pela UFSC.



PÁGINA 92: (acima) Hunan. Dinastia Ming - Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu, China e (abaixo) Ópera de Sichuan. Dinastia Qing - Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu, China

PÁGINA 93: (acima) Fada da Concha. Dinastia Qing - Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu, China. (Abaixo esquerda) Imortal de Wisdom. Dinastia Qing - Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu, China e (abaixo direita) Silhueta do Teatro de Sombras Chinês - Foto de Nina Medeiros



Resumo: O estudo apresenta um panorama do Teatro de Sombras tradicional chinês em seus mais de mil anos de existência. Mostra que essa arte é amplamente praticada em 28 Províncias do país e destaca os seus sete grandes estilos de criação e apresentação; analisa as principais características destes estilos-escolas, com destaque para a forma e desenho das personagens, os materiais com os quais são confeccionadas as silhuetas e as sonoridades empregadas nos espetáculos; menciona ações realizadas para preservar esta arte, bem como mudanças que ela sofre nos últimos tempos.

Palavras-chave: China; teatro de sombras; teatro tradicional.

Abstract: This study presents an overview of traditional Chinese shadow play over its more than one thousand years of existence. The paper shows that this art is broadly practiced in 28 provinces of the country and highlights its seven grand styles of creation and presentation. It analyzes the main characteristics of these styles and schools, highlighting the form and design of the characters, the materials with which the silhouettes are made and the sonorities used in the presentations. It also presents actions undertaken to preserve this art, as well as changes that it has undergone in recent times.

Keywords: China, shadow play, traditional theater.

Durante a Dinastia Song (960 – 1279) foram encontrados os primeiros registros, de forma escrita, das apresentações do Teatro de Sombras, também conhecido como “jogo de luzes” ou a “guerra de sombra”, e isso remonta há mais de mil anos. Essa é uma manifestação muito difundida na sociedade chinesa, considerada

uma arte popular antiga e especial. O Teatro de Sombras chinês está distribuído vastamente nas regiões do norte e sul, as diferenças variam de acordo com suas características geográficas e culturais. Jiang Yuxiang, em seu livro *Chinese Shadow Play*, apresenta um mapa da China comprovando que, exceto nas Províncias de Xinjiang, Tibet, Guizhou, Guangxi, Hainan e Macau, todas as outras 28 Províncias do país possuem a tradição do Teatro de Sombras (foto 1).



Foto 1 - Distribuição do Teatro de Sombras no território chinês

Teatro de Sombras chinês – Os sete grandes estilos

O Teatro de Sombras chinês é dividido de acordo com seu histórico cultural, podendo ser separado em duas grandes linhagens: norte e sul. Estas duas linhagens conforme Jiang Yuxiang (1991:196), possuem diferenças nas características, nas formas de seus personagens, bem como na localização geográfica e por isso essas duas linhagens podem ser subdivididas em sete grandes estilos: 1 - O Teatro de Sombras Qin Jin (abreviação da Província de Shaanxi e da Província de Shanxi), incluindo o Teatro de Sombras das Províncias de Shaanxi, Gansu, Shanxi, norte de Sichuan e Qinghai; 2 - O Teatro de Sombras Luanzhou (também conhecido como estilo Tangshan), que engloba o Teatro de Sombras das regiões: Leste Hebei, Dongcheng, Beijing, Nordeste

e Mongólia Interior; 3 - O Teatro de Sombras Shandong; 4 - O Teatro de Sombras Hangzhou, que compreende os estilos de teatro das Províncias de Zhejiang e Shanghai; 5 - Os Grandes Teatros de Sombras Chuan (abreviação da Província de Sichuan), È (abreviação da Província de Anhui), Dian (abreviação da Província de Yunnan), e inclui também os Teatros de Sombras Hubei; o Teatro de Luzes da Província de Sichuan (o Teatro de Luzes Chengdu), sul de Henan e Yunnan; 6 - Os Teatros de Sombras Xiang (abreviação da Província de Hunan) e Gan (abreviação da Província de Jiangxi), incluindo o das Províncias de Hunan e Jiangxi; 7 - O Teatro de Sombras Chaozhou, que inclui o Teatro das Províncias de Guangdong, Fujian e Taiwan.

Após vários trabalhos de pesquisa realizadas em campo e da organização de aproximadamente de 200 mil objetos relativos ao Teatro de Sombras, apresento as principais características dos grandes estilos e grupos tradicionais, objetivando revelar os destaques e as peculiaridades do Teatro de Sombras chinês. Espero poder demonstrar as características dessa arte chinesa no texto que segue.

As características tradicionais dos grandes estilos do Teatro de Sombras chinês

1. As características dos personagens dos Teatros de Sombras Qin Jin

Os personagens dos Teatros de Sombras Qin Jin, recortados em couro de boi, são amplamente praticados nas regiões Shaanxi, Shanxi e norte de Sichuan. O estilo de Teatro Shaanxi é praticado geograficamente próximo ao estilo Xianyang; no sentido leste encontra-se o Teatro de Sombras Donglu, já no sentido oeste, o Teatro de Sombras Xilu. As diferenças entre os dois últimos estilos são mínimas, as características principais são: as silhuetas possuem 30 cm de altura, estatura pequena e são cuidadosamente recortadas. Xiao Shen (principal personagem masculino) e Xiao Dan (principal personagem feminina), têm as testas altas com nariz empinado,

as bocas são delicadas e possuem uma imagem encantadora; as silhuetas são descritas como “sobrancelhas no formato de arco, olhos de linhas finas e bocas de cerejas”. O principal destaque de todas as personagens do Teatro de Sombras no estilo Shaanxi são as testas elevadas, chamado de testas de rochas, e significa que os personagens são abençoados e têm boa energia (foto 2).

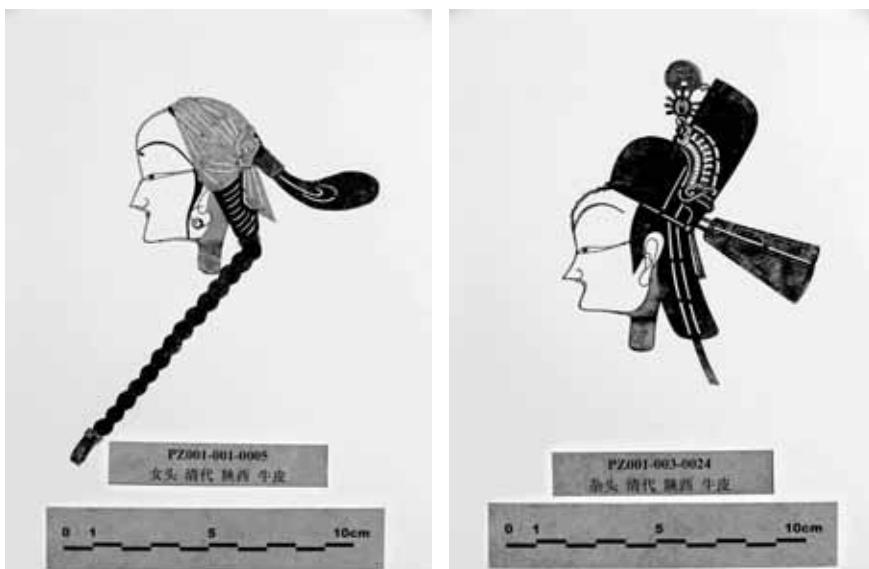


Foto 2 - Teatro de Sombras Shaanxi (Dinastia Qing - 1644 - 1912).

Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu

O Teatro de Sombras Qin Jin inclui também os Teatros de Sombras das Províncias de Qinghai, Gansu, Chongqing, e Shanxi sendo que os seus estilos não se diferenciam muito do estilo Shaanxi. Ao analisar as silhuetas do estilo Qinhai que estão no Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu se constata que são um pouco menores ao comparar com as do Teatro de Sombras Shaanxi. Suas formas são mais requintadas, delicadas, com silhuetas sofisticadas e detalhistas, menos complicado que o estilo Shaanxi, adicionando um ar de simplicidade e beleza nos personagens. O estilo Qinhai é um dos meus preferidos. Esta silhueta do estilo Qinghai possui o formato de “Jie Ma Zi”



(foto 3), e tem a aparência de Wudan: o personagem usa um chapéu de palha, a mão segura o chicote e há um pequeno anel preso ao tornozelo da silhueta, que pode ser conectado por um fio com a sela do cavalo, o que possibilita ao manipulador, realizar movimentos para a apresentação dos mais diversos estilos de artes marciais.

Foto 3 - Jie Ma Zi,
Teatro de Sombra Qinhai
Dinastia Qing, Museu
Nacional de Chengdu

1.1 Os tradicionais Grupos de Teatro de Sombras no estilo Qin Jin

Conforme as pesquisas de campo que realizei, os grupos que ainda mantêm as tradições do Teatro de Sombras Qin Jin são: o Grupo Yu Tian (Chuva e Arrozal) na cidade de Xian, Província de Shaanxi; o Grupo da Família Shi, na Província de Gansu; e o Grupo da Família He, na Província de Yunan.

O Grupo Yu Tian (Chuva e Arrozal) é formado por 5 pessoas, também conhecidas pelo apelido de “Os cinco homens ocupados”. Suas funções se dividem em: Qian Shen, responsável por parte de canto e a execução de alguns instrumentos durante a apresentação; o Qian Shou, responsável por todas as encenações do Grupo; Shang Dan e Xia Dan são atores manipuladores e responsáveis por parte da encenação, também denominados de Bang Qian; Houtai, músico que toca alguns instrumentos; e Qian Shen é o artista responsável pela melodia *Wan Wan Qiang*; os artistas que tocam os instrumentos com pedais são chamados de Que Ban Chang² (foto 4).

² Estilo de Shaanxi Xilu, famoso por possuir o instrumento harpa com tábua.



Foto 4 - Grupo Teatro de Sombra “Yu Tian”
(Chuva e arrozal) de Shaanxi



Wan Wan - principal instrumento
da melodia Wan Wan Qian

Na cidade de Huanxian, Província de Gansu, o estilo “Tao” é uma combinação de Teatro de Sombras com a religião Taoista. Este teatro incorpora as canções populares nos estilos Xiaxi e Gansu gerando, então, a melodia Tao. Utiliza as delicadas silhuetas das personagens do Teatro de Sombras Xiaanxi, e o roteiro das peças se baseia em lendas locais, com histórias cheias de quiprocós. O Grupo da Família “Shi” é o representante oficial do Teatro de Sombras Huanxian no estilo Tao. Os instrumentos musicais clássicos utilizados nas suas apresentações são *Yugu* (piano de bambu) e *Jianban* (foto 5).



Foto 5 - Grupo Teatro de Sombra Huanxian,
Gansu estilo “Tao” da Família Shi



Instrumentos típicos do
estilo “Tao” Yugu e Jian ban

No sul da Província de Sichuan, existe o Grupo da Família He formado por apenas duas pessoas. O diretor atual é He Huaping, sucessor de seu pai, He Zhentong. Desde que seu pai faleceu, ele herdou as habilidades de manipular as silhuetas e o canto. Seu tio He Tianguei é o responsável pela música, tocando quatro ou cinco instrumentos musicais como tambor e *suona* (instrumento de sopro). A principal característica do Grupo da Família He é a agilidade e precisão no modo de atuar, mas a forma de organização é extremamente simples, o que representa muito bem um grupo de tradição familiar (fotos 6 e 7).



Foto 6 - Grupo da família He no Sul de Sichuan, Diretor
(Coordenador ou chefe do grupo) Sr. He Huaping



Foto 7 - Acompanhamento (musical)
Grupo da família He, Sr. He Tianguei

2. As Formas e características do Teatro de Sombras Tangshan

O Teatro de Sombras Tangshan é originário da cidade de Luanzhou, cujo nome atual é Luanxian, por isso o Teatro de Sombras Tangshan é, ao mesmo tempo, conhecido como Teatro de Sombras Luanzhou. As siluetas deste teatro são feitas em couro de jumento e são recortadas destacando o seu perfil. O formato ou o perfil do rosto das siluetas é conhecido como "Face Wu Fen" (Face de 5 partes). As características típicas das personagens se destacam pelo formato de nariz empinado. Diz a lenda que o perfil destas siluetas têm o mesmo desenho do rosto de Buda Guanyin. Houve uma combinação de elementos do teatro de sombras e religião para disseminar as lendas e histórias de Buda.

O personagem típico do Teatro de Sombras Tangshan é Da Shi Xiong (Grande Mestre), o desenho de seu rosto é dividido em sete partes. Ele representa o palhaço, e possui um papel importante de entreter o público nos intervalos das apresentações. A representação de cenas cômicas nos intervalos das peças é uma característica marcante do Teatro de Sombras Tangshan (foto 8).



Foto 8 - Dan Jiao



Foto 8 - Shen Jiao



Foto 8 - Da Shi Xiong (Grande Mestre)

As silhuetas no estilo Tanshan são feitas em couro de jumento e o tratamento dado à pele deixa-o muito fino, transparente e isso reflete as cores e traços físicos das personagens. Isso as deixam leves e consequentemente facilita a sua manipulação.

Na região de Tangshan, o Sr. Qi Yongheng é conhecido como Jian Kan Wang (Rei da flecha) pela habilidade de suas mãos, descrevem-nas com a capacidade de mover um milhão de soldados e cavalos. Isto é possível justamente pela leveza das silhuetas Tangshan (foto 9).



Foto 9 - Sr. Qi Yongheng (Apresentação de duas mãos movimentando milhões de soldados)

2.2 Os grupos de Teatro de Sombras tradicionais Tangshan

Nos grupos tradicionais Tangshan, os artistas que atuam nas apresentações de Teatro de Sombras possuem títulos diferentes. O que está localizado na parte esquerda superior do palco se chama Shangxian (linha de cima), e o que atua na parte direta é denominado Xiaxian (linha de baixo). O auxiliar na manipulação das silhuetas se chama Tiexian (prende linha) e todos os artistas que manipulam as silhuetas são identificados como Naxian (segura linha). No Teatro de Sombras tradicional Tangshan, o destaque é a forma de canto, conhecido como Chasa (Apertador de garganta). Os personagens são manipulados por artistas homens e, enquanto eles cantam, usam as próprias mãos para comprimir a garganta, a fim de alcançar o efeito de voz feminina (foto 10).



Foto 10 - A técnica de apertar a garganta no teatro de sombra de Tangshan Luan Nan

3. O Teatro de Sombras Shandong Jinan

O Teatro de Sombras Jinan faz parte do estilo Shandong e, já está na sua terceira geração. Possui mais de 100 anos de história. Atualmente as silhuetas são confeccionadas com material plástico. O Teatro de Sombras Shangdong é também conhecido por “Dois atuando no palco” e “os dois homens ocupados”. O Sr. Li Xin lembra de sua infância quando seu avô, Li Keao, e o seu pai, Li Fuzhen, saíam juntos para a apresentação de peças. O avô manipulava as silhuetas e seu pai fazia o acompanhamento musical, atuando juntos nas apresentações. Nos anos de 1990, o Sr. Li Xin quis atuar individualmente manipulando as silhuetas e tocando os instrumentos musicais. Para manipular os personagens ele ocupava as duas mãos, por isso passou a utilizar os pés para tocar as músicas. Aos poucos foi melhorando a sua técnica e hoje já é possível conferir o resultado do trabalho deste solista: “Um no palco”. O Sr. Li Xin usa instrumentos musicais como tambores, gongo e outros instrumentos de percussão. Ele sempre criou sua própria estrutura para fixar cada instrumento, colocando pedais diante dos pés para produzir o som (foto 11).



Foto 11 - Teatro de Sombra Shangdong Jinan

4. O Teatro de Sombras Hangzhou

O Teatro de Sombras Zhejiang Haining, faz parte do Teatro de Sombras Hangzhou. Este estilo é originário da Dinastia Nangsong (1127 – 1279), portanto já possui mais de 900 anos. Com a vinda da família real (de Pianjiag) para Jiangnan no ano de 1127, ali foi introduzida a tradição do Teatro de Sombras.

O Teatro de Sombras Haining é considerado, desde 2003, Patrimônio Cultural Intangível da Província e em 2006 também foi assim reconhecido pelo Governo da República Popular da China. Em tempos remotos o couro do carneiro era usado para fazer as silhuetas, mas atualmente elas são feitas de couro de boi. A característica principal do Teatro de Sombras Haining é a sua leveza e suas pinturas bastante coloridas com estilo similar ao teatro feito em Jiangnan. Essas semelhanças aparecem nos penteados da personagem “Xiao dan”, que usa flores estampadas no cabelo, tal como as moças que vivem nos barcos para realizar comércio e locomoção pela região. Tudo isso mostra detalhes da cultura Jaingnan. Duas características se evidenciam neste estilo, a habilidade nos recortes e vazamentos das silhuetas, bem como a delicadeza dos bordados de Suhang presentes no figurino das silhuetas/ personagens (foto 12).



Foto 12 - Teatro de sombra Zhejiang Haining

O Teatro de Sombras de Qibao, faz parte do grande Teatro de Sombras estilo Hangzhou. Durante o período inicial da Dinastia Qin (1875-1908), o Sr. Mao Genyu, do município Qibao, aprendeu as técnicas do Teatro de Sombras em Zhedong, mas depois retornou para a sua terra natal para fundar o grupo Hóng Xù Táng.

Na primavera de 1880 foi realizada a primeira apresentação, tornando o Teatro de Sombras de estilo Qibao a referência mais antiga e completa desta arte na região de Shanghai. As silhuetas preservadas do Teatro Qibao não são muitas, supostamente as primeiras foram feitas em couro de carneiro Huyang, animal da região de Taihu. Naquela época, ali havia grande criação de carneiro Huyang, e devido ao tratamento dado à pele deixando-a com elevada transparência, as silhuetas e os acessórios eram feitos com este tipo de couro. Atualmente, nas encenações realizadas pelo diretor, Zhu Moujun, no Museu de Arte de Teatro de Sombras Qibao são usados materiais como PVC transparente (ou policarbonato) para a confecção das silhuetas e tinta de vitral para pintá-las (foto 13).



Foto 13 -
Diretor do
Museu de Arte
do Teatro de
Sombras Qibao
Shanghai

5. O Grande Teatro de Sombras

O Teatro de Sombras Chengdu era bastante popular no final da Dinastia Qin (1875 – 1908). Conforme Qing Fuchong (1987:296) Ali existiam mais de 16 grupos como o Chengdu Deng Yin (Luzes de

Chengdu). As cidades ao redor da capital Chengdu também foram estimuladas a disseminar esta arte, que era vista com frequência nas casas de chá. Mas, a partir das décadas de 1930 e 1940, com a popularização do cinema, esta arte tradicional foi desaparecendo e passou a ser vista quase que exclusivamente nos templos. Em 2006, com a política nacional para proteger a cultura intangível chinesa, a cidade de Chengdu fundou o Museu Nacional de Teatro de Sombras, colecionando mais de 200 mil peças de todo o país.

As silhuetas do Teatro de Sombras Chengdu são divididas de acordo com o tamanho: pequeno, médio e grande. Mas atualmente restaram apenas as silhuetas médias e grandes. As consideradas grandes, possuem altura de 60 a 80 cm, as de tamanho médio possuem de 20 a 30 cm. O estilo único do Teatro de Sombras Chengdu se diferencia do teatro tradicional de sombra chinês, destacando-se por ser sofisticado, elegante e com características de cerimônia.

A personagem Shenjiao (o cornudo) possui os olhos arregalados e brilhantes dando mais fortemente a impressão de vida. Já a silhueta do personagem Wu shen (guerreiro), também conhecido no norte (região de Shaanxi como Kao, tem em seu figurino uma armadura com *meihua* (flor de ameixa) e *xuehua* (flor de neve). Algumas silhuetas possuem o desenho de cabeça de tigre ou de onça visíveis no seu figurino, esses são generais (foto 14).

Os personagens Choujian (palhaços), normalmente, têm a cor viva pintada no rosto ou usam um figurino cômico; outros possuem os olhos grandes em forma de peixe, com o lábio inferior e o queixo retraído para o interior da sua boca pequena. A simplicidade das linhas



Foto 14 - Dinastia Qing Grande
Teatro de sombra Chengdu

no desenho da personagem já mostra a sua comicidade provocando o imediato riso na platéia. A presença do palhaço e sua capacidade de provocar o riso também são as principais características do Teatro de Chengdu (foto 15).



Foto 15 - Dinastia
Qing Grande
Teatro de sombra
Chengdu Chou
(palhaço)

Restaram poucas silhuetas do tradicional Teatro de Sombras do estilo Chengdu, elas estão espalhadas no Museu da Universidade de Sichuan; Museu Nacional de Teatro de Sombras, de Chengdu; Museu do Couro, da França e nas mãos de alguns colecionadores particulares.

As silhuetas do antigo Teatro de Sombras Hubei são recortadas em couro de boi, essa forma de teatro é conhecida como *Da Men Shen* (A grande porta de Deus). O tamanho das silhuetas Hubei e Chengdu é bastante similar. A silhueta Hubei possui fortes traços e a máscara do rosto é desenhada de forma mais realista. Este é um dos estilos de Teatro de Sombras mais antigo da China. As principais características são encontradas no pescoço das personagens que possuem dois espaços vazados. Meus estudos demonstram que somente os Teatros de Sombras Hubei e Hunan possuem este detalhe (foto 16).

No Teatro de Sombras do município de Tenchong, da Província de Hunan, as silhuetas são recortadas em couro de boi e possuem personalidade mais selvagem, desinibida, suas roupas são feitas com impressão de cera (batik), e rica em detalhes de etnias minoritárias da China (foto17).



Foto 16 -
Grande Teatro
de Sombra
de Hubei
Laoshen
Dinastia Qing



Foto 17 -
Teatro de
sombra Yunan
Wushen
Dinastia Qing

6. O Teatro de Sombras de Papel em Hunan

No tradicional teatro da Província de Hunan, surgiu o primeiro Teatro de Sombras de papel. Consiste na sobreposição de diversas camadas de papel que depois é desenhado e recortado para formar a silhuetas e cenários. Algumas silhuetas possuem papel celofane vermelho no meio, o que deixa a sombra colorida. A cabeça da personagem é feita com um tipo de plástico chamado *Sai Luoluo* e as suas características e traços faciais são destacados com tinta preta evidenciando detalhes da boca, olhos, nariz e orelhas. Para a realização deste delicado trabalho são utilizados os tradicionais pincéis (maobi) da caligrafia chinesa (foto 18).

7. O Teatro de Sombras de Chaozhou

Este estilo surgiu no período Koxinga (1662-1683) com o Sr. A Wan Shi, natural de Chaozhou, quando ele se estabeleceu em Kaoshiung, Taiwan, junto com a tropa militar. Ele passou a trabalhar com cinco discípulos, o que resultou na disseminação e maior interesse pelo Teatro de Sombras na região.



Foto 18 - Teatro de sombra de papel Hunan Dinastia Qing

Em 2005 foi realizada a 1^a edição do Festival Internacional de Teatro de Sombras, em Tangshan, na Província de Hebei. Foi um festival competitivo do qual participaram muitos grupos. Os representantes de Taiwan foram os grupos Teatro de Sombras de Papel Guangyanq (Luz e Sal), e o Grupo Teatro de Sombras Hong Xin Ge (Pavilhão Próspero e Grandioso). O Teatro de Sombras em Taiwan foi mudando conforme o desenvolvimento do país, surgindo então, o Teatro de Sombras utilizando silhuetas confeccionadas em couro, papel, e material plástico.

Conclusão

Este estudo é resultado de pesquisa realizada no Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu, com mais de 200 mil peças originárias das mais diversas regiões da China. Entre os sete grandes estilos de Teatro, somente para a produção das silhuetas no estilo Qin Jin, o Museu já possui mais de 20 ferramentas para recortá-las e elas se caracterizam por um padrão requintado e delicado, com linhas complexas e diversificadas. As silhuetas “testa alta” ou “testa de rocha” constituem uma particularidade.

Para produzir as silhuetas do estilo Luanzhou é usado apenas um cinzel para recortá-las. As habilidades das mãos dos artesãos são reconhecidas como “faca de deus e machado do diabo”, pois os detalhes como a barba e os cabelos conseguem alcançar espessura tão fina quanto a da seda; o formato do nariz empinado também é uma característica deste teatro tradicional.

Observando as silhuetas do acervo do Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu é possível perceber que já não existem muitas

diferenças no formato das silhuetas do Teatro de Sombras Shangdong e o Teatro de Tangshan. Atualmente para a confecção destas silhuetas e para manter o seu formato tradicional são utilizados materiais plásticos produzidos na cidade de Jinan (da Província de Shangdong); mas, houve um aumento em suas dimensões. A característica principal do Teatro de Sombras Shangdong é a habilidade dos manipuladores na cena. O Grupo Xian Qun da cidade de Jinan, em 1949, era formado por cerca de 20 integrantes, já em 1958 passou a ter somente 5 pessoas, e a partir da década de 1990 começa a ser apresentado por solistas, o que os tornou conhecidos como “cada indivíduo no seu palco para mostrar a sua história”.

A característica principal do Teatro de Sombras Hangzhou é a sua forma de produção e confecção que se diferencia das outras regiões, pela sua pintura com traços da arte tradicional chinesa, Shui Mou Hua.

O Grande Teatro de Sombras Chengdu se destaca por suas silhuetas recortadas com refinamento, delicadeza e atenção aos detalhes, enquanto o Grande Teatro da Sombras Hubei tem um estilo simples, o que o torna único no universo do Teatro de Sombras chinês.

No Grande Teatro de Sombras de Yunnan, tanto o personagem Wushen, com seu figurino recortado de modo uniforme, quanto a personagem Xiao Dan, com seu figurino tingido em *batik* refletem sempre os originais estilos das etnias minoritárias chinesas.

Entre as silhuetas do acervo do Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu estão as silhuetas do Teatro de Sombras Chaozhou feitas tanto em papel quanto em couro; as silhetas do teatro de sombras de papel são pintadas manualmente e as silhuetas do teatro de sombras feitas em couro são recortadas de modo similar ao de outras regiões, no entanto as diferenças estão em seus tamanhos.

Após anos de pesquisas de campo que realizei sobre os tradicionais grupos do Teatro de Sombras chineses é possível afirmar que esta arte está mais difundida principalmente nas regiões de Hebei, Gansu, Shaanxi e norte da China. Desde 2001,

no distrito de Huanxian, em Gansu, por exemplo, o Centro Estatístico de Proteção ao Teatro de Sombras, mostra que somente neste distrito existem mais de 47 grupos de teatro (foto 19). Estes grupos realizam apresentações tradicionais do Teatro de Sombras, com uma grande variedade de roteiros dramatúrgicos, baseados em contos, romances populares e lendas, como 3000 poemas da Dinastia Tang (618 – 907) e 800 poemas da Dinastia Song (960 - 1279). A maioria destes roteiros fala da interminável guerra dos três reinos³. Devido às diferenças geográficas e culturais, assim como a variedade de canções populares, as apresentações dos grupos possuem efeitos e características distintas. O estilo da Dinastia Tang (618 – 907), por exemplo, é destacado pelo seu sotaque usando a técnica de apertar a garganta do narrador; o estilo único Gansu, chamado de “Tao” e o Teatro de Sombras Shaanxi com sua famosa melodia *Wang Wang*



Foto 19 - Mapa de distribuição dos grupos de Teatro de Sombras

³ Os três reinos são: Wei (220-265 d.C.), Shu (221-263 d.C.), Wu (229-280 d.C.). *O Romance dos Três Reinos*, considerado uma das obras mais importantes da história da China, foi escrito no século XIV por Luo Guanzhong (1330 – 1400). Trata-se de um romance histórico baseado nos eventos dos anos turbulentos próximos ao fim da Dinastia Han e da era dos Três Reinos da China, que começa em 169 e termina no ano de 280 com a reunificação do país. O romance é aclamado como uma das Quatro Grandes Novelas Clássicas da literatura chinesa, com um total de 800.000 palavras, 120 capítulos, quase mil personagens, a sua maioria históricos. Diversas passagens deste épico são encenados em espetáculos de teatro de sombras.

Qiang, demonstram a grande diversidade do Teatro de Sombras tradicional chinês.

Atualmente, os tradicionais grupos de Teatro de Sombras estão desaparecendo lentamente, a intenção original deste artigo é divulgar esta arte chinesa, a fim de preservar, passar de geração a geração, e assim, apoiar o desenvolvimento deste patrimônio histórico e artístico chinês.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Associação de Huanxian. *Teatro de Sombras de estilo Dao*. In: *Teatro de Sombras Huanxi*. Huanxian: Editora Sociedade Chinesa, 2006.
- Arquivos da Cidade de Haining. *Teatro de sombra de Haining*. HaiNing: Editora Shanxi, 2007.
- Centro de Patrimônio Cultural e Proteção do Distrito Minhang de Shanghai. *As sete preciosidades do teatro de sombras*. ShangHai, 2008.
- JIANG, Yuxiang. *Teatro de Sombras chinês*. ChengDu: Editora República Popular de Sichuan, 1991.
- QI, Yongheng; WANG, Shusheng; LI, Xiaoyang. *Teatro de Sombras de Tangshan*. TangShan: Editora China Wenlian, 2005.
- QING, Fuchong: *Conhecendo Chengdu. As acrobacias e o teatro de sombra e Chengdu*. Chengdu: Editora Bashu, 1987.
- SHI, Guangsheng. *Pesquisa de artes sobre marionetes de sudeste de Taiwan*. Taipei: Editora Centro Nacional de Artes Tradicionais, 2005.
- WEI, Liqun. *História do Teatro de Sombras chinesa*. Wenwu: Editora Wenwu, 2007.
- ZOU, Weiping. (Org.) *Patrimônio Cultural de Jinan*. Volume I. Jinan: Editora Literatura Popular, 2007.

中国传统皮影

罗玲

皮影，又称“灯影戏”或者“影戏”。有确切文字记载的影戏表演是在宋代，距今也已经超过千年。它广泛流传于中国民间，是一种古老独特的民间戏曲艺术。中国皮影广大的分布于大江南北，大小差异各不相同，极富地域特色。据《中国影戏》书中所作皮影分布图来看，全国除新疆、西藏、贵州、广西、海南和澳门以外的二十八个省都有皮影分布，范围如此广泛让世人惊叹。（附图一）

一、中国皮影七大影系

全国皮影，按照大的文化背景划分，可以分为南北两派。而根据其造型特征差异，按照地区的不同，两派影戏又可分七大影系：“1. 秦（陕西省的简称）晋（山西省的简称）影系。包括陕西皮影，甘肃皮影、山西皮影、四川北部皮影、青海皮影。2. 淮海影系（又称唐山影系）。包括河北东部皮影、北京东城皮影、东北皮影、内蒙皮影。3. 山东影系。4. 杭州影系。包括浙江皮影、上海皮影。5. 川（四川省的简称）鄂（安徽省的简称）滇（云南省的简称）大影。包括湖北皮影、四川灯影（成都灯影）、河南南部皮影和云南皮影。6. 湘（湖南省的简称）赣（江西省的简称）影系。包括湖南影戏和江西影戏。7. 潮州影系。包括广东影戏、福建影戏和台湾影戏。”¹

笔者经过多次田野调查和近二十万件馆藏皮影的整理工作之后，选择各大派系中具有典型代表特征的传统皮影和戏班进行介绍，期待能将中国皮影的各种形态尽可能完全地呈现出来。

各大影系典型特征

1. 1 秦晋皮影造型特征

秦晋皮影，使用牛皮雕刻，广泛的分布在陕西、山西、四川北部等地。其中陕西皮影以咸阳为界，往东为东路皮影，往西为西路皮影。两路皮影差异甚微，其总的特征是：高约30厘米，身形小巧、精雕细琢。小生（男角），小旦（女角），高额头直鼻梁，樱桃小口，形象妩媚，所谓是“弯弯眉，线线眼，樱桃小口一点点”。陕西皮影无论角色如何，最显著的特点是影人都是高额头，俗称“岩颅”，其前额突出的形象，显示出人物天庭饱满、神气十足。（附图二）

秦晋皮影的青海、甘肃、重庆、山西皮影等都与陕西皮影的风格差异不大。就中国皮影博物馆馆藏的青海皮影来分析，较之陕西皮影略小，造型精致，细腻，刻工传神，少了些陕西影子的复杂繁琐，却多了些简约美，也是笔者比较喜欢的一批影子。（附图三）此青海皮影为“解马子”造型，属武旦扮相，头戴草圈子，一手执鞭，在脚处有一小环，可固定在马背上，与马鞍相连接，在马上能灵活翻跃，表演不同姿势的武术动作。

1. 2 秦晋传统皮影戏班

经过笔者的多次田野调查，在尚存的皮影戏班中，陕西省西安市的“雨田社”皮影戏班、甘肃省环县的“史家班”和四川省南部县的“何家班”是秦晋影戏中最具代表性的传统皮影戏班。

“雨田社”皮影戏班，由五个人组成，俗称为“五人忙”。五个人分别是：“前声”，负责演唱和部分乐器的演奏；“签手”，负责全部皮影的表演；“上档”和“下档”负责部分皮影的演出，也叫作“帮签”；“后台”，负责部分乐器的演奏。前声中有擅长悠扬唱腔的“碗碗腔”²表演艺人，也有“弦板腔”³皮影艺人。（附图四）

甘肃环县的道情皮影是道情和皮影相互结合的产物，汲取了陕西皮影和甘肃环县当地的民歌小曲最终形成了以悠扬激越的道情为曲调、精雕细刻的陕西

¹ 参见江玉祥著《中国影戏》，第196页，四川人民出版社。

皮影为道具、曲折婉转的历史故事、民间传说为剧目的戏曲表演形式。“史家班”，是环县道情皮影戏班中的典型代表，其典型代表乐器是渔鼓和尖板。（附图五）

四川省南部县的“何家班”只有两个人，现任班主何华平从父亲何正同手中继承戏班，自父亲去世以后，他便负责皮影的操纵和演唱。他的叔叔何天奎负责伴奏，一个人操纵锣鼓、唢呐等四、五种乐器。“何家班”的特点是皮影表演技巧精湛，组织形式却非常简单，是传统家庭戏班的典型代表。（附图六、七）

2.1 唐山皮影造型特征

唐山皮影最早起源于滦州，现在改名为滦县，隶属唐山，故而唐山皮影同时又被人称作“滦州影”，全用驴皮雕刻。影人多为正侧面造型，谓之“五分脸”。正面角色造型的典型特征为脸谱的通天鼻梁造型，传说是观世音的侧脸，这和影戏最初与佛道宗教结合相关，早先弄影多讲佛传故事，起到宣扬教化之用。

唐山皮影中的特定人物“大小师兄”多用全脸或七分脸造型。大小师兄是唐山影戏中的丑角，多在演出正戏或折子戏的间隙出场逗乐。这也是唐山皮影的一大特点。（附图八）

唐山皮影的驴皮皮薄，透明度高，影人也轻，这就方便了操纵。在唐山有个人称“箭杆王”的齐永衡先生，他“双手能舞百万兵”，一双手能操纵出百万兵马战斗的场景。这也正是因为唐山皮影的轻巧所致。（附图九）

2.2 唐山传统皮影戏班

传统唐山皮影戏班中，负责皮影表演的人有不同的称呼，台左边的叫做“上线”，台右边的叫做“下线”，辅助操纵的叫做“贴线”，对所有操纵皮影进行演出的艺人们都统称为“拿线”的。在传统唐山影戏表演中，最具特色的当属旦角的演唱形式，俗称“掐嗓”唱法。这些旦角由男艺人担当，演唱时候，用手掐着喉咙演唱，以达到男声变女声的效果。（附图十）

3. 山东济南皮影

济南皮影，属山东皮影的一支，经三代传承至今有近百年历史。现代济南皮影用塑料制作。山东皮影素有“二人一台戏”、“二人忙”的说法，据山东李氏皮影第三代传承人李兴时老人回忆，小时候祖父（李克鳌）和父亲（李福增）两个人一起演出，祖父挑签，父亲就伴奏，两个人演出一台戏。到90年，自己尝试着一个人来完成演出和伴奏。因为演出时候必须用手操纵影子，所以只用脚来完成伴奏。一步步摸索一步步改进，终于达到了今天我们看到的“一人一台戏”。每每演出，李兴时先生总是一个人先组装好自己的乐器架，调整每个乐器的位置，再站立在乐器架前用脚踩出一个个鼓点来调试。小小的红色乐器架，合理的安放着四种乐器，鼓、锣、梆子、镲，仿似可以踩的架子鼓。（附图十一）

4. 杭州皮影

浙江海宁皮影，杭州影系中一支，源于南宋，随宋代皇室南迁而流传江南，至今已有900年历史，2003年海宁皮影戏被列为省级非物质文化遗产，2006年又被国务院批准为我国第一批国家级非物质文化遗产。早期多使用羊皮做影，现在用牛皮制作。海宁皮影的典型特征是轻雕刻，重彩绘。造型上颇具江南风格。比如小旦头上装饰的排排“流苏”，富有江南印花布特色的包帕，以及水乡船娘特有的装束都一一透露着江南之风。这使得浙江海宁皮影皮影既有窗花剪纸之妙，又有苏杭刺绣之美。（附图十二）

² 婉婉腔皮影：是由于乐器中以碗碗为主要节拍乐器。

³ 弦扳腔皮影：属于陕西西路皮影，因为乐器中有弦子和板子而得名。

七宝皮影，杭州影系中一支，在清光绪年初，七宝镇人毛耕渔在浙东学成皮影表演技艺后，回乡组建“鸿绪堂皮影戏班”，于光绪六年（1880）春在解元厅作首场演出，从而使七宝皮影戏成为最早最完整地扎根、开花于上海地区的江南皮影艺术。七宝皮影如今留存下来的实物不多，据传人介绍，自清光绪年间留存下来的早期皮影都是用湖羊皮制作。当年，太湖地区盛产羊，俗称“湖羊”。因湖羊羊皮薄透明度高，传统影具都用湖羊皮制作。现在七宝皮影艺术馆表演用的皮影，由其馆长朱墨钧先生等人用现代PVC材质喷绘以玻璃颜料制成。（附图十三）

5. 大皮影

成都大皮影，如何发祥无史料记载，在清朝末年较为盛行，有16个“成都灯影”班之多⁴，又查《成都方志》得知，清末民国时代成都周边县城内还有许多皮影的玩友组织，至三、四十年代受到电影的影响，一些茶馆里经常演出的皮影戏也只有在寺庙里祈福还愿才能看到了，传统影戏就这样慢慢消逝。现在，响应国家非物质文化遗产保護政策，在2006年，成都成立了中国皮影博物馆，现在馆藏有20万件全国各地皮影。

成都皮影按照尺寸大小，分为大、中、小皮影三种。现如今传世的只有大皮影和中皮影。大皮影身高六十到八十厘米，中皮影身高二十至三十厘米。成都皮影古朴、庄重、典雅、大气的造型特点在中国民间皮影艺术中独树一帜。

生角造型中，圆睁的大眼使影人显得炯炯有神，尤其是武生造型，着装多镂刻雪花，梅花等纹样，细致紧密的铠甲造型，北方影子中称之为“靠”。有些在胸部、膝盖等关节处镂刻虎头或豹头纹，疏密有致，配上帅盔即是将军，配以一般的武生头子极为士兵，威武雄壮的形象展现得恰到好处。（附图十四）

丑角造型中，有在面部施以显眼的颜色或使用滑稽的着装，有的大大镂刻眼部，似鱼状的眼睛，紧抿着小嘴，下颌向里收紧，简洁的几根线条就能展现出诙谐、逗趣的特征，看后让人忍俊不禁。这也是成都皮影的一大特点，因为受到地方戏川剧的影响，丑角富有滑稽的效果。（附图十五）

早期成都皮影现在存世不多，四川大学博物馆，成都中国皮影博物馆有收藏。法国皮革博物馆有收藏，还有些散落在私人收藏家手中。

湖北大皮影，用牛皮雕刻。湖北皮影中的大皮影又称作“大门神”。影人与成都大皮影尺寸相当，雕刻拙朴浑厚，脸谱写实，是皮影中比较古老传统的一种。典型造型特征在脖茬处，其脖子的安插件中空，看上去似有两个脖茬。据笔者目前所见皮影来说，只有湖北和湖南皮影有这种情况。（附图十六）

云南皮影，用牛皮雕刻，腾冲大皮影比较个性，其造型粗犷、豪放，有些影人身着蜡染服饰极富少数民族特色。（附图十七）

6. 湖南纸影

传统湖南影中，最具特色的首推纸影。它由几层纸粘贴在一起后剪切，拼接成型，有的中间还夹有红色的玻璃纸。似窗花般效果，极具特色。影人头则是一种称作“塞洛洛”的塑料片制作而成，上面用毛笔绘出人物五官形象。（附图十八）

7. 潮州影

潮州影中的台湾影戏据传是在郑成功时期，潮州人阿万师带进军中，后来定居高雄县，收下5个徒弟，致使皮影戏开支散叶开来。2005年在河北唐山举行的第一届国际皮影艺术节时候传统的影戏班有“光盐纸影社”、“宏兴阁皮影团”参赛。现存台湾皮影，发展变化，有皮影、纸影、还有塑料影。

三. 结语

笔者研究中国皮影博物馆近二十万件来自全国各地的皮影馆藏，七大影系中制作秦晋影子的雕刻工具多达二十几种，其特点是雕工精致细腻，纹式复杂

⁴ 参见清傅崇矩：《成都通览》“成都之游玩杂技，灯影戏”，巴蜀书社1987版第296页。

多样。影人的高额头“岩颅”造型是其典型特点。而制作同样大小的滦州影子，就只有一把刻刀。在手工艺人的鬼斧神刀下，影人的胡须、头发等细致处，能达到丝般细腻程度，影人的通天鼻梁造型是其典型特点。山东皮影，馆藏的传统驴皮影，造型与唐山皮影无异，而现在使用的济南塑料影，其形象保持传统造型，尺寸上加大许多。它的典型特点更多的是在表演的技艺上超出了前人，人称“一人一台戏”。杭州皮影的典型特点是在制作上与其他地区截然不同，使用彩绘的方法，有中国传统水墨画的韵味。成都大皮影相对来说雕工更为细腻，而湖北大皮影的简单、大气，在众多影子中造型风格独树一帜。同属大影的云南皮影，无论是武生服的棱角分明，还是小旦服的蜡染风格，随处都能体现出少数民族的独特风情。据中国皮影博物馆馆藏一批潮州影，有纸影也有皮影，纸影在装饰手法上采用绘的方法，皮影与其他地区无异，采用雕刻手法，尺寸偏大。

再据笔者多年的田野调查，传统的中国皮影戏班，主要分布在中国的河北、甘肃、陕西等北方一带。以甘肃环县为例，从2001年环县皮影保护中心的数据显示，仅环县一个县传统皮影戏班就多达47个（附图十九）。这些戏班演出传统皮影戏，剧目种类繁多，多为历史故事、民间演义和传说。有“唐三千，宋八百，演不完的三、列国”之说。由于地域的差异，受当地不同民间戏曲文化的影响，戏班的演出形式和效果又各具特色。如别具一格的唐山“掐嗓”唱法、甘肃的道情皮影戏、陕西的碗碗腔等各种腔调的皮影戏，构成了多种多样的传统皮影戏。

目前，传统皮影戏班正在慢慢消逝，本文的初衷是要让更多的人了解中国的传统皮影戏，使其得到充分的保护，从而传承和发展下去。

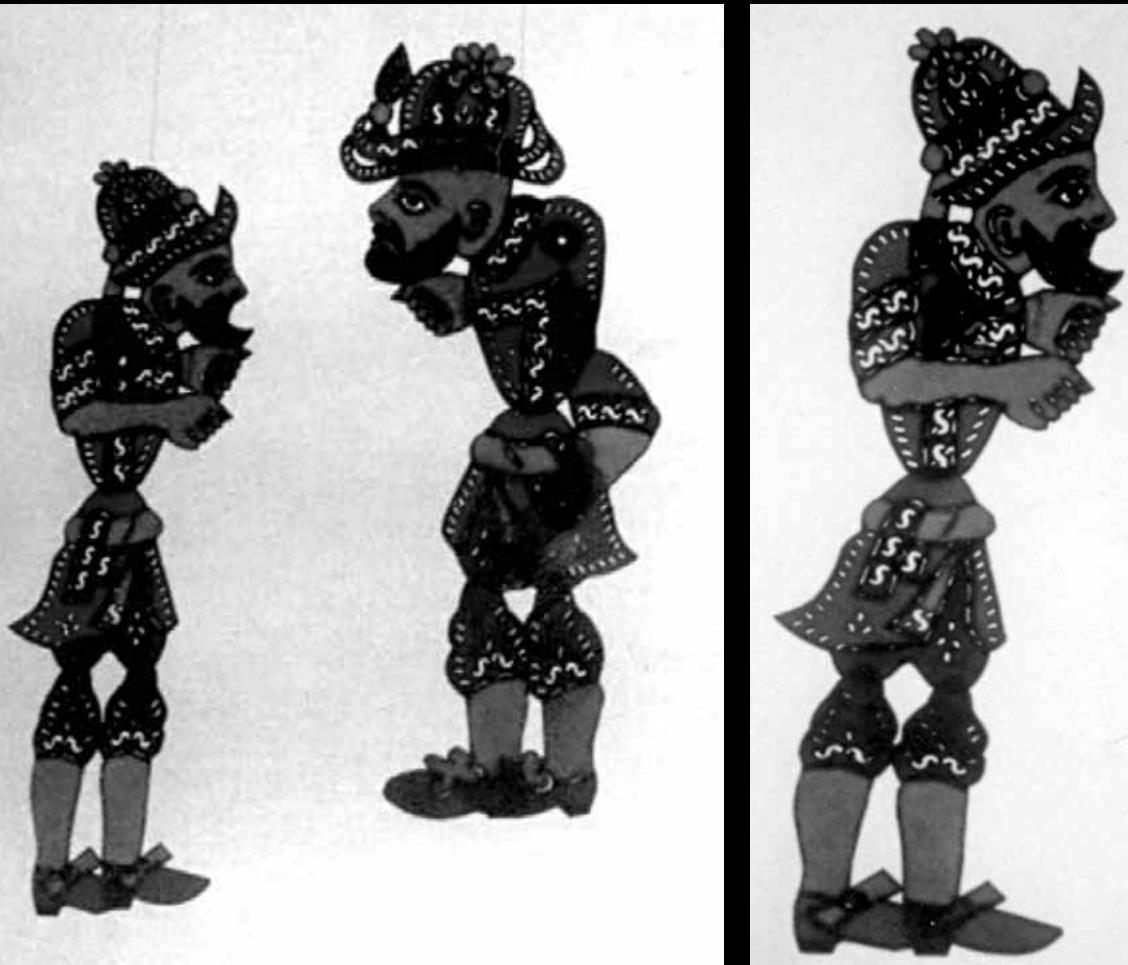
参考文献

- 江玉祥，《中国影戏》[M]，四川人民出版社，1991年。
- 齐永衡、王树生、李晓阳编著，《唐山皮影艺术》[M]，中国文联出版社。
- 魏力群，《中国皮影艺术史》[M]，文物出版社，2007年。
- 上海闵行区非物质文化遗产保护中心编，《七宝皮影艺术》。
- 海宁市档案局编著，《海宁皮影戏》[M]，山西古籍出版社。
- 邹卫平主编，《济南非物质文化遗产（第一卷）》[M]，大众文艺出版社。
- 《南台湾傀儡戏剧场艺术研究》，石光生，国立传统艺术中心筹备处出版。
- 环县道情皮影编委会编，《环县道情皮影》[M]，中国社会出版社。

Aspectos e funções do teatro de sombras turco¹

Metin And

Universidade de Ankara (Turquia)



¹ Texto traduzido por Valmor Níni Beltrame e Janete Milis Vieira.



PÁGINA 118: (esquerda) Hacivad e Karagöz e (direita) Hacivad - Personagens do Teatro de Sombras Turco – Fotos de Níni Beltrame

PÁGINA 119: Karaghiozis (homem dos olhos negros) - Personagem do Teatro de Sombras Grego – Foto de Nina Medeiros

Resumo: O presente estudo analisa os principais aspectos e funções do Karagöz, teatro de sombras da Turquia. O texto evidencia as complexidades do espetáculo e suas relações com a cultura do país demonstrando, sobretudo, que este teatro é a representação do sentido total da vida. Analisa aspectos como a dramaturgia, o trabalho do ator-animator das silhuetas, o papel da música, o uso dos recursos de comicidade apontado no Karagöz como teatro que se aproxima de concepções modernas como o teatro da “convenção consciente” ou o teatro teatral. Dentre as diversas funções destaca que os espetáculos do Karagöz servem também de válvula de escape para as exigências de sociedades austeras e puritanas. Isso já torna este teatro atual e universal.

Palavras-chave: Turquia; Teatro de sombras; Karagöz.

Abstract: This study analyzes the main aspects and functions of Karagöz, the Turkish shadow play. The text reveals the complexities of the spectacle and its relationships with the culture of the country, demonstrating, above all, that this theater represents the total meaning of life. It analyzes factors such as drama, the work of the actor-animator of the silhouettes, the role of music, and the use of comic resources, indicating Karagöz as theater that has approximations with modern concepts such as the theater of the “conscience convention” or the theatrical theater. Among the various functions, it highlights that the Kaagöz spectacles also serve as an escape valve for the demands of austere and puritanical societies. This alone makes the theater current and universal.

Keywords: Turkey; shadow play; Karagöz.

Para melhor compreender o Karagöz, é necessário evidenciar aspectos dessa arte e depois apresentar suas funções.

Aspectos

I - O espetáculo do Karagöz é em toda a sua totalidade obtido de diversas maneiras:

1 - Antes de tudo é um teatro total que visa utilizar todos os meios artísticos disponíveis e técnicas audiovisuais para produzir um espetáculo apelando a todos os sentidos, criando assim a impressão de uma totalidade e de uma riqueza de significações que subjugam o público. Poesia, narração, música, cantos, danças, cores e mudanças rápidas de formas e dimensões, mutações diversas criam uma síntese fazendo parte integrante do espetáculo, enriquecendo e realçando seu conteúdo.

O teatro de sombras é sobretudo uma representação do sentido total da vida. Permite ao homem tomar consciência de sua posição e, sob as confusões aparentes do disfarce faz descobrir um fundo comum de tradições e costumes. Revela o aspecto estético, os elementos essenciais do gosto dos Otomanos. É um conjunto orgânico de facetas de relações entre a poesia de elite (divan) e a poesia popular, a música de elite e a música popular, a dança artística e a dança folclórica, todos os aspectos e as formas da literatura oral turca: adivinhações, ditados, piadas e histórias engraçadas, etc.

Também é preciso evidenciar a ligação profunda entre o teatro de sombras e a cultura turca. Toda uma tradição cômica se desenvolveu a partir do humor turco através da sátira, a paródia e o espírito cômico, utilizando a língua turca com delicadeza e sutileza. Graças ao Karagöz, cria-se uma língua intermediária entre a língua escrita e a língua falada, que é espontânea e muito utilizada: um rico crescimento da cultura turca.

2 - O Karagöz não é destinado a um grupo particular. É um teatro para as massas, não só aceito por uma camada da sociedade, mas se destina, sob o plano emocional, espiritual e intelectual, a cada espectador e a todos os níveis da sociedade. Ele se destina a

públicos diversificados por sua origem étnica e seu grupo social. Eles fazem a alegria de todo um povo: a burguesia, trabalhadores, pequenos funcionários ou modestos artesãos... cada um trazendo seu próprio sentido da arte.

3 - O animador do Karagöz é criador e intérprete total:

- É autor ou dramaturgo, compõe todos os elementos do cenário, seu desenvolvimento e diálogos.

- É diretor, cenógrafo, ensaiador geral, decorador, manipulador central que reúne e coordena, fazendo as ligações dos diversos elementos cênicos.

- É músico (cantor e instrumentista).

- É ator e modifica sua voz de maneira que cada personagem seja imediatamente reconhecida: deve poder balbuciar, nasalizar suas palavras, mudar a inflexão, modelar sua voz, fazer vozes masculinas ou femininas segundo a respectiva idade de cada personagem. Deve simultaneamente manipular as personagens figurantes e usar a palavra.

- É um clown cujas tiradas verbais ou simples efeitos cômicos trazem imediatamente gargalhadas entre seus espectadores.

- É coreógrafo, compositor de danças e de divertimentos.

- É desenhista, pintor, colore as silhuetas e cenário.

- É artesão de couro para confeccionar as figuras em pele de camelo. A pele é lavada afim de retirar suas qualidades oleosas, e tornar-se mais leve até que fique quase transparente para que assim se torne complemento lisa e translúcida.

- É diretor geral de iluminação.

- É técnico para os efeitos especiais e ruídos.

- É diretor artístico e diretor administrativo: examina a sala destinada ao espectador, fixa os lugares de assento e dirige os trabalhos de acomodação.

O animador deve conhecer os instrumentos de música, os compassos e a métrica; ter um conhecimento da poesia e música utilizada nas inúmeras peças do repertório do Karagöz. Pergunta-

se se o animador de sombras deve ter igualmente grande espírito de imaginação. É preciso dizer que certos artistas do Karagöz foram ao mesmo tempo contadores de história e atores do Ortaoyunu, marionetistas e prestidigitadores. Por exemplo, um dos últimos animadores de sombra de prestígio, Küçük Ali, foi ao mesmo tempo ator do Ortaoyunu e cantor. Por outro lado, como suas atividades se davam somente em certas épocas do ano, eles se obrigam a ter outra profissão para poder sobreviver.

II – O karagoz não tem uma trama no sentido aristotélico do termo. Ao invés disso, usa uma estrutura livre e fragmentada, onde se sucede uma série de sequências ligadas entre si, que sequer demandam da parte do espectador grande atenção ou concentração. O Karagöz, como o teatro contemporâneo, adere a anti-forma, ou a forma aberta, forma transformável cuja função principal é a de se modular, renovar em lugar de ser fixa para sempre; cada intriga ou episódio podem ser apresentados, diminuídos ou alongados e alterados na ordem de apresentação do espetáculo, segundo a intuição dos atores e mesmo dos espectadores. Isso demanda a participação recíproca do artista e do público.

Cada peça do teatro de sombras é dividida em três fases: *Mukaddeme* (prólogo ou introdução), *Muhâvere* (diálogo) ou *Ara Muhâveresi* (intemédio) e *Fasil* (a peça propriamente dita) que tem um final rápido. Bem que cada espetáculo de Karagöz deve necessariamente conter cada uma das fases citadas acima, ou seja, de uma parte do prólogo dialogado e de outro, o *fasil* (a peça). Mas, seu conteúdo respectivo pode ser mudado livremente sem que a qualidade do espetáculo se perca.

III - O “Teatro de Abstração” ou o “Teatro Teatral” é uma forma de teatro de estilo contemporâneo que está como nunca, muito próximo do Karagöz. É um teatro aberto, sem identidade própria, sem conceitos específicos, nem de tempo ou lugar, sem psicologia, causalidade onde os diálogos são produzidos juntando palavras uma ao lado das outras sem levar em conta seu real sentido ou ordem lógica.

Caracteriza-se pela ilogicidade da ação, a supressão do princípio de causalidade, a negação de todos os valores, em particular aqueles do herói positivo. Como no teatro do absurdo, o Karagöz utiliza frases sem sentido para estabelecer a comunicação entre as diferentes personagens. Ninguém ouve ou comprehende a outra personagem. O diálogo se dá sobre nada, somente a exasperação e a frustração diante desta não-comunicação. Por exemplo, Karagöz deforma as palavras e nomes de seus significados porque sua linguagem é baseada na associação que nada diz e nas frases destituídas de sentido lógico. Os diálogos, enfim, são feitos depois de procedimentos cômicos de linguagem, onde se misturam a cada vez, exageros, jogo de palavras mal formulados de propósito, e inversão de palavras.

Percebe-se igualmente outro procedimento verbal bastante utilizado, que se chama *tekerleme* e que pode ser associado aos *ploufs*, ditos pelas crianças: são rimas baraguinées², acentuando sílabas em geral sem pé nem cabeça. Uma outra forma de *tekerleme* tem um toque mágico: é uma forma de introdução aos contos de fada, que a gente chama às vezes de “contos de mentira”; são histórias incoerentes baseadas na associação livre de palavras.

Uma outra forma de *tekerleme* utiliza sonhos, elementos indispensáveis e constantes no Ortaoyunu, mas empregado mais raramente no Karagöz. Esta forma é utilizada durante o diálogo (Muhâvere) entre Karagöz e Hacivad, onde Karagöz quer se fazer acreditar por todo mundo. Às vezes, Karagöz descreve simplesmente um sonho que mistura elementos da realidade e elementos fantásticos.

IV - Uma das características mais originais do teatro tradicional turco é aquela que se pode chamar de técnica da “convenção consciente” que se opõe ao teatro realista ou ilusionista, na medida em que esta técnica luta contra toda forma de ilusão. O Karagöz não esconde seu jogo, apresenta o espetáculo na sua realidade de

² Falar mal uma língua.

ficação lúdica.

Como o Ortaoyunu, o Karagöz é um teatro mais distante da realidade cotidiana, mais estilizado, um teatro mais puramente teatral que o teatro ocidental clássico. Ele utiliza técnicas não ilusionistas que não escondem mais a impressão de uma realidade cênica e revela o artífice da construção dramática e da personagem.

V - O teatro tradicional turco é ainda um teatro do improviso, o animador faz todo dia algo de imprevisto; decide sozinho os elementos que serão reunidos para cada espetáculo e às vezes, essa decisão se dá durante a apresentação do trabalho.

Como cada episódio é independente, ele pode acrescentar ou eliminar partes conforme a reação do público ou o desejo do animador, sem que haja prejuízos para o desenvolvimento geral da ação. O animador decide quais as cenas que serão apresentadas em cada espetáculo, e isso se dá às vezes durante a apresentação. Cada fase ou cada intriga pode ser o centro da cena, tendo um desenvolvimento prolongado ou, ao contrário, ser tratada de forma muito sucinta.

Isto não quer dizer que as fases do espetáculo de sombras sejam simplesmente improvisadas. No repertório do teatro de sombras se percebe uma série de diálogos e cenas estereotipadas cujo conteúdo não varia jamais. Isto se dá sobretudo no *Muhâvere*, onde o animador prova sua habilidade e criatividade espontânea. O *Muhâvere* é uma espécie de torneio de espírito, disputa verbal entre Hacivad e Karagöz. Contrariamente ao prólogo, os diálogos variam consideravelmente e não são sempre ligados à intriga principal. Cada animador se inspira ou se estimula na atualidade da época e no tipo de público, como também na sua própria imaginação e elabora o diálogo segundo os impulsos do momento.

Os diálogos variam a cada representação, parecendo diferentes a cada noite. Não só o tema do diálogo varia, mas também sua linguagem, dependendo, é verdade, da habilidade e imaginação do animador. Talvez Euliya Çelebi, célebre escritor turco, do século XVII, tenha exagerado um pouco quando atribuiu a Hasanzade,

destacado animador do século XVII, um repertório de trezentas peças e diálogos durante quinze horas consecutivas.

Funções

I – Função de contenção. O indivíduo que diariamente é tomado de compulsão e exigências de todo tipo, necessita de um relaxamento e de uma compensação. Esta necessidade é particularmente aguda nos Otomanos porque as pressões que pesam sobre os indivíduos são fortes. Permite burlar os inúmeros tabus, sobretudo durante o mês do Ramadã, a quaresma muçulmana, durante a qual é representada uma peça por dia; o Karagöz, com sua função lúdica facilita o jejum, esta abstinência completa ainda que não sirva para as relações sexuais ou o vômito provocado. Marca também as outras festas referentes a vida do indivíduo como o nascimento, a circuncisão ou o casamento.

II – Função cognitiva. O teatro de sombras é sobretudo representação total da vida: permite ao homem tomar consciência de sua posição, gostos, usos, principalmente atitudes diante da existência, de formas particulares de pensar, sentir e agir. Mesmo no prólogo sempre há um poema, *gazel*, pelo qual o animador se dirige a Deus e pede à favor do Sultão. Ele pede para que o que vai acontecer não seja simplesmente divertimento, mas uma visão fiel do mundo no qual vivemos e um grande ensinamento para as almas que querem aprender. O resumo de um destes poemas diz:

No mundo inteiro nós vemos somente o existir das coisas refletidas sob nossa retina. Esta cortina reflete assim as aparências, considerando bem, vosso espírito penetrará até o fundo do pensamento que se esconde.

A indolência é uma cortina que pesa sobre meus olhos. Olhe com os olhos que vêm, e a verdade vos aparecerá claramente sobre esta cortina. E ela não existirá mais.

A arte é o segredo de dissipar a materialidade do mundo; ai de mim por não saber discernir, que os olhos negros tem lágrimas!

Em certa medida, os espetáculos tem uma função na formação

do caráter do indivíduo, por exemplo, as crianças são impelidas a aprender as coisas. É curioso notar que alguns estrangeiros ficam chocados ao ver mulheres e crianças nos espetáculos de Karagöz, para eles tão obscenos, um deles escreveu:

Numa destas representações, eu fiquei impressionado ao ver um velho turco de aparência respeitável, trazendo disposto duas meninas. Eu lhe perguntei porque ele as expunha a ver coisas tão obscenas e ele respondeu: para que aprendam. Cedo ou tarde elas saberão de tudo; melhor antes instruí-las do que deixá-las na ignorância (WANDA, 1884:277-78)

III - O Karagöz é, às vezes, por ocasião de concentrações, um elemento de comunicação, uma espécie de identidade coletiva. Ele dá ao indivíduo, modelos de comportamento que facilitam sua integração social. Os espetáculos do Karagöz evidenciam a estrutura social dos Otomanos. São uma ocasião de afirmar sua posição e de tornar conscientes a seus concidadãos, que todos os hábitos são uma atitude psicológica de caráter étnico do Império Otomano.

As influências e as estruturas do Império Otomano foram muito heterogêneas, compostas de diversos grupos de nacionalidades religiosas e étnicas. Mas todos consideram Istambul como sua única capital e seu centro natural. Este é o berço do Karagöz, que ainda é profundamente enraizado na cultura da Capital. O teatro de sombras sempre introduz personagens psicológica e socialmente bem definidos. Suas esquematizações e generalidades tem muito de verdade e exatidão.

IV – Podemos atribuir aos espetáculos de Karagöz a preservação e conservação da herança e do patrimônio cultural. Eles têm contribuído para resgatar tradições e costumes e são então um fator importante para a ampliação e preservação da cultura. As cenas do Karagöz apresentam diversos tipos de personagens que representam hábitos, atitudes e dialetos diferentes. Os temas das peças foram transmitidos de geração a

geração. Evliya Çelebi registrou algumas peças antigas que são ainda hoje apresentadas. Estas peças são interessantes, sobretudo, por sua indicação de usos e costumes. Um observador estrangeiro afirma: “Ele (o animador) apresenta na cena todos os detalhes da vida, do nascimento ao casamento e do casamento à morte, com todas as alterações necessárias para tornar os episódios cômicos” (COX, 1887:107)

V - Finalmente, é preciso destacar uma outra função do Karagöz, talvez a mais importante: os espetáculos servem também de válvula de escape para uma sociedade austera e puritana. Nós temos claros elementos para pensar que a sátira política e social foi a base dos primeiros espetáculos do Karagöz, menos até a época dos sultões Abdülaziz e Abdülhamit II, onde a censura era muito severa. Na primeira metade do século XIX os observadores estrangeiros observaram que o teatro de Karagöz foi usado como uma arma política criticando com muita ênfase os absurdos políticos e sociais que se praticavam na época.

Num país onde o poder é absoluto, o Karagöz representa a liberdade ilimitada. Um estrangeiro acha os diálogos do Karagöz “espirituosos, sedutores, não poupando nem o sultão nem seus ministros”. Outro afirma: “O Karagöz é um jornal cotidiano, sem confiança, sem nome, sem editor responsável, um jornal terrível que não é escrito mas, fala e canta diante de seus inúmeros assinantes, faz artigos e pantomimas muito expressivas, ataca tudo, exceto o Sultão Abdul – Medjit” (AND,1977:105-110)

O Karagöz impôs um outro tipo de liberação nos seus espetáculos como na maioria das outras formas de teatro popular turco; tornou-se conhecido somente por sua extrema libertinagem e obscenidade, o que não nos espanta, na medida em que esta característica também se encontra em todas as formas de teatro popular, até mesmo na tradição da Commedia dell’Arte.

Um inglês, vê uma apresentação de Karagöz e escreve: “segue agora uma cena com as “belas”, que eu não posso decentemente descrever, nem mesmo em latim”. Outros inúmeros testemunhos

confirmaram esses escritos (AND,1977:111-112).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AND, Metin. *Karagöz. Théatre d'Ombres Turc*, Ankara 1977.

COX, Samuel S. *The Isles of the Prince or the Pleasures of Prinkipo*, New York, 1887.

WANDA. *Souvenirs Anecdotiques sur La Turquie (1820-1870)*, Paris, 1884.



Novos
caminhos
do teatro
de sombras:
performance e
work in progress

Ronaldo Robles
e Silvia Godoy

Cia Quase Cinema – São Paulo





PÁGINA 130: (acima) Espetáculo *Sombras na Arquitetura* (2007), Cia Quase Cinema - Foto de Tainá Azeredo e (abaixo) *Ubu Rei* (2011), Cia Quase Cinema - Foto de Auira Ariak

PÁGINA 132: Espetáculo *Sombras na Arquitetura* (2007), Cia Quase Cinema - Foto de Wallace Puasso

Resumo: Este artigo apresenta os caminhos da pesquisa com teatro de sombra da Cia Quase Cinema dando especial ênfase aos processos criativos e questões conceituais que ajudam a pensar onde o teatro de sombras contemporâneo se encontra com as artes plásticas, performance e cinema. Não buscamos por respostas, mas tentamos formular novas questões que refletem sobre porque fazer esta arte hoje.

Palavras-chave: Performance; teatro de sombras; *work in progress*; antropologia.

Abstract: This article presents the paths of our research about the Cia Quase Cinema's shadow play giving special emphasis to the creative processes and conceptual issues that help to consider where contemporary shadow play meets fine arts, performance and cinema. We are not looking for answers but are trying to formulate new questions that reflect on why this art is made today.

Keywords: Performance; shadow play; work in progress; anthropology.

A consciência não é a luz que ilumina o espírito e o mundo, mas sim o clarão ou o flash que ilumina a brecha, a incerteza, o horizonte. Ela tende a eliminar o erro, mas para iluminar a divagação. Ela não traz qualquer solução permanente ou sua generis... os progressos da consciência estão, portanto, ligados ao pleno emprego da hipercomplexidade e, se dependem da complexificação social, os progressos da complexificação social vão, a partir de certo limiar, e cada vez com maior freqüência, cada vez com mais força, depender também do desenvolvimento das consciências individuais.

Edgar Morin

Foi fascinante o início da nossa pesquisa com o teatro de sombras pela descoberta de infinitas possibilidades de criar imagens em

movimento e projetá-las sobre qualquer superfície. Percebemos a cada experiência que existia um tempo próprio da sombra e que precisávamos dominá-lo para que a imagem fluísse. A mesma sombra que projetávamos numa folha de papel sulfite poderia ser, no momento seguinte, projetada na parede ocupando um espaço totalmente diferente. Esta propriedade da sombra nos fez refletir sobre a importância do espaço e do tempo na construção das cenas no teatro de sombras. A nossa consciência corporal para produzir a sombra que desejávamos era algo que exigia o conhecimento e domínio da produção de sombras somado ao controle consciente do gesto para que a imagem produzida fosse aquela que havíamos concebido em nossas mentes. Uma questão que surgiu na época e que ainda continuamos perseguinto: Porque fazer teatro de sombras hoje?

Fabrizio Montecchi (2007) faz esta mesma reflexão e dialogando com o mestre das sombras buscamos não a resposta, mas aprofundar as indagações que o fazer artístico desta linguagem nos provoca.

Quando nos vimos com objetos diversos nas mãos, luzes em movimento e o corpo dançando de um lado para o outro na tentativa de criar imagens coloridas e silhuetas grandes e pequenas, caímos na gargalhada. Pois, naquele momento havíamos encontrado uma linguagem híbrida que dialoga com vários campos artísticos: artes plásticas, cinema, performance, dança e teatro.

O nome Quase Cinema¹ é emprestado do artista plástico Helio

¹ Quase Cinema, nome conceito que Hélio vem propor nos anos 1973-74, sendo mais ou menos que uma filmografia, sugere um método de ‘escrita’ por imagens avulsas recortadas e combinadas entre si. Método inspirado, simultaneamente, na operação das colagens Merz-Merzbau, de Schwitters; no arranjo fragmentário do poema Lance de Dados, de Mallarmé; no conceito de montagem, em Eisenstein resultando em cinematografia; no recurso de livre associação que rege a escrita automática de Breton, no método estrutural dos poemas concretos de Augusto de Campos - e em tantas outras poéticas experimentais modernas. Relativos ao conceito Quase-Cinema são os ambientes Cosmococa, cujo nome-título, pode se dizer, parodia o conceito de “poesia em progresso” enquanto cosmolinguagem proposto pelos primeiros românticos alemães e atualizado nos experimentos das vanguardas nas artes e letras do início do século XX - conceito retomado na poética Ambiental/Experimenta de Oiticica. GUIMARÃES, Patrícia Dias. In: http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/patricia_guimaraes.pdf

Oiticica que criou este conceito para dialogar com o cinema através das obras *Cosmococa*, *Neyrótika* e *Helena inventa Ângela Maria*. O problema para Oiticica não era a simples projeção de imagens, mas a construção de uma nova linguagem que se utilizava da imagem em movimento.

O teatro de sombras oriental não é o que praticamos, embora rendamos todas as honrarias aos orientais pela invenção desta técnica, nos colocamos no lugar estranho de reinventores de uma linguagem milenar, isso porque tudo que criamos é fruto de uma pesquisa particular com elementos estéticos, plásticos e culturais do ocidente. A arte mais próxima, para nós ocidentais, que trabalha com a imagem em movimento é o cinema. Por isso o cinema de artista contamina nossa pesquisa com as sombras: Salvador Dali, Luis Buñuel, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Antonio Dias, Iole de Freitas, Barrio, Arthur Omar, Lygia Pape, Vergara e Helio Oiticica, nos influenciaram a adotar o teatro de sombras como expressão artística. Prestamos nossa homenagem aos artistas Abraham Palatnik e Regina Silveira por nos apresentarem o poder plástico, conceitual e estético da luz, reflexo e sombra no universo das artes contemporâneas. Também voltamos nosso olhar para a obra de Josef Svoboda e Luc Amoros através dos textos, vídeos e espetáculos que conseguimos alcançar.

É possível fazer teatro de sombras, cinema ou fotografia sem a luz?

Victor Hugo faz uma descrição densa do subterrâneo que cortava a cidade luz da época, o escritor trabalha várias páginas do clássico, *Os Miseráveis*, discutindo as condições precárias do esgoto de Paris e dedica poucos parágrafos a descrição do cenário onde o seu personagem, Jean Valjean, carregava nas costas dentro do esgoto o corpo desfalecido de Marius. Falta-lhe a luz para que o personagem visse o cenário e permitisse que o autor construísse a imagem do subterrâneo. Quando ele fala sobre Jean Valjean, neste momento da obra, descreve seus sentidos aniquilando o da visão:

Sua primeira sensação foi de cegueira. De repente, não enxergou mais nada... Tudo que sentia era que pisava em terra firme, e isso bastava. Estendeu um braço, depois outro, tocou as paredes de ambos os lados e reconheceu que o corredor era estreito; escorregou e percebeu que o chão estava molhado. Avançou com precaução um pé, temendo um buraco, um desaguadouro, um declive qualquer, e constatou que o lajeado se prolongava. Uma baforada fétida advertiu-o do lugar em que se encontrava (HUGO, 2002: 1121).

O personagem teve de caminhar cego dentro dos canais de esgoto por longo percurso e quando passava por um bueiro que jogava alguma luz no lugar, permitia que o escritor descrevesse a imagem do local. A saída daquela treva foi guiada pela luz no fim do túnel. A imagem que o autor constrói nesta passagem da obra é a da escuridão completa, conseguimos imaginar as trevas por onde o personagem passou, porém não reproduzi-la como imagem visual. Qualquer tentativa de reprodução visual desta cena exigiria a luz e quando se apaga as luzes o espetáculo de sombras acaba. Para nós o teatro de sombras é uma pesquisa continua sobre a luz, assim como a pintura, gravura, cinema, fotografia e outras artes visuais.

Muitos historiadores afirmam que os pintores das cavernas da pré-história do período magdalenense iam às cavernas para fazer e assistir cinema. Encontramos em Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume relevos gravados nas rochas e pintados com diferentes cores. Quando andamos nessas cavernas com uma lanterna projetando luz nos desenhos, estes se movem de tal forma que conseguimos ver tudo se movendo como num cinema.

Quanto mais os historiadores se afundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que eles possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos (MACHADO, 1995: 10).

Podemos trocar a palavra cinema na citação acima por imagem em movimento, pois, tanto o cinema, quanto o teatro de sombras e outros muitos aparelhos ópticos produzem a imagem em movimento, porém tão somente a linguagem das sombras consegue fazer desta magia algo real. No cinema a imagem é uma reprodução, já no teatro de sombras, os realizadores estão em cena em tempo real. É justamente esta característica que faz o teatro de sombras pertencer ao universo do teatro.

A sombra nos remete ao primitivo, ao passado distante, aos mitos e rituais que nos fazem falta na atualidade num contraponto ao desenvolvimento tecnológico que atingimos. Este pode ser um dos caminhos possíveis para encontrarmos a resposta para nossa questão sobre a necessidade de um teatro de sombras hoje.

O teatro de sombras do oriente está ligado a rituais, mitos e a cultura local que faz o encenador não representar um personagem como no teatro ocidental.

Ele canta, dança, manipula as sombras e narra histórias, não cria um novo gesto, mas reproduz as formas codificadas que seu mestre lhe ensinou. Ali o encenador é ele mesmo, não representa. O teatro ocidental diferente do oriental é baseado na construção de um personagem onde o ator tem um papel diferente em cada uma das suas peças (BELTRAME, 2005). Nossa formação em artes visuais, antropologia, performance e iluminação cênica conduziu naturalmente a companhia para a concepção de espetáculos que foram influenciados por estes saberes.

Temos em nosso repertório seis espetáculos e uma performance. Durante o processo de criação, produção e pesquisa, desenvolvemos métodos para o trabalho de ator, isso porque, somos o núcleo estável (Ronaldo Robles e Silvia Godoy) da companhia e convidamos artistas para participarem como colaboradores nas novas montagens.

Em alguns espetáculos convidamos atores, em outros performers ou dançarinos. Esta escolha não é aleatória, dependendo do caminho que escolhemos na concepção do trabalho definimos quem poderia vir se juntar a nós.

É essencial a participação de outros artistas no processo da montagem dos nossos trabalhos por dois motivos: a experiência do artista e o convívio do grupo durante o processo de criação. Porque este convívio desestabilizador, despadronizador, incorpora e recria o trabalho num exercício de permeabilidade de novas experiências e processos.

Tivemos a grata oportunidade de participar de alguns mutirões no Jardim dos Ventos do mestre de Seitai-ho, Toshi Tanaka que é professor no Bacharelado em Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC e durante as aulas ele falava sobre os conceitos desta filosofia oriental que une arte e vida. O mutirão era algo extraordinário, pois a prática corporal não estava dissociada das outras atividades que fazíamos juntos durante o trabalho coletivo. O preparo do almoço, a prática corporal, a limpeza do espaço, a jardinagem e as conversas faziam parte da mesma coisa. A arte do Seitai-ho compreende toda a vida do ser humano. Nossa encontro com este mestre foi importante na escolha do caminho que percorremos no processo de criação e montagem dos novos trabalhos.

Nosso processo parte do indivíduo, passa pelo convívio do grupo e recomeça o ciclo no momento da apresentação. Na apresentação, a experiência do processo de montagem é novamente vivenciado sendo o momento onde saímos para o mundo expandindo as relações, inter-relações e significados do trabalho.

O espetáculo é resultado da convivência dos artistas convidados com o núcleo estável da companhia num processo de distanciamento do cotidiano e harmonização das diferenças e contradições do grupo. Ficamos várias semanas juntos, comendo, dormindo, dividindo o mesmo espaço. Geralmente os ensaios acontecem em nossa residência, nossos filhos acabam participando como intrusos e a presença dos artistas convidados transforma nossa rotina, acontece uma ruptura no cotidiano, tanto nosso quanto dos artistas convidados, que acabam sendo num primeiro momento estranhos e intrusos à família. Ficamos todos numa situação limiar,

onde o convívio precisa ser repensado e reestruturado. Os rituais de incorporação, antropofagização dos artistas convidados ao cotidiano da família acontecem com o fazer juntos, com as tarefas coletivas que realizamos diariamente durante o processo de montagem.

A antropóloga e artista Regina Muller fez em seu trabalho de campo a observação participante do processo de montagem de uma nova performance do diretor Richard Schechner, fundador do The Performance Group, e comenta:

Usando suas categorias, Schechner considera o preparo técnico, o laboratório e o ensaio como ritos preliminares, de separação. A performance em si é a liminaridade, análoga aos ritos de transição. O relaxamento e o retorno são pós-liminaridade, ritos de incorporação. Através dessas fases, acentuadamente marcadas, as pessoas iniciadas no ritual sofrem transformação permanentemente, enquanto que nas performances, de um modo geral, as transformações são temporárias. Schechner as denomina, então, “transportações”. Para ele, como as iniciações, as performances fazem de uma pessoa, outra. Mas diferentemente das iniciações, completa, “performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra de seu próprio eu” (MULLER, 2005: 24).

Durante o nosso processo de montagem entramos em crise e para dissolver as contradições que surgem no grupo criamos situações de rituais que têm o poder de resolver os conflitos e aproximar o grupo dando-lhe uma identidade própria: almoçamos juntos, assistimos a filmes, fazemos exercícios e jogos teatrais, estudamos textos, brincamos com as crianças e trocamos ideias. Situações como preparar o almoço, arrumar o local de ensaio ou respeitar o tempo de cada um são importantes para que o grupo esteja inteiro no processo de criação e possamos perceber o valor e contribuição que o outro pode dar. É um trabalho psicofísico onde o mergulho na experiência artística passa pela vida e altera o cotidiano colocando os artistas num lugar estranho, no limite entre a vida privada e o coletivo.

Esta desestruturação no nosso tempo e espaço familiar é harmonizada durante o processo de montagem, tendo a

apresentação como lugar onde tudo irá acontecer, onde a vida e a arte se juntam, onde o processo chega ao ápice e logo após começamos a retornar ao lugar comum de onde partimos, porém modificados pelo processo. Elegemos o espetáculo como símbolo desta transformação que vivemos e cada vez que apresentamos tocamos naquilo que construímos juntos. Mas sempre modificados pelas experiências que vivemos no nosso dia a dia. Sobre o limiar o antropólogo John C. Dawsey interpreta as noções conceituais de performance e drama de Victor Turner e Schechner:

Trata-se de um tempo e espaço propícios para associações lúdicas, fantásticas. Figuras alteradas, ou mesmo grotescas, ganham preeminência. Abrem-se fendas no real, revelando o seu inacabamento. Tensão suprimida vem à luz. Estratos culturais e sedimentações mais fundas da vida social vêm à superfície. Assim, nos espaços liminares, se produz uma espécie de conhecimento: um abalo (DAWSEY, 2005: 24).

Esta forma se tornou nosso método na concepção e criação dos novos trabalhos da companhia. A cada artista novo que chega temos que introduzi-lo ao universo das sombras no tempo e no espaço para que ele entenda nossa proposta. Fazemos com todos os novos artistas um trabalho específico de preparação através de seu reflexo sombra, com isso, desenvolvemos um método para trabalhar o gesto do ator dando-lhe maior domínio e consciência sobre sua expressão corporal. No teatro de sombras que pesquisamos o corpo fala através do gesto preciso e poético. A sombra é um reflexo do próprio corpo, dominar este reflexo é ter consciência do gesto e do movimento que o corpo consegue atingir.

Produzir sombras a partir de uma pré-concepção de imagem exige o desenvolvimento de uma consciência mental e corporal que só atinge quem experimenta e pesquisa o teatro de sombras contemporâneo.

Desejamos que o ator seja ele mesmo, ou melhor, a sombra de uma águia deve ser a própria águia. O ator deve projetar a águia

que existe nele, não buscar representar um vôo, mas voar como tal. O diretor teatral Ilo krugli disse certa vez que o boneco é uma extensão do corpo do ator, então o boneco é o próprio ator. No nosso caso a sombra é o próprio objeto, embora não seja ele mesmo fisicamente, é seu duplo numa outra qualidade metafísica, o sentimento e intenção do ator estão impressos no reflexo sombra que projeta, seja do seu próprio corpo ou de um objeto. Conseguir ser uma águia em cena, não representá-la é a pesquisa que fazemos a partir do exercício que propomos com as sombras. É este trabalho de ator que propomos dialogar com o universo da performance tendo sempre nosso olhar voltado para o teatro.

Quando existe a necessidade de fala ou presença cênica do ator na frente da tela encontramos o desafio maior, pois é neste momento que precisamos criar uma forma de tradução daquilo que praticamos na sombra para o conjunto do espetáculo.

No caso da fala reduzimos o texto apenas ao necessário e procuramos acessar aquela brincadeira que a criança faz onde ela não representa um personagem, mas vivencia, ou a mesma categoria de pensamento que existe nos rituais indígenas, onde a voz, a roupa e todos os elementos são partes de uma experiência real. Procuramos esta aproximação com o ritual e a brincadeira de criança para darmos unidade entre a performance do ator na produção de sombras com sua aparição na frente da tela e quando fala algum texto.

Voltando ao vôo da águia que falamos anteriormente, mesmo que nunca tenhamos presenciado uma águia voando, certamente esta imagem já nos foi apresentada através de algum filme ou imagem impressa. Assistir filmes, ver gravuras, fotografias, pinturas e ler poemas que falam de uma águia em pleno vôo trazem da nossa lembrança emocional o vôo adormecido em nós. A partir disto, trabalhamos o gesto através da sombra projetada sobre uma superfície, uma parede. O ator manifesta a águia que existe nele através do gesto corporal e a sombra do seu gesto contem a águia.

Nosso trabalho começa com a pesquisa simbólica, histórica, textual e imagética sobre o tema e para ter uma visão panorâmica

do trabalho desenhamos o *storyboard* que indica o inicio da pesquisa cênica. Muitas vezes o resultado desta experimentação cênica é algo muito diferente do que desenhamos, isso ocorre porque o processo de criação é aberto a propostas e introdução de novos elementos como reflexo, slide, refração, cores, tridimensionalidade, transparência, objetos e texturas. Muitas vezes a imagem que criamos durante a experimentação, tem tanta força que consegue expressar muito melhor aquilo que queremos dizer do que a fiel reprodução do *storyboard*. Temos nosso roteiro documentado através de um vídeo que gravamos no final do processo.

Nosso primeiro espetáculo, *A Princesa de Bambuluá* (2004), foi exclusivamente de sombras, seguiu a fórmula de gravar a trilha sonora com a voz do narrador em *off*. Partimos da trilha sonora para construção das cenas e literalmente corremos muito para que a narrativa com sombras encaixasse na narração gravada. Eram duas narrativas superpostas, ainda introduzimos a projeção de slides e três janelas de diferentes tamanhos. A possibilidade de superposição de narrativas nos encantou e uma pergunta nos fez continuar: Qual é o trabalho do ator no teatro de sombras que pesquisamos?

Já no segundo trabalho, *A Polegarzinha* (2005), chamamos o diretor de teatro Wilton Amorim, que havia trabalhado no Grupo Vento Forte por muitos anos e tinha uma vasta experiência com o teatro pós-dramático. O espetáculo ficou lindo, mas durante o processo ficamos incomodados com os diálogos e texto que acabou entrando na montagem. Tivemos que interpretar e isso foi um enorme desafio, brigamos, batemos o pé e no final topamos fazer daquela forma, foi uma maravilhosa experiência. Aquele processo nos fez perceber que nossa pesquisa não era focada no teatro dramático, mas em algum outro lugar de onde pudéssemos olhar para o teatro e refletir sobre.

O que nos incomodou naquela montagem foram os diferentes processos que o ator teve que passar:

1º trabalho como ator/manipulador - performer das sombras;

2º trabalho de ator na construção de um personagem para atuação à frente da tela;

Era o mesmo artista que num momento produzia as sombras e no outro estava à frente interpretando um personagem. Nossa questão foi como utilizar duas linguagens cênicas diferentes e ainda assim manter a unidade do espetáculo de sombras?

Nosso desafio estava em manter o espetáculo de sombras, mesmo tendo um ator à frente junto com as sombras. Conseguimos neste trabalho chegar num equilíbrio, mas o desafio estava colocado.

Na terceira montagem, *Um Maestro Louco Por Beethoven* (2006), encontramos uma linha condutora no processo de criação e concepção que nos interessou. Neste trabalho, começamos a pesquisar imagens que permeiam o universo simbólico de um maestro, da orquestra e da vida e obra de Beethoven. A partir destes elementos iniciamos a montagem do espetáculo com objetivo de encontrar uma maneira de preparar o ator através das sombras e que todo conceito do espetáculo fosse permeado pelo universo da performance. Fizemos a preparação do ator a partir da relação deste com as sombras, fazendo-o perceber no espaço tempo a projeção do seu gesto e sua expressão corporal. A nossa proposta de direção foi que o ator regesse a orquestra de sombras como se fosse o próprio maestro, mesmo estando à frente o ator não estaria interpretando um papel, mas vivenciando a regência da orquestra de sombras. O ator não era outra pessoa no palco, se tratava dele mesmo em outro estado corporal/mental. Os atores, neste trabalho, são eles mesmos tanto no momento em que produzem sombras como no momento em que estão à frente da tela.

Começamos a observar pessoas no mundo real que se destacam na sociedade como imagens simbólicas de uma atividade artística: o violeiro, o maestro e o dono do circo, são carregados de simbologia e representam uma cultura específica. Falar de violeiro é penetrar num universo particular de imagens, mitos e lendas. O mesmo ocorre com o dono do circo e o maestro. O professor de fotografia Boris Kossoy, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade

de São Paulo – USP, durante uma aula mostrou uma foto da figura de um maestro regendo os mortos num cemitério. Aquela imagem permaneceu nítida na memória, isso acontece devido à força simbólica da imagem: reger os mortos.

Catalogamos algumas destas figuras simbólicas que são cheias de significados e no quarto espetáculo trabalhamos o universo do violeiro: *Violão, Viola e Outras Cordas* (2007). No quinto espetáculo *Circo de Sombras* (2009) inspirado no filme *I Clown*, de Fellini, mergulhamos ainda mais nesta pesquisa de arquétipos da cultura ocidental até chegar ao pai da performance Alfred Jarry e dissecar a imagem simbólica que ele construiu do pai *Ubu Rei* (2010).

Nesta altura já tínhamos consciência de que nossa pesquisa ligava um trabalho ao outro resultado de um processo continuo. Estes atores do mundo social: o maestro, o dono do circo e o violeiro são performers por excelência. A diferença que encontramos entre um maestro e outro está na personalidade, em algo muito individual do artista.

Renato Cohen nos ajuda a entender o processo que percorremos quando apresenta os conceitos de performance e *work in progress*:

Na direção de um Zeitgeist contemporâneo, a produção inaugural, veiculada pela performance e pelas artes de fronteira incorpora códigos artísticos que utilizam narrativas superpostas – a partir de emissões polifônicas e polissêmicas, na ordem da sincronicidade e da pluralidade, operando, nessa trama, linguagem que transitam pelo texto/imagem, pelas emissões subliminares, pelo texto/partitura (com vários leitmotiv e hierarquias de significação) possibilitando fruição e cognição ambivalentes. Nessa operação criativa, constitutiva de novas linguagens e narrativas, são incorporados procedimentos axiomáticos do happening e da performance como uso de work in progress, a absorção do “erro” e do acaso, da caoticidade e das vicissitudes cotidianas, da produção mutante – que carrega o efêmero “elan vital” – subvertendo a representação e o aprimorismo próprios do contexto teatral. Essas construções cênicas,

conceituais, operam-se com deslocamentos de edifício-teatro e do edifício-museu (COHEN, 1996: 67).

Todos estes espetáculos ainda continuam sendo reelaborados, recriados em alguns pontos, pois quando paramos de pesquisar um trabalho deixamos de nos apaixonar por ele e temos que enterrá-lo. Esses trabalhos carregam algo de comum dentro do processo contínuo de uma experiência artística que fazemos com as sombras.

A performance *Sombras na Arquitetura* é um *work in progress* que realizamos desde 2007. Rompemos com a caixa preta do teatro e levamos o teatro de sombras para as ruas numa intervenção que projeta imagens simbólicas nas paredes de prédios históricos da cidade criando uma fissura na rotina da metrópole, um abalo.

O trabalho vai para além do momento da apresentação. Procuramos propor uma mudança no cotidiano da cidade: apagar as luzes da Estação da Luz em São Paulo ou da Pinacoteca do Estado é uma ação que interrompe a rotina da cidade abrindo novas possibilidades de utilização do espaço público pela arte e uma reflexão sobre o cotidiano da vida urbana, sobre as coisas estabelecidas pelo sistema. Rompemos com os movimentos corporais cotidianos daquele espaço e convidamos as pessoas a olharem para o céu, moverem as cabeças, o olhar para cima, para um lugar que embora seja familiar está alterado pela presença do teatro de sombras.

Como nas cavernas que citamos acima, pintamos as paredes da cidade com silhuetas, luzes e cores numa ação cênica que tem como pesquisa a força simbólica das sombras. Nossa pesquisa com projeções de sombras gigantes na arquitetura começou no evento denominado *Virada Cultural* da cidade de São Paulo (2007). Projetamos a imagem do Maestro inspirada naquela fotografia que o professor Boris Kossoy fez. Nosso Maestro de Sombra tinha a tarefa de reger a cidade de São Paulo. Nesta mesma apresentação projetamos a sombra de uma mulher pilando cores, colocamos dentro de um enorme pilão gelatinas coloridas, e quando a performer socava o pilão a gelatina voava para fora produzindo reflexo de

cores. Escolhemos o edifício mais alto do Vale do Anhangabaú e o edifício Martinelli no centro da cidade de São Paulo. As sombras atingiram 100 metros de altura podendo ser vistas a quilômetros de distância. Durante a apresentação um grupo de jovens chegou próximo e disse ter vindo de muito longe para ouvir a orquestra que o Maestro estava regendo; um dos rapazes nos disse que durante a caminhada conseguia ouvir a música da orquestra. Eles imaginaram que tinha uma orquestra real e que a sombra que estavam vendo era do maestro no exercício do seu trabalho. A trilha sonora desta primeira apresentação foi o som da cidade com seus ruídos, gritos, carros, aviões e todo conjunto sonoro da metrópole.

A pesquisa caminhou para o universo do homem e da mulher urbana, pesquisamos imagens simbólicas que pudessem irromper sentimentos e lembranças das atividades destas pessoas na cidade: mulheres lavando roupa, homens martelando, pedreiros, prostitutas, cozinheiras e lavadeiras foram vivenciadas pelos performers. A pesquisa sobre estes arquétipos urbanos nos provocava o desejo de mostrar o grotesco, a avareza e a miséria urbana.

O texto profano *Carmina Burana* é cheio de imagens e nos pareceu apropriado na incorporação de novos símbolos da vida urbana. Mergulhamos nas imagens deste maravilhoso texto e no processo incorporamos o som da ópera *Carmina Burana*, de Carl Orff e procuramos a roda da fortuna na podridão das cidades: avareza, desigualdade e poder.

Algumas imagens foram deixadas para trás, outras incorporadas e como um andarilho que vai acumulando coisas e no caminho dispensando outras, seguimos nossa pesquisa. Fizemos em 2010 a abertura do 20º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo em comemoração aos seus 20 anos de existência. Para elaborar este trabalho com sombras assistimos aos mais significativos curtas deste festival. Após a apresentação que fizemos com sombras na abertura, as imagens dos filmes que assistimos não saiam da nossa cabeça: *Deus é Pai*, *Ilha das Flores* e *Vinil Verde* são alguns curtas que deixaram lembranças.

Decidimos incorporar algumas imagens e sons de filmes que julgamos simbólicos e significativos, como a imagem do homem carregando a cruz no filme, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte.

Durante a performance *Sombras na Arquitetura* entramos num estado psicofísico que nos conduz a uma contínua ação no fluxo da cena. Esboçamos o roteiro da performance e deixamos aberto para o acaso e durante a apresentação; muitas coisas atravessam o trabalho, nos comunicamos o tempo todo durante a ação, ora orientando os performers, ora conduzindo a fonte de luz, ora direcionando as imagens e o todo tempo performando. Nossa nível de atenção, escuta, sensibilidade e presença cênica são levados aqui às últimas consequências, sem o qual o trabalho não acontece. O público vê os bastidores do trabalho, está tudo ali exposto, aberto para que o espectador sinta a vibração, a energia que contamina a nós, as sombras e o espaço. Quando acabamos a performance estamos exauridos como se fosse extirpado um pedaço de nós mesmos durante a apresentação. Quando pensamos no teatro de sombras oriental e todo processo ritual que o revitaliza a cada apresentação, temos a sensação de revitalizar o teatro ocidental através do teatro de sombras num diálogo profundo com os paradoxos e contradições das artes contemporâneas.

Chegamos à conclusão que, embora tenhamos refletido durante a elaboração deste texto sobre o teatro de sombras que pesquisamos, a indagação que nos moveu no início deste artigo se multiplicou em várias outras questões que nos provocam a continuar nesta prática teatral descobrindo novos caminhos e fronteiras do teatro de sombras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

COHEN, Renato. Performático, performance & sociedade. *Transe*.

- Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance. Brasília: UNB, 1996.
- DAWSEY, John Cowart. O teatro dos “Bóias – frias”: repensando a antropologia da performance. *Horizontes Antropológicos. Antropologia e Performance*. Porto Alegre: UFRGS, ano 11, n. 24, 2005.
- HUGO, Victor. *Os Miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.
- MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. *Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007.
- MORIN, Edgar. *O Paradigma perdido: A natureza Humana*. Portugal: Europa América, Mem Martins, 1988.
- MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. *Horizontes Antropológicos. Antropologia e Performance*. Porto Alegre: UFRGS, ano 11, n. 24, 2005.



Dramaturgias da sombra

Alexandre Fávero

Companhia Teatro Lumbra de Animação - Porto Alegre





PÁGINA 148: (acima) Espetáculo *Transapiens* (2006) e (abaixo) Poemas Noturnos (2009), Cia Teatro Lumbra - Fotos de Alexandre Fávero

PÁGINA 149: Espetáculo *A Salamanca do Jarau* (2007), Cia Teatro Lumbra – (acima)
Foto de Alexandre Fávero e (abaixo) Foto de Chan



Resumo: O texto apresenta reflexões e conceitos que norteiam as investigações e as práticas teatrais da Companhia Teatro Lumbra de Animação nos seus processos de pesquisa, formação, criação, produção e encenação com o teatro de sombras. São conclusões ainda provisórias, baseadas em diferentes experiências realizadas com distintos públicos para formar um registro teórico dos procedimentos práticos utilizados para desenvolver as dramaturgias dos espetáculos e das performances que compõem o repertório da companhia. Alguns desses estudos procuram organizar o processo criativo do sombrista e aperfeiçoar a ideia de uma sombratização na arte de representar obras com sombras, luzes e sons.

Palavras-chave: Teatro de sombras brasileiro; dramaturgias da sombra; Cia Teatro Lumbra.

Abstract: This text presents the reflections and concepts that guide the investigations and theatrical practices of the Companhia Teatro Lumbra de Animação in its research, education, creation, production and rehearsal processes with shadow play. The conclusions are still provisory, based on a variety of experiences conducted with different publics to form a theoretical register of the practical procedures used to develop the drama of the spectacles and the performances that compose the company's repertoire. Some of these studies sought to organize the creative process of the shadow puppeteer and to perfect the idea of a shadowing in the art of representing works with shadows, light and sound.

Key words: Brazilian shadow theater, shadow dramaturgy; Cia Teatro Lumbra.

O lado obscuro da dramaturgia da sombra

No meu entender um dos princípios mais elementares de dramaturgia se refere aos recursos e aos procedimentos que são utilizados para compor ou representar uma narração. Penso na existência de diferentes dramaturgias no meu processo de pesquisa, experimentação e corro a uma ampla variedade de referências, conhecimentos e possibilidades para a criação de obras com as sombras. O desenvolvimento de cada projeto implica no estudo de diferentes conhecimentos para os desdobramentos no processo criativo, por isso parto dos conceitos e conexões mais simples para alcançar resultados cada vez mais complexos, tendo como elementos dramáticos primários o escuro, o silêncio e as interferências sobre esses dois. As dramaturgias do teatro de sombras que procuro e encontro são fenômenos ligados intuitivamente à sombra e só depois ao teatro. Percebo que ao planejar cenas me aproximo cada vez mais da criação de sombras teatrais, pois as descobertas e as dúvidas que giram em torno dessas investigações com esse gênero são exercitadas e pensadas como composições fotográficas e planos estáticos para depois ganharem uma dinâmica cinematográfica, projetada, sobreposta ao vazio e ao equilíbrio que o escuro e o silêncio inspiraram.

Nem sempre esta situação imaginária feita uma folha de papel em branco ou um filme virgem estão disponíveis e nisso reside uma das dificuldades de encenar com sombras. Por não serem fáceis de congregar nos ambientes de trabalho onde pesquiso, crio e atuo, parte da investigação recai sobre esse espaço da sombra. Nessa busca, muitas vezes utópica, em virtude das forças externas que atuam sobre o escuro, concretizo parte desse conceito. É uma forma técnica com um único e determinado fim e, por se tratar de sombra e luz, paradoxalmente funciona como ponto de partida para conceber e planejar diferentes tipos e intensidades de interferência. Interações de diferentes amplitudes que quando desequilibram essa situação de neutralidade idealizada geram instabilidades e tensões entre o escuro e a luz, o oculto e o aparente, o silêncio e o som promovendo algum tipo de valor expressivo. Cada um desses elementos que

interferem é experimentado para o melhor aproveitamento do potencial significativo aos sentidos do espectador. A partir desses primeiros resultados sugestivos e dinamizados em improvisações surgem novas perspectivas para que os diferentes efeitos interajam entre si amplificando cada imagem e som de maneira instigante aos interesses do espectador. A aleatoriedade dessas experiências, quando observadas, analisadas, planejadas e controladas oferece um caminho processual que determina as dramaturgias dos espetáculos e cenas da Cia Teatro Lumbra¹.

Só o que pertence à sombra, a esse gênero de arte interessa. Quanto mais conscientes forem as manifestações de luz no espaço escuro, mais potencializadas serão as sombras e aquilo que surge delas. Assim o sombrista² do Teatro Lumbra protagoniza a ação no espaço e no tempo provocando interesse aos sentidos do espectador. Todo o resto, antes ou depois, dentro ou fora, estará em estado de suspensão, distanciado, apartado, oculto, silenciado, pronto à prestar serviço e provocar os sentidos do espectador. É essa materialidade dramática para o espectador decifrar que indica ao criador da cena de sombras os critérios para a escolha planejada de cada forma, objeto, procedimento, material, intensidade, movimento, sequência, a fim de formar um conjunto de signos em um determinado período de tempo (tencionados dramaticamente por outros critérios temáticos ou técnicos de restrição, similaridade, sugestão, paradoxo, deformação, duplicidade, abstração e variantes dos desdobramentos imagéticos e sonoros) gerando combinações e oscilações dentro de

¹ Companhia de teatro de animação sediada em Porto Alegre/RS, fundada no ano de 2000 por Alexandre Fávero. Tem por objetivo a difusão e a popularização do teatro de animação encenando temas, lendas e personagens do folclore e da literatura brasileira. As atividades da companhia são focadas na experimentação e na investigação em teatro de sombras, na pesquisa e na produção autoral de espetáculos e performances com temas brasileiros.

² Termo utilizado pela Cia Teatro Lumbra e outros coletivos de diferentes épocas e partes do mundo para diferenciar o artista das sombras dos demais atores do teatro de animação e técnicos teatrais. Durante a execução de uma cena nos espetáculos da Cia, o sombrista é capaz de assumir simultaneamente as funções de ator, iluminador, manipulador, maquinista, operador técnico e contra-regra.

uma ordem, estrutura, método ou planejamento anterior.

Essa me parece ser uma das possíveis dramaturgias no teatro de sombras que idealizo e pratico, por isso, se revelam aos poucos, de maneira incompleta a cada experiência que participo. Minhas afirmações ainda carecem de aprofundamento investigativo para concluir de forma mais abrangente e precisa as variáveis que compõem, restringem ou se fundem nessa arte. No meu entender essas incertezas sobre a imaterialidade da sombra são fundamentais e positivas para a continuidade dos estudos dos grupos que também fazem essas experiências.

A dúvida e a curiosidade se apresentaram como as principais providências no caminho do sombrista investigador. O processo gera resultados, críticas, interesses e novas dúvidas. A curiosidade de outros artistas trouxe a necessidade de formatar as vivências no teatro de sombras. Uma oficina que ministro desde 2004 e que revela, por meio de experiências e a troca de impressões, a profundidade desse terreno cheio de incertezas e necessidades para usar a sombra como uma ferramenta artística. Testar metodologias de reflexão e ensino, com diferentes grupos e interesses, é uma forma promissora de aprender, estudar, examinar, pensar e investigar o assunto. É por meio da generosidade e da escuta que tenho acelerado a continuidade do aprendizado. São ocasiões onde as experiências vividas por outros curiosos me possibilitam entender os diferentes pontos de vista sobre assuntos, permitindo vivenciar e tomar consciência dos detalhes, muitas vezes despercebidos, na elaboração e nos procedimentos das interferências que o artista pode disponibilizar na cena para envolver os sentidos do espectador. Isso me faz pensar que a dramaturgia no teatro de sombras não principia com um texto ou uma ação dramática. Não é responsabilidade apenas do autor ou do narrador. Também não é assunto restrito aos dramaturgos ou aos encenadores. Nem mesmo a técnica e os procedimentos nela envolvidos fazem tudo acontecer no momento certo. As dramaturgias que venho descobrindo nos processos da Cia Teatro Lumbra e nas vivências se desdobram e mostram possibilidades cada vez mais complexas nas suas combinações. Quando observo os últimos quatro anos de estudo

e trabalho penso que essas dramaturgias já não são exclusividade do teatro. Elas constituem um fenômeno de natureza espontânea ou artificial a ser apreciado e desvendado por aquele que contempla o jogo de sombra e luz. Sua sensibilidade consegue perceber valores da sua essência simbólica que o intelecto não alcança de imediato. Tenho chamado isso de deslumbramento, ou seja, o efeito que privilegia a capacidade visual e auditiva dos apreciadores. Tanto pode afetar aquele que assiste ao fenômeno das sombras e luzes em movimento como naquele que produz esse jogo sensorial. O efeito produzido por sombras e luzes abre um canal para a mente acessar a abstrações e isso, quando entendido, experimentado, trabalhado e controlado pelo sombrista, adquire potencialidade expressiva muito grande, capaz de promover uma intensificação das qualidades estéticas, simbólicas e formais das imagens rompendo com convenções mais tradicionais e protocolos técnicos já conhecidos do teatro de sombras. Neste caso, o sombrista pensa além da idealização do certo ou do errado, do melhor ou do pior, e busca valores e resultados significativos que cada um dos elementos pode oferecer para a linguagem da sombra na cena. Isso tem influenciado a Cia Teatro Lumbra e provocado outros artistas a buscar novas referências às dramaturgias no teatro de sombras. Identidades, estilos, estéticas, técnicas e dramaturgias que se fundamentam em conhecimentos transversais de ordem científica, filosófica, histórica, psicológica e porque não, sobrenatural e metafísica?

Acreditando nessa perspectiva, da contribuição de diferentes áreas para produzir imagens e sons no teatro de sombras, o escuro possui uma importância realçada quando é examinado como um elemento primário e com qualidades análogas à da luz. A escuridão exige empenho do artista da sombra para servir de matéria-prima ao seu trabalho. O sombrista exercita a sua sensibilidade para perceber, quantificar, preservar e aceitar essa condição que lhe será favorável na ação criativa. Antes exigirá esforço para controlar artificialmente o escuro nos espaços que pretende trabalhar. Sombristas não se expressarão com tanta desenvoltura em espaços que não ofereçam condições físicas adequadas. O escuro é uma delas. Dessa forma

o escuro, assim como a luz, passa a ter um valor quantificado por sua intensidade ou desvalorizado pelas interferências. São parâmetros que influenciam no pensar, no fazer, no perceber e nos resultados artísticos. A escuridão revela tudo que não pertence a ela. Inevitavelmente todos os tipos de ruído visual ou sonoro na escuridão tornam-se manifestações com algum tipo de valor. Luminosas ou sonoras, as interferências nessa matéria podem ser menos ou mais intensas aos olhos e ouvidos do espectador conforme a configuração dos acontecimentos. Um determinado som ouvido no escuro ou sob forte interferência da luz possui valores diferenciados. No escuro o som de um animal ganha proporções assustadoras no imaginário do espectador. Do mesmo modo a mais ínfima manifestação de luz no escuro pode sugerir uma direção, posição, distância ou o contrário, a perda e a falta dessas referências. Em qualquer dos casos esses efeitos sensoriais nos afetarão com mais intensidade quanto mais profunda for a escuridão. Partindo desse entendimento, a fonte de luz não será apenas uma lâmpada ou uma chama, mas uma manifestação luminosa que macula a escuridão. Qualquer fóton que se desprenda de sua fonte e que seja capaz de ser percebido pelo olho tem um valor significativo. Dessa forma a luz apresenta a sua natureza, intensidade e direção para gerar profundidade, difusidade, cor, ruído visual e sombra.

Entender a luz como energia também implica compreender quais são as suas fontes de alimentação. Se for a eletricidade, decorrerá de uma corrente com tensão que percorrerá cabos, alimentará circuitos até produzir incandescência por meio da resistência de metais especiais que vão gerar calor, luz e consequentemente, sombra. Mas se a luz for proveniente de uma fonte combustível, teremos restrições técnicas, cuidados com a segurança e dificuldades no manuseio para lidar com ela na escuridão. Cada escolha do sombrista exige um nível de conhecimento teórico e prático. Isso implica em esforços e tempo. Ocorre o mesmo como as áreas de projeção para a luz e a sombra de uma cena. É necessário entender que são superfícies que absorvem ou refletem a luminosidade. A

partir desse conceito, muito mais simples que a ideia formatada de uma tela feita com um pedaço de pano branco, se revela um universo de matérias e materiais que devem ser pesquisados e podem ser utilizados. As partículas de água, a fumaça, o vidro, o papel, um tecido, sintético ou natural possuem diferentes capacidades de propagar, refletir, dispersar e revelar as ondas luminosas e por isso também de mostrar as sombras. São diferentes matérias e por isso necessitam de estudo e conhecimento técnico para o seu melhor aproveitamento, tanto das qualidades quanto das limitações.

Quando o assunto é a silhueta se faz necessário recuperar o sentido desse termo tomando certa distância de como estamos acostumados a percebê-las na mídia. Geralmente nos chegam aos olhos, por meio de uma representação gráfica ou fotográfica, o perfil de um personagem conhecido utilizando cores contrastantes. Ou uma foto onde a celebridade é iluminada por uma contraluz que mostra o seu perfil nunca revelado antes. É uma ferramenta de linguagem, portanto, é importante vê-la como tal, como objeto, coisa, forma, linha, contraste, luz ou sombra. Silhueta pode ser aquilo que circunscreve uma superfície, uma figura ou o conjunto delas, tornando evidente a sua forma e talvez os seus significados. Quando observamos uma sombra estamos percebendo um contorno, a linha que divide uma área mais iluminada de outra mais escura. A ideia de linha entre o claro e o escuro é a silhueta. Ela pode ser originada pelo corpo ou partes dele, por um objeto, por uma figura, por uma transparência ou por todos esses elementos juntos. Ao criar figuras e interpô-las entre a luz e a superfície para gerar sombra, é inevitável a apropriação de saberes de outras artes e ciências. Muitos princípios e sistemas que são aplicados nas artes plásticas, na fotografia, na arquitetura, no cinema, no design gráfico, na comunicação digital podem servir como referência. Isso torna o ato de desenhar, recortar e projetar uma figura um processo mais complexo, ampliando as possibilidades estéticas e comunicativas da imagem. São conhecimentos que podem qualificar os

procedimentos de materializar ideias com mais economia, síntese e precisão para posteriormente apresentá-las como sequência dramática ao espectador. Um dos sistemas mais eficientes que encontrei e que recorro nos meus trabalhos é a *Gestalt*³.

Citei esses exemplos acima para destacar a importância dos aspectos que alguns elementos conhecidos e usados no teatro de sombras podem possuir. Os desdobramentos de cada um deles, através de uma ótica investigativa exercitada na Cia Teatro Lumbra, me leva a especulações cada vez mais complexas e favorece o entendimento de que as dramaturgias aplicadas no teatro de sombras são merecedoras de um aprofundamento, nos mais variados níveis, abarcando diferentes conhecimentos.

A troca com outros curiosos e profissionais também tem me mostrado que materializar a sombra é algo sofisticado na sua estética e domínio e com uma quantidade espantosa de recursos técnicos específicos e disponíveis para se trabalhar. Creio que é neste ponto que residem as sabedorias mais interessantes sobre a obscura dramaturgia das sombras. É uma arte de limites, de deficiências e de excessos, e por isso é tão exigente e rigorosa com seus protagonistas na mesma intensidade que pode ser deslumbrante para os espectadores.

Apresento a seguir outras indicações e reflexões para a organização do trabalho do sombrista. A ampla dimensão do assunto e a profundidade que se pode alcançar nas pesquisas vão muito além dessas especulações, utilizadas para “sombratizar”⁴ os estudos, experiências, produções e obras que pesquisei como

³ A Gestalt se refere ao processo de dar forma, de configurar "o que é colocado diante dos olhos, exposto ao olhar". De acordo com a teoria gestáltica, não se pode ter conhecimento do "todo" por meio de suas partes, pois o todo é maior que a soma de suas partes: (...) "A+B" não é simplesmente "(A+B)", mas sim um terceiro elemento "C", que possui características próprias". (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>)

⁴ Conceito que vem sendo investigado pela Cia Teatro Lumbra nas pesquisas sobre as dramaturgias da sombra contemporânea. O termo indica um caminho criativo e de investigação conceituais, técnicas e estéticas para converter determinados signos e fenômenos em recursos narrativos que interfiram dramaticamente no escuro e no silêncio para produzir tensões nas obras.

sombriста e coordeno como diretor. É algo ainda obscuro, mas que procura seu lugar nas sombras da Cia Teatro Lumbra.

Princípios básicos para estruturar e exprimir ideias com as sombras

Os pontos a seguir foram fundamentados sobre incertezas, diferentes opiniões e especulações sobre as sombras como ferramenta expressiva nos procedimentos da Companhia Teatro Lumbra. Procura registrar conceitos, instigar a curiosidade e propiciar uma reflexão sobre a prática dessa arte. São rudimentos que avançam com o tempo, com a experiência.

01- Princípio ordinário da natureza da sombra

A matéria-prima da sombra é a escuridão. A qualidade, a quantidade e a direção da luz que interfere nessa matéria neutra é o que determina as diferentes qualidades físicas e sensoriais da aparição da sombra. A transição perceptível entre o escuro e o claro é a penumbra e as suas diferentes graduações determinam a aparência e a apreciação da sombra.

02- A expressividade da sombra

Toda sombra é sombra de alguma coisa, mas nem por isso expressará algum significado. A sombra pode ser apreciada na natureza ou na forma de artifício produzido, evocando ou não significados. A imagem expressiva da sombra depende da contemplação do espectador quando percebe alguma manifestação emotiva, valores estéticos e significativos. São sentimentos e pensamentos provocados ou sugeridos pela projeção da luz sob um corpo que revela a sombra de forma a ser percebida visualmente. Possuirá qualidade simbólica na medida em que expressa formalmente o que o seu criador pretende transmitir e alcança força comunicativa para ser decodificada pelo receptor conforme a sua cultura e a sua sensibilidade. A propriedade expressiva da sombra artística se dá por meio da composição da imagem da sombra e da luz utilizando recursos de estruturação harmônica (fator de conforto visual que torna

a imagem agradável aos olhos e passível de ser lida), pela pregnância (poder de atração visual por contraste entre o claro e o escuro) e clareza (independente de ser simples ou complexa, procura evidenciar o conteúdo significativo da forma planejada para ser compreendida pela contemplação).

03- Rudimentos para fazer da sombra uma ferramenta expressiva

É fundamental obter uma qualidade mínima de penumbra no ambiente. A escuridão produzida deve ser suficiente para que a potência da fonte luminosa evidencie, o máximo possível, o contraste entre o claro e o escuro. A fonte de luz, com qualquer potência precisa ser maior que as possíveis interferências luminosas indesejáveis, para evitar ruídos visuais que perturbem e comprometam a ordem, a composição e a compreensão das imagens e sombras. A superfície para a projeção, a matéria do qual é feita essa superfície, seu tamanho e localização espacial implicam diretamente no resultado visual da luz e da sombra. Um obstáculo físico qualquer entre a fonte luminosa e a superfície, seja qual for a natureza do obstáculo projeta o contorno desse obstáculo, indicada pelo contraste entre claro e o escuro. Isso determina a leitura da forma e do conteúdo simbólico dessa sombra

04- Teatro ou espetáculo de sombras

É a encenação através da linguagem das sombras para ser apresentada diante de um público, independentemente do estilo, dos recursos técnicos ou do espaço. Necessariamente exige que seja ao vivo e possua uma formalidade teatral mínima, onde a percepção da sombra se faça através da emissão consciente do transmissor (ator) e a captação visual do receptor (espectador).

05- Dramaturgias e narrativas da sombra

Combinam-se de formas múltiplas e complementares. Englobam outros gêneros, diferentes técnicas artísticas e procedimentos para contar, planejar e representar uma cena com a linguagem do teatro de sombras. Necessitam de variados recursos técnicos específicos para transformar uma ideia em argumento

e materializá-la na cena. Formalizadas com uma configuração simples ou complexa, precede da apreciação e da leitura do espectador para evidenciar o estilo narrativo, personagens, conflitos e a condução do drama. A organização poética dos elementos compositivos provocadores de interesse aos sentidos do espectador e a percepção de um drama como elemento de desequilíbrio pode lhe conferir características de obra cênica ou espetáculo. Existem várias formas de narrar ou encenar, portanto isso indica que pode não existir uma única dramaturgia. Sendo assim, é possível divagar, ampliando esse conceito de drama, criando argumentos, justificativas, metáforas e conexões simbólicas que agreguem força dramatúrgica na ideia, no procedimento, na matéria-prima, no recurso tecnológico, no movimento, no corpo, ou seja, em tudo que a imaginação e a criatividade abarcarem para provocar algum tipo de leitura ou sensação. Existindo tensão e conflito haverá drama e, consequentemente, propriedades dramáticas. Essa qualidade pode principiar na observação das sombras na natureza, nas pesquisas de laboratório, nos procedimentos de oficina, na improvisação de uma cena ou na percepção de valores estéticos de uma fotografia ou vídeo. A percepção das relações e metáforas durante os procedimentos, tais como o corte de um material para fabricar uma figura ou no rompimento de uma determinada linha, real ou imaginária servem como ponto de digressões que originam outros entendimentos sobre a natureza da sombra e revela verdades escondidas que podem servir como elemento da cena tornando-se parte significante do drama.

06- Teatro de sombras e teatro com sombras

Um espetáculo “com” sombras é teatro, mas não é necessariamente “de” sombras. A sombra ocasional, sem consciência, não explorada teatralmente, com o objetivo de produzir efeito visual, possui valores contemplativos e até dramáticos. Pode até insinuar ao espectador algum tipo de imagem poética em que a efêmera imagem da sombra apresente uma relação de choque ou confrontamento com a realidade daquilo

que a origina. Porém, o principal diferencial desse recurso como linguagem é que a sombra de um personagem ou coisa nunca ficará na condição de coadjuvante ou como mero efeito em um espetáculo de teatro de sombras. A preposição “de” está relacionando à sombra como origem, ponto de partida desse gênero de teatro, portanto tudo e todos estarão subordinados a ela. Independente da obra, uma cena “com” sombras pode não ser uma cena “de” sombras, mas o contrário é possível.

07- A técnica e o gênero do teatro de sombras

São entendimentos diferentes que influenciam diretamente no processo investigativo durante o aprendizado. O gênero contém a técnica, que estará ao seu serviço. A técnica na arte do teatro de sombras é configurada como a soma dos detalhes que envolvem a sua execução. É um procedimento estudado, uma indicação sobre a maneira de fazer e de como proceder para alcançar um resultado. Constitui um conjunto de métodos e processos que tornam o técnico envolvido em um especialista no assunto. Os técnicos dependem dos procedimentos e dos materiais envolvidos na execução de suas tarefas. O gênero engloba as propriedades comuns de um assunto ou de um grupo. No teatro de sombras ele abrange o todo, incluindo as técnicas utilizadas na sua execução, as diferentes classificações e as semelhanças com outros gêneros. É a maneira de ser ou de fazer. É o entendimento de que a sombra é um recurso de comunicação de signos dentro de uma categoria artística que lida com a imagem. O entendimento e a amplitude que o gênero do teatro de sombras abre cognitivamente na experiência prática do aprendizado e da pesquisa possibilitam a interação, com variadas intensidades e em múltiplas direções, dos recursos mais simples com outros campos do conhecimento, afetando e sendo afetado por outros gêneros. Essas interações são promotoras de novas pesquisas e experiências resultando em diferentes dramaturgias. O aprofundamento e o investimento nessas dramaturgias de gênero híbrido colaboraram para a valorização da criatividade e originalidade possibilitando a produção de obras

complexas. Neste caso, onde o experimentalismo é a tônica da encenação, a concisão com relação aos valores da sombra como elemento narrativo e dramático tem grande importância para indicar o final do processo de montagem e dar acabamento ao espetáculo.

08- Rudimentos da exploração da sombra como ferramenta expressiva

- Observação e exploração visual atenta e ininterrupta do comportamento e da natureza da luz e da sombra em suas condições presumíveis de inércia ou movimento, no ambiente, no cotidiano, no laboratório de pesquisa, nas improvisações, nos ensaios e nos espetáculos para exercitar a consciência dos sentidos aplicados aos fenômenos imagéticos do universo da sombra.

- Reflexão, intuição, experimentação são pontos de partida para as investigações. Sensibilidade e capacidade apurada para decompor, comparar e registrar mentalmente aquilo que é percebido são premissas básicas para se expressar com esse gênero. São entendimentos que pouco tem a ver com fascínio ou talento artístico. O combustível do sombrista investigador é a curiosidade e o seu trabalho é teatralizar suas descobertas.

- Raciocínio lógico sobre o assunto de que se está tratando e consciência analítica apurada são imprescindíveis para reconhecer qualidades e defeitos na exploração artística. Decifrar as manifestações simbólicas da arte das sombras é um exercício que exige sensibilidade e distanciamento técnico para ocupar a posição de um espectador imaginário sem deixar de lado o exame minucioso dos elementos significantes que a obra pretende alcançar. A sombra já possui em sua natureza um alto grau de abstração e sugestionabilidade capazes de influenciar nosso inconsciente, portanto são nos sinais mais sutis que se verificam as imagens com potencial poético. Mesmo nos processos despretensiosos, comuns aos temas livres e processos de improvisação, é necessário desenvolver a reflexão, o senso crítico e a dedução para respaldar as escolhas cênicas. O valor de explorar um terreno desconhecido

é conseguir sentir-se à vontade para transitar, guiar outros curiosos pelos diferentes caminhos descobertos, e aceitar as críticas até alcançar os objetivos propostos.

- Registrar o processo marca o caminho traçado na exploração. Todo apontamento, escrito ou gráfico, por mais inocente que pareça, é parte de um todo que o explorador poderá organizar como fonte de informação e consulta pessoal e também para outros que queiram se beneficiar. Quanto mais profunda a pesquisa, mais detalhado será o projeto, produzindo maior quantidade de material e referências, resultando no armazenamento de conhecimentos e referências diversas para novas investigações. O aprofundamento e registro na pesquisa podem vir a ser um importante patrimônio tanto para o artista que busca a ousadia e a originalidade em suas obras autorais como para outros pesquisadores.

- Generosidade colabora com o trabalho de pesquisa. Todo o conhecimento pode ser compartilhado independente do estágio em que o curioso se encontra ou das descobertas que o pesquisador avançado realiza. Algumas descobertas são restritas ao entendimento de cada pesquisa e muitas vezes o intercâmbio de informações entre diferentes pesquisadores é regido pelo nível de aprofundamento e afinidade que os interlocutores possuem. Abrir espaços para o compartilhamento geralmente traz benefícios.

- Planejamento e rigor no processo são fundamentais para colocar em prática ideias criativas complexas transformando-as em obras de arte com sombras.

- Composição de cenas com sugestões claras e simples colabora para que a criatividade encontre naturalmente caminhos e possibilidades mais complexas. Muitas vezes, o desembaraço técnico com a própria linguagem é que irá guiar ou censurar os devaneios criativos do encenador.

- Verificamos em diferentes procedimentos que criações de cenas curtas e objetivas são mais adequadas para informar algo, direcionar a atenção e sustentar a expectativa do espectador. Além

disso, são mais simples de serem produzidas, podem se articular com outras cenas, formando sequências mais complexas, possibilitando ao diretor um maior controle e organização sobre o todo.

- Ações corporais de pantomima ou mímica, geralmente, são redundantes quando interpretadas ou assistidas em cenas de teatro sombras. São recursos corporais que fazem parte de outra linguagem teatral, com gestos mais descritivos, muitas vezes desfavoráveis a subjetividade da linguagem da sombra e da interpretação do espectador. O corpo em sombra está muito próximo do gestual da dança, com valores simbólicos específicos onde a qualidade gestual, o comportamento e as dinâmicas oferecem potenciais diferenciados para expressar significados e metáforas.

Esses são alguns princípios que a Cia Teatro Lumbra vem utilizando nos estudos para formar diferentes pontos de conexão com outros princípios, portanto necessitam de avaliações sistemáticas e estão em constante aprimoramento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- BIGARELLA, Fabiana. Sombraterapia - Plantando sombras, Colhendo luzes: Vivência com teatro de sombras. Investigação teórica, prática, intensiva e reflexiva sobre sensibilização dos sentidos. Trabalho de conclusão de Curso Especialização em Arteterapia. Centro de Estudos em Arteterapia, Psicologia e Educação - CENTRARTE: Porto Alegre, 2009.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra – De Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

- FÁVERO, Alexandre. Dramaturgia da Sombra - Conceitos, técnicas e estética na arte criativa do teatro de sombras. Porto Alegre: FUMPROARTE - Prefeitura de Porto Alegre, 2012.
- FILHO, João Gomes. *Gestalt do Objeto – Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1998.
- RABIGER, Michael. *Direção de Cinema – Técnicas e estéticas*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.



Sensação e percepção no teatro de sombras

Fabiana Lazzari de
Oliveira

Universidade do Estado
de Santa Catarina -
UDESC





PÁGINA 166: (acima) Espetáculo *EXPLUM - Experiências Luminosas* (2007), Cia. Teatro Lumbra de Animação - Foto de Fabiana Bigarella e (abaixo) *Sacy Pererê: A Lenda da Meia-Noite* (2002), Cia. Teatro Lumbra de Animação - Foto de Alexandre Fávero

PÁGINA 167: Espetáculo *Sacy Pererê: A Lenda da Meia-Noite* (2002), Cia. Teatro Lumbra de Animação - Fotos de Alexandre Fávero



Resumo: Este artigo pontua momentos da montagem do espetáculo *Sacy Pererê: a Lenda da Meia Noite*, da Companhia Teatro Lumbra de Animação da cidade de Porto Alegre (RS, Brasil), evidenciando no trabalho do ator-animator os mecanismos e recursos utilizados na sua prática no teatro de sombras. O estudo se referencia nos conceitos de sensação e percepção definidos por Rudolf Arnheim, Jacques Aumont e Robert Sternberg, que permitem compreender a importância da imagem e dos fenômenos perceptuais no teatro de sombras criado por esta companhia teatral.

Palavras-chave: Sensação; percepção; ator-animator.

Abstract: This article focuses on moments in the rehearsal process of *Sacy Pererê: a Lenda da Meia Noite* (*Sacy Pererê: a Midnight Legend*), a shadow play produced by the Theatre Company Lumbra de Animação in the city of Porto Alegre (RS, Brazil). The paper presents the mechanisms and resources used by the actor-puppeteer in his shadow theater practice. The references for the study are the concepts of sensation and perception as defined by Rudolf Arnheim, Jacques Aumont and Robert Sternberg, which allow understanding the importance of image and perceptual phenomena in the shadow play created by this theater company.

Keywords: Sensation; perception; actor-puppeteer.

Ao olharmos uma imagem pela primeira vez, muitas vezes não conseguimos entender o que de fato existe porque apenas **sentimos** os seus aspectos. Somente iremos realmente **perceber**, organizando estas sensações para formarmos um **percepto mental**, ou seja, uma representação mental de um estímulo percebido. Em

outros momentos, percebermos coisas que não existem, como no caso de ilusões de ótica que, segundo Robert J. Sternberg (2008: 117) envolvem a percepção de informações visuais fisicamente não-presentes nos estímulos visuais sensoriais.

Nas fotos que seguem, temos dois momentos em que o ator Flávio Silveira, da Companhia Teatro Lumbra de Animação interpreta o personagem Saci Pererê no espetáculo *Sacy Pererê: a Lenda da Meia Noite*. Na foto 1 temos uma imagem atrás da tela e na foto 2 a imagem que o público recepciona.

Na foto 2, o público vê a imagem de Saci dentro de uma garrafa, mas na realidade, o ator - foto 1, está próximo à tela e longe do foco luminoso; a garrafa por sua vez, está sendo projetada perto do foco e longe da tela dando a ilusão para o público que o Saci está dentro da garrafa. Para que o ator crie esta ilusão, ele age precisamente usando as percepções espaciais e visuais adequadas, pois se em algum momento ele ficar fora da sombra-imagem da garrafa projetada na tela, ele prejudicará a ilusão que deve ser causada ao receptor.

No Teatro de Sombras, um dos seus principais objetivos é trabalhar com a imagem da sombra. Alexandre Fávero¹ diz que “é como quando um bebê aprende a andar: para trabalhar com a sombra devemos nos remeter ao início do processo de aprendizagem” (OLIVEIRA, 2011: 72). Nesse processo de aprendizagem a percepção é um mecanismo que auxilia o ator-animador² a aprimorar seu trabalho. Os fenômenos da percepção (como a ilusão de ótica) são muito importantes já que estes ajudam a cativar a atenção dos espectadores principalmente pelos momentos de ilusão causados pela sombra das silhuetas – objetos, figuras ou corpos humanos.

¹ Sombrista, encenador, pesquisador e fundador da Cia Teatro Lumbra de Animação, RS.

² O termo utilizado para designar o ator que manipula o objeto/corpo ou boneco no teatro de sombras não tem um nome definido em consenso. As expressões ator-manipulador animador e ator-sombrista são recorrentes. Eu elegi, para este artigo, ator-animador por fazer menção a *anima*.



Foto 1 - Imagem atrás da tela - Flávio Silveira (Saci Pererê) - Foto de Cia Teatro Lumbra de Animação



Foto 2 - Imagem em frente da tela - Flávio Silveira (Saci Pererê) - Foto de Cia Teatro Lumbra de Animação

Mas o que é a imagem? Existem muitos conceitos sobre imagem, entre os encontrados no dicionário Houaiss e que nos interessam neste momento de análise:

representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos (imagem desenhada, pintada, esculpida) [...] aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; cena, quadro (imagens da rua) [...] representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada (imagem visual, imagem olfativa), representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração (imagem do demônio, imagem da realeza, da democracia, do círculo) [...] (HOUAISS, 2001: 1573).

Os conceitos trazem em sua essência a representação, reprodução mental utilizando a percepção ou sensação. Segundo Antônio Gomes Penna:

O ato de perceber implica, como condição necessária, a proximidade do objeto no espaço e no tempo, bem como

a possibilidade de lhe ter acesso direto ou imediato. [...] A distância no espaço, tanto quanto a inacessibilidade direta ou indireta, exclui o ato perceptual. [...] A possibilidade de maior enriquecimento informativo terá que ser atingida por uma multiplicação de processos perceptuais, ou através dos atos de pensamento (PENNA, 1968: 12).

Desde o início da montagem do espetáculo *Sacy Pererê: a Lenda da Meia Noite*, os atores da Cia Teatro Lumbra de Animação experimentaram (foto 3) objetos, silhuetas, figurinos, telas, focos luminosos para conseguir criar e perceber o que precisavam para um bom desempenho na atuação das sombras. Um dos enriquecimentos para a Cia foi a descoberta da iluminação adequada: Fávero verificou, montando e remontando equipamentos, as qualidades de várias lâmpadas projetando sombras e percebendo o potencial de nitidez à distância de cada filamento. Com estas experimentações também conseguiram perceber a dinâmica que poderia se chegar com mais de um foco luminoso. Fávero considera que a dinâmica cinematográfica conseguida com o controle de potenciômetros das lâmpadas halógenas foi a grande evolução técnica das experiências deste espetáculo (OLIVEIRA, 2011: 99).



Foto 3 -
Alexandre
e Flávio
experimentando
focos e silhuetas
– Foto de Cia
Teatro Lumbra
de Animação

Robert J. Sternberg (2008: 115), seleciona um conceito de percepção utilizada por outros vários estudiosos (Epstein e Rogers, Goodale, Koslyn e Osherson E Pomerantz): “o conjunto de processos pelos quais reconhecemos, organizamos e entendemos as sensações que recebemos dos estímulos ambientais”. Acrescenta que a percepção engloba muitos fenômenos psicológicos, porém a modalidade mais reconhecida e mais estudada é a percepção visual.

O trabalho de James Gibson citado por Sternberg (2008: 119) pode dar uma idéia dessa passagem da sensação para a percepção. Este autor introduz os conceitos de **objeto distal** (distante) que é objeto do mundo externo; **meio informacional**, que se refere à luz refletida, às ondas sonoras, às moléculas químicas ou à informação tátil; **estimulação proximal**, que é quando a informação entra em contato com os receptores sensoriais adequados dos olhos, dos ouvidos, do nariz, da pele ou da boca e; **objeto perceptual** que é o reflexo de alguma maneira do mundo externo. Por exemplo: a partir da visão (objeto distal) quando uma luz (meio informacional) é refletida no rosto de um ator em cena, a superfície receptora na parte de trás do olho (estimulação proximal) detecta o rosto do ator (objeto perceptual).

Os olhos são considerados instrumentos para perceber a experiência cotidiana e a linguagem corrente, porém é apenas mais um dos instrumentos para tal, mas que para o ator-animador de luzes e sombras é de grande importância, por isso a ênfase a eles neste artigo:

A percepção é o tratamento, por fases sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que nos entra nos olhos. Essa é, como toda informação, *codificada* – num sentido inteiramente diverso do semiológico: os códigos são aqui regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa segundo a informação contida na luz. Logo, falar da codificação da informação visual significa na verdade que o nosso sistema visual é capaz de localizar e interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem os nossos olhos (AUMONT, 2009: 14).

Essas regularidades dizem respeito a três características da luz: sua intensidade, comprimento de onda, distribuição no espaço e no tempo. Na **intensidade da luz** consegue-se ter a percepção da luminosidade, isto é, o olho reage aos fluxos luminosos³. Além do fluxo, mais duas grandezas referem-se ao objeto enquanto emissor de luz: a intensidade luminosa⁴ e a luminância⁵ - é uma grandeza que não depende do observador, mas somente da fonte: por exemplo,

o ecrã (tela) do cinema tem certa luminância, e o seu brilho parece igual tanto visto da primeira como na última fila (em compensação, o seu tamanho aparente e, por conseguinte o fluxo luminoso que emite, irá variar bastante) (AUMONT, 2009: 15).

Existe uma ordem de grandeza das luminâncias dos objetos comuns, porém, neste estudo os mais importantes são os objetos pouco luminosos e objetos muito luminosos. Estes dois tipos de objetos luminosos correspondem a dois tipos de visão de acordo com Aumont (2009: 16): a **visão fotópica**, a mais comum, corresponde a toda classe de objetos que são considerados iluminados por uma luz diurna; e a **visão escotópica** que é a visão noturna. É esta última que os atores da Cia Teatro Lumbra de Animação mais utilizam, pois as trocas de cenas, de focos, de silhuetas acontecem sempre no escuro ou na penumbra.

Seguindo a ordem de Aumont (2009: 18) o olho também é preparado para perceber os limites espaciais desses objetos – as suas bordas:

o sistema visual está equipado ‘de origem’⁶ com instrumentos capazes de reconhecer uma borda visual e a sua orientação,

³ É a quantidade total de energia luminosa emitida ou refletida por um objeto; exprime-se em lumens (abreviatura: lm) (AUMONT, 2009: 15).

⁴ Define-se como o fluxo por unidade de ângulo sólido (AUMONT, 2009: 15).

⁵ É a intensidade luminosa por unidade de superfície aparente do objeto luminoso (AUMONT, 2009: 15).

⁶ Desde que nascemos já temos essas capacidades, a não ser que o sistema visual tenha deficiências como, por exemplo: a miopia.

uma fenda, uma linha, um ângulo, um segmento; esses perceptos são como unidades elementares da nossa percepção dos objetos e do espaço (AUMONT, 2009: 20).

Na foto 4, percebe-se que o ator que segura a lamparina está utilizando-a na posição ideal para que não apareça suas mãos juntamente com a sombra da lamparina projetada, assim como o ator que está com a silhueta-figura e com o foco luminoso tem este mesmo cuidado visualizando a imagem na tela. Eles estão utilizando-se do chamado “ponto cego” (limite entre a luz e a penumbra).



Foto 4 - Atores-sombristas em cena
- Visão espacial aprimorada
Foto de Cia Teatro Lumbra

Da interação entre a luminosidade e as bordas surge o contraste que é difícil de observarmos, pois nosso sistema visual é capaz de conjugar estas duas características. Porém Aumont (2009: 20) chama atenção que

é importante fixar que os elementos da percepção – luminosidade, bordas e cores – nunca se produzem isoladamente, de forma analítica, mas sempre em simultâneo, e que a percepção de uns, afeta a dos outros.

Para Aumont (2009: 21), a visão é, à primeira vista, um sentido espacial, mas os fatores temporais afetam muito, pois segundo o autor a maior parte dos estímulos visuais varia com a duração ou produzindo-se sucessivamente; os nossos olhos estão em constante

movimento, fazendo variar a informação recebida do cérebro e; a própria percepção não é um processo instantâneo, alguns estágios da percepção são mais rápidos, outros são mais lentos, mas o tratamento da informação faz-se sempre em decurso do tempo.

Os fatores temporais segundo o autor são: a variação dos fenômenos luminosos no tempo (entre eles adaptação e poder de separação temporal do olho), movimentos oculares e fatores temporais da percepção. Entre esses, a adaptação é um dos primeiros a ser trabalhado pelo ator-animator no Teatro de Sombras. O olho tem uma margem de sensibilidade muito grande à luminância (de 10^{-6} a 10^7cd/m^2) e quando confrontado com uma variação brutal de luminância, o olho fica “cego” durante certo tempo. O ator-animator deve adaptar-se à escuridão para conseguir exercer o seu ofício, e esta adaptação é muito mais lenta do que à adaptação a luz:

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

De acordo com Sternberg (2008: 120) nunca podemos exercitar exatamente o mesmo conjunto de propriedade de estímulos que já experimentamos seja por meio da visão, audição, paladar, ou tato. Dada a natureza de nossos receptores sensoriais, a variação, para o autor, parece necessária à percepção. Ele explica que por meio da adaptação sensorial⁷, podemos parar de detectar a presença de um estímulo:

esse mecanismo garante que a informação sensorial esteja mudando constantemente. [...] O sistema perceptual lida com a variabilidade, realizando uma análise bastante impressionante dos objetos no campo perceptual” (STERNBERG, 2008: 120).

⁷ “As células receptoras se adaptam à estimulação constante ao deixar de disparar até que haja uma mudança de estimulação” (STERNBERG, 2008: 120).

Existe a *constância perceptual* que ocorre quando a percepção de um objeto permanece igual, mesmo que a sensação proximal do objeto distal mude (GILLIAN apud STERNBERG, 2008: 120).

No Teatro de Sombras, por exemplo, um ator-animador está no fundo de um palco italiano e caminha em linha reta até a boca de cena, onde há uma tela com uma dimensão de 6m X 6m e duas figuras (silhuetas) antropomórficas posicionadas no meio dessa tela. Conforme o ator-animador se aproxima da tela, a quantidade de espaço em sua retina dedicada às imagens das figuras e da tela torna-se cada vez maior. Por um lado essa evidência sensorial proximal sugere que as figuras e a tela estão se tornando maiores, porém por outro lado, o ator-animador percebe que estas figuras e a tela permaneceram do mesmo tamanho. Entre diversos tipos de constâncias perceptuais existem duas principais que nos interessam: a constância de tamanho e a constância de forma.

A *constância de tamanho* é a percepção de que um objeto mantém o mesmo tamanho, apesar das mudanças no tamanho do estímulo proximal. O tamanho de uma imagem na retina depende diretamente da distância do objeto em relação ao olho. O mesmo objeto em distâncias diferentes projeta imagens de tamanho diferentes na retina. [...] Assim como a constância de tamanho, a constância de forma está relacionada à percepção das distâncias, mas de uma maneira diferente. A *constância de forma* é a percepção de que um objeto mantém a mesma forma, apesar das mudanças na forma do estímulo proximal. [...] A forma percebida de um objeto continua a mesma apesar das mudanças de orientação e, assim, na forma de sua imagem retinal. À medida que a forma real da imagem muda, algumas partes parecem estar mudando de maneira diferenciada em sua distância de nós (STERNBERG, 2008: 120-121).

Quando se observa a imagem projetada na tela (silhueta/sombra), o tamanho e a forma das imagens dependerão do posicionamento do foco de luz e, se o mesmo estará fixo ou em movimento (vide figura 5). Nesse caso existirá constância perceptual? Analisando segundo os conceitos de constância, de tamanho e de forma já citados, o ator-animador somente sofrerá as constâncias

perceptuais quando estiver olhando para uma silhueta/objeto. Ao olhar para a silhueta/sombra ele não perceberá constâncias, pois esta



Figura 5-
Utilização do
espaço pelo ator e
suas dimensões de
sombra
(PIAZZA E
MONTECCHI,
1987: 43)

muda de tamanho e de forma conforme é inserido o raio de luz.

Arnheim (1996: 96) exemplifica esses fenômenos pedindo que cortemos um retângulo de cartão e observemos sua sombra produzida por uma vela ou por outra fonte luminosa: podemos conseguir inúmeras projeções do retângulo variando-se os ângulos de projeção. O autor, porém, destaca que de modo algum as projeções são percebidas segundo uma forma objetiva, o mesmo acontecendo com o tamanho: “tudo depende da natureza particular da projeção e das outras condições que prevalecem na situação dada. Dependendo destas condições pode haver ou não constância forçada ou algum efeito intermediário” (ARNHEIM, 1996: 97).

O ator-animator precisa saber:

Que tipo de projeção leva a que tipo de percepção? E, por que princípios operam os mecanismos que executam o processamento?

O que importa para o artista em particular é saber que configurações produzirão tais efeitos. Ele pode adquirir esse conhecimento estudando os princípios em ação na percepção da forma. Admite-se que as condições visuais que prevalecem na vida diária não são, de modo algum, idênticas àquelas que prevalecem num desenho ou numa pintura. [...] Quando o quadrado do cartão muda gradualmente de uma posição para outra, as projeções momentâneas suportam-se e interpretam-se reciprocamente. Neste aspecto os meios imóveis como desenho, pintura ou fotografia são completamente diferentes dos móveis (ARNHEIM, 1996: 97).

Para Aumont (2009: 26) essas constâncias fazem parte da percepção do espaço. A ideia de espaço para o autor encontra-se fundamentalmente ligada ao corpo e ao seu deslocamento; em particular, a verticalidade num dado imediato da nossa experiência, através da gravitação: “vemos os objetos cair verticalmente, e também sentimos a gravidade passar pelo nosso corpo. Logo, o próprio conceito de espaço tem uma origem tão tátil e cinésica como visual” (AUMONT, 2009: 26). Ele diz ainda, que podemos usar um modelo simples e antigo para descrevermos o espaço físico, o da geometria de três eixos de coordenadas perpendiculares duas a duas (as coordenadas cartesianas), que derivou da geometria “euclidiana”.

Podemos de maneira intuitiva, conceber facilmente essas três dimensões, em relação ao nosso corpo e à sua posição no espaço: a vertical é a direção da gravidade e da posição de pé; uma segunda dimensão, horizontal, é a linha dos ombros, paralela ao horizonte visual à nossa frente; por fim, a terceira dimensão é a profundidade, correspondente à projeção do corpo no espaço (AUMONT, 2009: 27). Arnheim (1996: 98) chama atenção de que a situação para as projeções são muito mais complicadas com as coisas tridimensionais porque suas formas não podem ser reproduzidas por qualquer

projeção bidimensional: “a projeção na retina é criada por raios de luz que caminham do objeto ao olho em linhas retas, e que, consequentemente, a projeção mostra apenas aquelas áreas do objeto cuja conexão em linha reta com os olhos não é obstruída”.

Para termos uma percepção tridimensional numa projeção bidimensional precisamos pensar na percepção de profundidade que é correspondente à projeção do corpo no espaço. De acordo com Sternberg (2008: 121) “a profundidade é a distância de uma superfície, em geral, usando seu próprio corpo como superfície de referência quando fala em termos de percepção de profundidade”. Para Aumont (2009: 28) existem índices de profundidade que podem nos ajudar a fornecer várias informações que o nosso sistema visual passa a interpretar em termos de espaço, são alguns deles: índices monoculares (gradiente de textura, perspectiva linear e variações da iluminação), índices dinâmicos (todos sob uma perspectiva dinâmica – deslocamentos para frente, para trás, laterais, movimentos de rotação, movimentos radiais – são índices que não se processam) e índices binoculares. Os índices dinâmicos são ao mesmo tempo de natureza geométrica e cinética e estão totalmente ausentes nas imagens planas; quando nos deslocamos diante de um quadro no museu, não experimentamos no interior da imagem nem a paralaxe de movimento nem a perspectiva dinâmica; a imagem desloca-se de forma rígida e é percebida como um objeto único. É necessário ter cuidado e não confundir a *representação* dos índices dinâmicos (por uma câmera móvel, por exemplo) e os índices dinâmicos induzidos pelos nossos movimentos de espectador. Se nos deslocarmos diante de um ecrã (tela) de televisor, por exemplo, não haverá nenhuma perspectiva dinâmica nem paralaxe de movimento *induzidas pelo nosso deslocamento* (se um objeto esconder outro, num plano de filme, não podemos esperar ver o objeto escondido, a menos que a câmera se desloque: o nosso próprio deslocamento nada mudará...) (AUMONT, 2009: 31).

Aumont, neste caso, detalha as observações direcionadas à filmagem, à percepção do espectador diante de uma tela de televisão ou diante de um quadro. O espectador vê imagens que foram gravadas

ou pintadas e não tem mais como mudá-las. Podemos identificá-las também, na percepção do espectador do Teatro de Sombras, agora, se pensarmos na percepção do ator-animator: ele estará se movimentando e se deslocando pelo espaço para projetar as imagens (foto 6), estará movimentando-se para manipular os objetos, silhuetas (foto 7), focos de luzes e o próprio corpo - os índices de profundidade estarão agindo, pois conforme o ator-sombrista se movimenta e faz o seu trabalho de interpretação, ele será influenciado pela perspectiva dinâmica, paralaxe de movimento, movimentos de rotação etc.

O ator-animator busca desenvolver uma capacidade sensorial muito ativa. O corpo precisa se adaptar ao escuro, ele necessita enxergar a sombra a partir de uma visão periférica. Ampliar a capacidade visual, o ângulo de visão: “deve olhar aqui, mas perceber que uma luz acendeu ali [...] essas coisas só se percebe fazendo muitas vezes e coisas diferentes. O ator-sombrista não pode ficar acomodado” (FÁVERO apud OLIVEIRA, 2011: 151).

Embora o processo perceptivo seja composto por várias



Foto 6 - Atuação nos bastidores das experimentações espaciais - Foto de Cia Teatro Lumbra de Animação



Foto 7 - Atuação com silhuetas - Foto de Cia Teatro Lumbra de Animação

fases, que começam com o estímulo ambiental e terminam com a percepção, o reconhecimento e a ação, todo o processo é tão dinâmico que na realidade não é possível afirmar que existe um início e um fim. Este artigo contemplou em linhas gerais, a sensação e percepção visual, importantes para o ator-animador. Existem muitas outras premissas a serem analisadas, entre elas: percepção espacial, percepção temporal, percepção tátil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. 10^a edição. São Paulo: Pioneira, USP, 1996. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 1^a Edição. Lisboa: Edições Texto&Grafia Ltda., 2009. Tradução de Marcelo Félix.
- HOUASSIS, Instituto Antônio. *Dicionário Houassis de língua Portuguesa*. 1^a Edição Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. *Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação*. 193p. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT/UDESC. Florianópolis, 2011.
- PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e Realidade: Introdução ao estudo da atividade perceptiva*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura S. A., 1968.
- PIAZZA, Pucci; MONTECCHI, Fabrício. *Teatro de Sombras*. Dpto. de Educación, Universidades e Investigación de la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco (org). 1^a. Edición en castellano. Vitoria - Gasteiz, 1987. Publicado en Internet por Titerenet para el Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2008. Disponível em: <<http://www.titerenet.com/2008/11/24/libro-teatro-de-sombras/>> Acessado em: 12 de Abril de 2010.
- STERNBERG, Robert J. *Psicología Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2008.



As materialidades no teatro de sombras

Francisco Guilherme de Oliveira
Universidade Federal de Goiás





PÁGINA 182: (acima) Espetáculo *Odisseia* (2011) Montagem Teatral II UDESC - Foto de Nina Medeiros e (abaixo) Espetáculo *Pode Ser ou Dá Na Mesma* (2008), LATAUnB - Foto de Francisco Guilherme de Oliveira Junior

PÁGINA 183: Espetáculo *Pode Ser ou Dá Na Mesma* (2008), LATAUnB - Fotos de Francisco Guilherme de Oliveira Junior



Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir sobre as materialidades do Teatro de Sombras constituídas a partir das relações estabelecidas entre as silhuetas/objetos, as fontes de luz, os suportes e as formas projetadas.

Palavras-chave: Materialidade; sombras; camadas.

Abstract: This article reflects on the materialities of shadow theater constituted from the relationships established between profiles-objects, light sources, supports and projected shapes.

Key words: Materialities; shadows; layers.

Em 2007 o Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, coordenado pela professora Doutora Izabela Brochado, adaptou o texto *Puede ser o es lo mismo*, do bonequeiro e dramaturgo argentino Javier Villafane (1994) para o Teatro de Sombras. Neste processo de montagem, o LATA investigou as materialidades no Teatro de Sombras¹ observando as relações entre as silhuetas/objetos, as fontes de luz, os suportes e as formas projetadas.

Neste artigo, as reflexões, fruto das experiências desenvolvidas

¹ Esta experiência foi relatada na minha dissertação de mestrado *A Materialidade no Teatro de Animação* realizado pela Faculdade de Educação da UnB em 2009.

no LATA, sobre o Teatro de Sombras são enriquecidas pelo acréscimo de observações realizadas durante o ensaio aberto do espetáculo de sombras *Odisseia*².

Geralmente associamos o Teatro de Sombras a figuras planas, recortadas em papel ou outro material e que, ao serem iluminadas, projetam sombras chapadas sobre um suporte igualmente plano. A ideia de que o Teatro de Sombras é uma arte essencialmente bidimensional pode persistir mesmo quando pensamos nas sombras criadas por objetos tridimensionais, como aquelas que produzimos com as nossas mãos.

No entanto, grupos como o do Teatro Gioco Vita³, vêm realizando experimentos, onde sombras são projetadas sobre superfícies com formatos diversos, ora assemelhando-se a bolhas, ora sobrepostas em uma série de camadas de telas, gerando uma sensação de profundidade nas imagens projetadas.

As sombras podem ser criadas a partir do corpo de atores, de objetos bidimensionais e ou tridimensionais, da composição estabelecida entre atores e objetos. Elas podem ser opacas, transparentes, coloridas e, no caso de silhuetas recortadas em materiais como couro e papel, inteiras ou articuladas.

O público, a princípio, vê apenas a sombra projetada do outro lado da tela, a forma aparente, que muitas vezes se distancia da forma estrutural do objeto que a gerou, seja pelo ângulo da luz em relação ao suporte, seja pela sobreposição das sombras compondo uma única imagem.

O movimento no Teatro de Sombras ocorre pelo deslocamento isolado ou em conjunto do objeto que gera a sombra, da luz que incide sobre o objeto e do suporte onde a sombra é projetada. No caso das silhuetas, é comum o uso de varetas para a manipulação das mesmas e pontos de articulação para que estas realizem movimentos específicos.

² Espetáculo em processo de montagem, apresentado durante o “11º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul” em 2011, pelo Curso de Teatro do CEART/UDESC, realizado no Teatro da Sociedade Cultura Artística – SCAR.

³ Teatro Gioco Vita: companhia italiana especializada no Teatro de Sombras.

Assim como no Teatro de Bonecos, o movimento por si só não sustenta a ideia de vida no Teatro de Sombras. Para que uma imagem ganhe o status de personagem é necessário que a mesma seja imbuída de índices de vida. Estes índices se fazem presentes nas formas das sombras, nos procedimentos manipulatórios e por meio do contexto no qual a sombra é inserida, observando-se o uso de convenções cênicas.

O *status* de personagem conferido à forma ou ao objeto animado insere a sua materialidade em outro patamar, posto que o público passa a vê-lo ao mesmo tempo como objeto/forma e como ideia de vida, sendo que, de acordo com o momento e o grau de envolvimento do espectador com a cena, predominará uma destas visões, como nos aponta Steve Tillis⁴ (1992).

O termo materialidade está associado, em um primeiro momento, à qualidade do que seja material. Todavia, é utilizado aqui para designar mais do que a matéria que constitui um objeto. Abrange sua forma, o próprio objeto em si e os demais desdobramentos que esta relação permite, com toda sua carga expressiva.

Para Santina Rodrigues de Oliveira, a materialidade ganha um *status* inerente às qualidades dos materiais, como ainda participa de um processo simultaneamente concreto e imaginal, que se dá configurando uma perspectiva de “apresentação de imagens”. É por meio da qualidade concreta da matéria que se estabelece a relação do homem com a imaginação material: “Quem dá concretude ao imaginário é a matéria que ancora por assim dizer o imaginário” (OLIVEIRA, 2006:27).

Eduardo Oliveira, neste sentido, aborda a relação entre o imaginário representado na forma e a matéria afirmando que:

⁴ Steve Tillis, autor de *Rumo a uma Estética do Boneco* onde apresenta o conceito de double-vision no qual o espectador é, ao mesmo tempo, consciente de que o boneco está sendo manipulado por um ator e ainda assim é capaz de participar da ilusão de vida que permeia a apresentação.

A representação material da forma é dada com a manipulação e o domínio completo dos meios físicos disponíveis no momento justo da representação; se o humano não domina os meios materiais para esta representação, suas ideias permanecem no imaginário, não encontrando um eco tátil e visual capaz de produzir o conhecimento da representação (OLIVEIRA, 2007:20).

A materialidade no Teatro de Sombras se refere, em um primeiro momento, às qualidades expressivas dos materiais que compõem o objeto concreto, que interposto entre a luz e o anteparo gerará uma sombra, posteriormente, à própria luz e ao suporte desta imagem e, por fim, à sombra.

No Teatro de Bonecos o objeto animado é interposto entre o ator manipulador e o público, enquanto no Teatro de Sombras esta interposição se torna mais complexa, o ator manipulador deve lidar ao mesmo tempo com a luz, o objeto manipulado, o suporte e a sombra, sendo esta seu principal elemento de conexão com o espectador. Ainda que o ato de criar a sombra seja revelado ao público, que o corpo do ator, o objeto, a silhueta sejam iluminados diante da platéia, a sombra, de acordo com o contexto do espetáculo, será o elemento central na relação entre o ator e o espectador

Embora se trate de um elemento imaterial, a imagem projetada pela silhueta ou outro objeto qualquer em um suporte, pode, conforme o grau de opacidade ou translucidez, formato e nitidez, associada a um discurso, a qualidades de movimento e ou fundo sonoro, representar em uma mesma composição, a ideia de pele, cabelo e outras características físicas da personagem ou ainda a fluidez das ondas do mar em contraposição a solidez de um barco, conferindo à sombra uma intenção de materialidade.

O material, enquanto substância, matéria concreta que compõe o objeto tem a propriedade de conferir qualidades como: a densidade, o peso, a resistência, a flexibilidade, a textura, a opacidade e a cor entre outras características. Estas qualidades intrínsecas ao material podem transparecer na sombra projetada,

indicando a natureza do objeto que a originou. Basta pensarmos na sombra gerada por um material flexível como o tecido ou ainda um pedaço de plástico, ela pode manter ainda algumas características como a textura e a translucidez.

Ao mesmo tempo, a Materialidade deste objeto dialoga com o ator manipulador, à medida que algumas destas qualidades materiais e expressivas apresentam desafios, sugerem uma qualidade de ação. Neste sentido, a fragilidade de um material/forma pode exigir um cuidado durante a manipulação, a dimensão de uma silhueta demandar uma habilidade por parte do manipulador, sua forma insinuar uma movimentação com qualidades específicas: lenta ou rápida, fluida ou estanque, precisa ou aleatória.

Embora haja uma relação entre o objeto e a sombra que este gera, no Teatro de Sombras, nem sempre há uma correspondência óbvia, em termos estruturais, entre a imagem projetada e a forma/objeto que a gerou. A sombra de um coelho, por exemplo, pode ser projetada por uma silhueta recortada em forma de um coelho, pelas mãos do ator ou pela sobreposição de objetos que em nada lembrarão este animal. Mane Bernardo⁵ (1991) denominou este aspecto da sombra de forma aparente.

Ainda que a materialidade da imagem projetada no Teatro de Sombras mantenha uma relação com a materialidade do objeto que a originou, ela passa a ser influenciada por outros elementos externos a este. Esta imagem é redimensionada pelo contexto em que se insere a dramaturgia, a fala das personagens, a narrativa, a sonoplastia.

À medida que a forma aparente é acompanhada de uma fala, música ou efeito de luz, sua qualidade visual passa a agregar outras características expressivas, o que lhe proporciona uma nova dimensão. Em outras palavras, uma sombra pode ganhar densidade por sua forma, pelo seu ritmo, pelo som grave que acompanha seu movimento. Esta percepção da materialidade da imagem, de seus

⁵ Mane Bernardo (1913 - 1991) autora argentina com diversos livros publicados sobre o universo do Teatro de Animação.

aspectos físicos e expressivos a partir da associação de sua forma com outros elementos significantes se justifica pela possibilidade da superposição de signos na linguagem teatral.

Segundo Paulo Balardim (2004), no Teatro de Animação, o objeto manipulado torna-se símbolo, pois a manipulação visa imbuir o objeto de propriedades que ele não possui. Imbuir o objeto de propriedades que ele não possui implica, por sua vez, na alteração da percepção deste objeto e, consequentemente, de sua materialidade. Para Valmor Beltrame (2001), este é um dos grandes desafios do ator bonequeiro, fazer com que o público esqueça os materiais que deram origem à forma animada e fazer com que esse objeto seja percebido pelo público como um personagem, como um ser “vivo”.

A materialidade do objeto animado, além das qualidades expressivas dos materiais que o compõem, está relacionada ao jogo no Teatro de Animação, à imagem do objeto compartilhada entre o ator manipulador e o espectador. Este jogo se dá em níveis ou planos diferentes, muitas vezes, interligados e simultâneos. Em um primeiro plano, o jogo é determinado pela interação entre o ator manipulador e o objeto/forma manipulado. A silhueta, por exemplo, ainda que seja apenas um objeto, por ser dotada de uma materialidade composta por elementos concretos e formais, torna-se então, uma fonte de limitações e de estímulos para o ato criativo do ator. Este por sua vez, manipula, dá movimento e vida ao objeto, revela, põe em evidência ou camufla aspectos de sua materialidade, conforme os signos e as ideias que deseja expressar, em particular aquelas que são carregadas como índice de vida.

Os índices de vida são elementos que associamos à ideia de vida, que utilizamos em grande medida para reconhecer o que é dotado de *ânima*, elementos como o movimento, a fala e a forma. No teatro estes índices assumem um caráter de convenção cênica.

Diante deste entendimento, de que o jogo no Teatro de Animação se estabelece em diferentes planos que se sobrepõem ou se interpõem, pode-se afirmar que a materialidade do objeto animado também é construída ou re-significada a partir de uma

série de camadas, de natureza formal, concreta e simbólica. Estas camadas vão sendo construídas na medida em que o objeto se define como personagem ou elemento teatral.

No Teatro de Sombras o artista elege materiais, formas e técnicas de manipulação e imbui as imagens projetadas de significados que vão além daqueles impressos pelo suporte material que as compõem. Outras camadas se agregam ao sentido do objeto animado, o espaço que o cerca, o cenário, a iluminação, os sons e finalmente, o espectador, que soma ao objeto animado a sua visão, o seu repertório cultural.

Durante a adaptação da obra dramática de Javier Villafane (1994) para o Teatro de Sombras, o LATA utilizou uma tela de tecido como suporte para projeção de sombras, silhuetas confeccionadas em papel cartonado e por vezes complementadas pelo corpo dos pesquisadores, um retroprojetor como fonte de luz, transparências e gelatinas coloridas. A sonoplastia foi executada com áudio gravado e com sons produzidos durante as cenas.

As características dos materiais empregados na confecção das silhuetas pelo LATA se relacionavam com a qualidade da sombra, apresentavam possibilidades de construção formal e exigências no que diz respeito ao seu manuseio.

O grau de opacidade do papel, por exemplo, colabora para uma sombra mais densa ao passo que os materiais translúcidos propiciam graduações de preto (cinza), inserção de cores e sensação de textura. A gramatura do papel ou a espessura e resistência dos materiais utilizados para confecção das silhuetas podem, de acordo com o formato pretendido, exigir ferramentas específicas para o corte/vazamento, tais como tesouras, bisturis, estiletes, perfuradores.

Papeis de baixa gramatura não tem boa resistência para elaboração de silhuetas com muitos recortes, articulações e áreas vazadas, eles se amassam facilmente e a forma recortada acaba descaracterizada durante a manipulação da silhueta, especialmente se esta for articulada. Ao mesmo tempo, a baixa gramatura pode conferir ao papel transparência e flexibilidade, características que

podem ser aproveitadas na elaboração de silhuetas, somando-se a outros materiais com naturezas diversas.

Silhuetas com grandes áreas vazadas requerem papeis de alta gramatura ou materiais como o arame, que sustentem o formato recortado. Outra solução encontrada para manter a integridade da silhueta é a sobreposição de camadas de materiais opacos, definindo o contorno da silhueta, com materiais translúcidos como folhas de acetato.

As silhuetas vazadas permitem a criação de um jogo de claro e escuro semelhante ao proposto por uma xilogravura, onde uma área clara tem sua forma realçada por um campo escuro. As criações de pequenos orifícios nas silhuetas também conferem as sensações de textura, de profundidade. Isto ocorre, em grande parte, porque a cor da imagem projetada por uma silhueta vazada ganha nuance, contrasta com a cor de uma sombra gerada a partir de uma silhueta inteira e opaca.

A estrutura das silhuetas é definida levando-se em consideração o formato, a direção e a forma como ocorrerá a manipulação, as articulações, os movimentos que estas devem executar, como serão iluminadas, a dramaturgia, o conceito da encenação e o número de manipuladores na produção teatral. Esta estrutura pode contar com mecanismos para articular e controlar os movimentos da figura.

Quando se trata de personagens humanas ou animais, geralmente, as silhuetas são recortadas representando figuras de perfil, isto permite que uma personagem seja posicionada de frente para outra, que elas possam dialogar. O perfil também pode indicar a direção, isto é, como a sombra entrará em cena, se da esquerda para direita ou vice-versa. Já a silhueta frontal propõe uma sombra que olha em direção ao público, sua movimentação pode estar associada a um eixo vertical (cima/baixo), ou à profundidade, quando esta é aproximada ou distanciada da tela.

O aspecto humanizado das silhuetas, mesmo que estilizado, colabora para a noção de materialidade, uma vez que a forma familiar é associada à imagem concreta do corpo humano, com seus elementos formais e materiais, tais como a pele e os cabelos.

Seus contornos, suas linhas, também agregam uma noção de peso, de massa, de materiais diferentes.

A sobreposição de silhuetas e ou de objetos (incluindo o corpo do ator), pode gerar novas figuras e este ato pode ser transformado em um elemento da dramaturgia. Em uma das cenas montadas pelo LATA, duas personagens (sombras de duas silhuetas recortadas em perfil) apareciam e iniciavam um diálogo com um fundo musical, o foco dado a cada personagem no momento da fala era determinado pela movimentação das duas figuras, aquela que falava assumia uma posição mais ao alto da tela e em um dado momento estas personagens se beijavam. Neste instante as duas silhuetas eram sobrepostas e durante este processo suas imagens se tornavam confusas, uma forma interferia na outra. Por fim, quando o processo de sobreposição era finalizado surgia uma nova imagem, uma figura frontal, sua expressão facial era complementada por uma boca vermelha pintada sobre transparência.

Se no primeiro instante era possível identificar dois corpos, com suas características físicas, no segundo momento, durante a sobreposição das imagens, estes corpos eram decompostos, suas materialidades postas em dúvida e, no terceiro passo, ao surgir uma nova figura, com sua forma delineada, esta materialidade era reformulada.

Já a sobreposição de silhuetas e partes do corpo do ator evidenciaram que, por mais articulada que seja uma silhueta sua sombra tenderá a uma rigidez de forma e movimento quando confrontada com a organicidade e a dinâmica da sombra gerada pelo corpo humano. Esta tensão entre objetos bidimensionais e tridimensionais na projeção de sombras esteve presente no ensaio aberto da *Odisseia*, onde a imagem de algumas personagens era composta pelo corpo das atrizes associados a silhuetas recortadas, que lembravam máscaras gregas, ampliando a expressão fisionômica destas personagens. Por um lado o corpo da atriz conferia a sombra uma organicidade, por outro o contraste da silhueta recortada, com sua forma nitidamente bidimensional se acentuava sempre que a atriz deixava transparecer esta composição, ao revelar a sombra

de sua própria cabeça, como a atriz que utiliza uma máscara e se posiciona em perfil para o público, delineando a cisão entre o corpo e o objeto animado. O movimento corporal da atriz era mais amplo do que aquele realizado pela silhueta.

Diante da experiência no LATA e do exposto sobre o ensaio da *Odisseia*, pode-se afirmar que os materiais e as formas dos objetos são elementos importantes na constituição das materialidades do Teatro de Sombras, assim como o são a luz e o suporte onde as imagens serão projetadas. A quantidade de sombras projetadas por um mesmo objeto está relacionada ao número de focos de luz ou o tipo de luz que o ilumina. As dimensões da sombra variam conforme a distância entre o ponto de luz, o objeto e o suporte. A direção em que a luz incide sobre o objeto também determina o formato de sua sombra e pode gerar uma imagem distante da que se tem dele.

A utilização de silhuetas translúcidas permite a criação de uma gama de formas e cores, obtidas com materiais como a gelatina ou transparências pintadas, transformando as silhuetas em filtros de luz. Ao mesmo tempo, a utilização de luzes coloridas gera sombras coloridas e pode alterar a cor projetada pelas silhuetas transparentes. A luz azul direcionada sobre uma silhueta colorida pode gerar uma sombra com cor distinta da utilizada no material que a compõe.

A cor e a intensidade empregada para iluminar as silhuetas ou outros objetos (inclusive o corpo do ator), revelam aspectos materiais das imagens apresentadas que vão da densidade à qualidade destas, explicitando ou sugerindo se algo é sólido ou líquido, quente ou frio, se está próximo ou distante, indicando mudanças de ambiente físico ou emocional.

Assim, a cor torna-se um dos tantos elementos na constituição da materialidade, pois não só tem o poder de sugerir materiais diferentes nas imagens projetadas como acentua as transições de cena, de estado de espírito dos personagens, a dramaticidade. Com auxílio de lâmpadas ou gelatinas coloridas é possível se obter desde um *dégradé* de cores até o preenchimento total do espaço circundante do personagem, explicitando um lugar ou um acontecimento.

Em uma das cenas elaboradas pelo LATA surgiu na tela a imagem frontal de uma face masculina e, na sequência, uma mão segurando um revolver, quando o público ouvia um disparo, o fundo branco que contrastava com as sombras tingia-se de vermelho. O acréscimo desta cor aliada à presença de “um revolver” trouxe uma tensão para a personagem. Esta tensão foi maximizada com a presença da sonoplastia e com as ações que se seguiram, a partir da manipulação destas silhuetas.

A cor está presente sobre o aspecto da luz e dos pigmentos presentes nas silhuetas e nos suportes onde a sombra é projetada. Geralmente o suporte para projeção das imagens no Teatro de Sombras é uma tela branca ou de cor clara, feita de tecido ou de outro material translúcido como o papel, especialmente quando a projeção das sombras ocorre por trás deste painel. Algumas telas são ligeiramente inclinadas para que as silhuetas possam ficar recostadas.

Tecidos demasiadamente translúcidos, além da sombra, revelam a silhueta, os responsáveis por sua manipulação e a fonte de luz, propiciando uma confusa sobreposição de imagens. Por outro lado, um tecido mais encorpado pode reduzir a visualização da sombra do lado voltado para o espectador, afetando a nitidez e a intensidade da sombra. Mesmo manchas ou vinhos no tecido, a tensão com que estes são fixados em uma moldura interferem na apresentação da imagem.

No ensaio aberto da peça *Odisseia* o suporte onde as sombras/imagens eram projetadas assumiu uma relevância na construção dramatúrgica posto que o mesmo não apenas servia de base para projeção das imagens, que ocorria por trás e pela frente do tecido, ele incorporava múltiplas configurações e posições, ora tensionado, ora ondulado, seja na posição horizontal ou na vertical, estático, dinâmico com os movimentos realizados pelos atores em cena. O suporte poderia ser visto como cenário, as velas de um barco, materializava uma tempestade, tingido pela luz e movimentado exibia-se como um mar revolto. Vestiu as atrizes, transformou-se em figurino. Esta ampla utilização do suporte físico destinado à projeção das sombras demonstrou o quanto a tela pode estar implicada na materialidade das imagens projetadas, assim como a fonte de luz, os objetos utilizados

em sua projeção, as ações dos atores e a dramaturgia que se constrói.

Diante destas observações, podemos concluir que no Teatro de Sombras cada elemento presente na linguagem, seja ele concreto ou não, possui uma materialidade e esta, por sua vez, torna-se mutável, conforme o jogo que se estabelece em cena. As materialidades no Teatro de Sombras são constituídas a partir da interação entre fonte de luz, objeto iluminado, suporte para projeções, ator e dramaturgia resultante desta relação, em uma sobreposição de camadas e de sub-camadas, sejam elas materiais (referentes aos materiais utilizados) ou atitudinais (referentes às ações realizadas), mais espessas ou mais sutis, sempre relacionadas à expressividade, ao fato de comunicarem algo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALARDIM, Paulo. *Relações de Vida e Morte no Teatro de Bonecos*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o Inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos*. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2001.
- BERNARDO, Mané. *Teatro de Sombras*. Argentina: Editorial Actilibro, 1991.
- OLIVEIRA, Eduardo de Andrade. *PupPET: Bonecos de PET e outros materiais Descartados*. Dissertação. Departamento de Artes e Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2007.
- OLIVEIRA, Santina Rodrigues de. *Reflexões Sobre a Materialidade Numa Abordagem Imagético-apresentativa: narrativa de um processo teórico e prático à luz da Psicologia Analítica*. Dissertação. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.
- TILLIS, Steve. *Toward an Aesthetics of the Puppet: puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992.
- VILLAFANE, Javier. *Puede Ser O Es Lo Mismo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1994.



O sentido de experiência na prática do teatro de sombras com educadores

Emerson Cardoso Nascimento

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina
– IFSC - Araranguá





PÁGINAS 196 e 197: Oficina A (re)descoberta da sombra (2010) - Fotos de Emerson Cardoso Nascimento



Resumo: O texto descreve e analisa as oficinas de teatro de sombras realizadas com um grupo de educadores na cidade de Imbituba – SC, no ano de 2010. Autores como John Dewey, Walter Benjamin e Jorge Larrosa Bondía subsidiaram as análises das práticas realizadas, com o objetivo de compreender o sentido de “experiência”.

Palavras-chave: Teatro de Sombras; (re)descoberta da sombra; experiência.

Abstract: The text provides a description and analysis of shadow play workshops conducted with a group of educators in the city of Imbituba, SC. Concepts from authors such as John Dewey, Walter Benjamin and Jorge Larrosa Bondía supported the analysis of the practices, to help understand the meaning of “experience”.

Keywords: Shadow Theater; (re)discovery of shadow; experience.

O texto analisa as oficinas¹ de teatro de sombras desenvolvidas com educadores na cidade de Imbituba – SC, no período de 04 de maio a 28 de julho de 2010, na Escola Municipal José Vanderlei Mayer, situada no bairro de Vila Nova Alvorada. Foram realizadas duas oficinas, envolvendo dois grupos de educadores, com encontros semanais de 4 horas de duração em cada grupo, durante

¹ As oficinas fizeram parte da pesquisa de mestrado intitulada “A (re)descoberta da sombra: experiência realizada com educadores na cidade de Imbituba - SC.”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

13 semanas. Os encontros aconteceram às terças-feiras (Grupo 1) e às quartas-feiras (Grupo 2), no período noturno (18h às 22h). O grupo formado por professores, servidores técnico-administrativos de escolas públicas e merendeiras detinham, de modo geral, pouco conhecimento sobre essa arte. Dentre os inscritos, com idades entre 20 e 49 anos, houve uma maioria de mulheres (80%), formando assim dois grupos heterogêneos.

As oficinas foram divididas em etapas. A primeira foi dedicada à (re)descoberta da sombra, com o objetivo de despertar o interesse dos participantes pela arte do teatro de sombras. Em seguida, passamos a explorar diversos materiais na criação de cenas, juntamente com o estudo de aspectos técnicos e históricos, aprofundando o conhecimento sobre essa arte. Finalmente realizamos a montagem e apresentação do trabalho final, inspirado no conto *A pequena vendedora de fósforos* de Hans Christian Andersen (1805-1875).

Estas divisões do trabalho se interpenetraram, revelando especificidades, descobertas e desafios. No entanto, serão destacados apenas os aspectos relacionados ao sentido de experiência na prática com o teatro de sombras.

Optamos por denominar de “experiência” as atividades realizadas com os dois grupos de educadores considerando a singularidade do envolvimento de cada participante nas oficinas e, principalmente, pela peculiaridade dos relatos² e depoimentos descritos por eles. Para Jorge Larrosa Bondía (2002: 21), experiência pode ser definida como “o que nos acontece, o que nos toca. [...] A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. Assim, diante das mudanças e do tempo acelerado da vida moderna, a “experiência” poderia nos auxiliar a estabelecer relações significativas entre os indivíduos, os objetos (ferramentas) e o mundo.

Walter Benjamin (1892-1940) relaciona essas características

² Optamos por utilizar apenas as iniciais dos nomes dos participantes para identificar os depoimentos coletados e as impressões relatadas.

culturais à pobreza da experiência do homem moderno, pois “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” (1986: 203). No contexto das oficinas, foi fundamental criar condições para que as práticas realizadas promovessem a “experiência” no seu sentido mais amplo. A experimentação, o estudo teórico e a reflexão sobre as vivências e acontecimentos auxiliaram para que as experiências adquirissem outros significados e sentido. Portanto, priorizamos uma metodologia que estimulasse o diálogo entre teoria e prática, num permanente movimento entre criar, fazer, experimentar, refletir, praticar e estudar. Esses procedimentos serviram para promover a participação, a relação entre os participantes e também a encenação – contudo, destacamos que não há métodos que garantam resultados totalmente satisfatórios.

Fazer teatro de sombras, uma arte tradicionalmente artesanal, é um desafio, pois ao mesmo tempo em que exige a escuridão, também nos desperta para outro modo de olhar o que nos cerca. A sombra traz consigo uma série de significados, comumente atribuídos ao desconhecido, ao lado negativo e ao inconsciente. Para os que vivenciam essa arte, as sombras, que outrora passavam “despercebidas”, se destacam, despertam os sentidos, começam a figurar outra realidade. Praticar essa arte pode surpreender aqueles que, intencionalmente, desejam investigar acontecimentos diferenciados. Essa é condição fundamental ao “ato de pensar” que, segundo John Dewey (1859-1952), agrupa uma dimensão de questionamentos, de não conformidade com a situação apresentada. Isso é parte daquilo que o autor nomeia de “experiência” no seu caráter emancipatório e educativo (1959a).

Ainda de acordo com Dewey (1971, 1978), todo sujeito é resultante das experiências que constrói. De forma intencional ou não, o acontecimento da mesma faz parte do desenvolvimento do indivíduo, auxilia-o a construir conhecimento e a movimentar-se no meio em que vive. É na interação com o meio social, com

outros objetos e indivíduos, que ele consegue estabelecer relações e situações de “construção de conhecimento” e “significados”. E esses têm, assim, a finalidade de produzir sentido para a experiência.

A interação entre homem, ambiente, situação e ferramentas faz com que esses se modifiquem reciprocamente, destacando a necessidade da experiência. Assim, experiência “é a continua interação do homem com o ambiente, por meio do qual ele cresce e ao mesmo tempo modifica a própria natureza.” (SCHMITZ, 1980: 24).

Essas ideias, vivenciadas na prática do teatro de sombras com educadores, nos levaram a compreender os significados da experiência, relacionando-a a outra forma de conhecer o próprio sujeito e a arte teatral. Assim, comunicar o que se experimentou e se viveu, pode ser também compreendido como um processo de reconstrução e reorganização da experiência. Essa contínua organização e reconstrução dos conhecimentos construídos e compartilhados têm por fim melhorar o que se viverá futuramente – na arte e na vida.

As oficinas também oportunizaram o diálogo, como forma dos participantes compartilharem as descobertas e dificuldades. Outro procedimento que auxiliou no desenvolvimento dos trabalhos e da pesquisa foram os momentos destinados à realização de anotações escritas e registros fotográficos das impressões sobre a (re)descoberta da sombra.

A ideia de “(re)descoberta” envolve o princípio de descobrir e redescobrir as sombras para a prática teatral. O termo engloba o sentido de ver e perceber as sombras de outro modo, não habitual. A sombra, todo ser humano dotado de visão conhece, vê; porém, no teatro, olhar para as sombras, observar suas formas, mudanças e transformações, supera o ato de apreciar – busca-se compreendê-las como elemento artístico.

Para a participante FP, as atividades direcionadas para a (re)descoberta da sombra revelaram que:

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

“(Re)descobrir” a sombra para o teatro implicou em conhecer suas possibilidades técnicas, expressivas, poéticas e filosóficas. Exigiu conhecê-la como linguagem cênica – um convite à reflexão sobre o incorpóreo, o efêmero, e, portanto, à imaginação e à criação artística, como observou a participante IG: “o que seria de nós se não houvesse a luz ou a escuridão? A luz é tão importante para o teatro de sombras quanto às sombras”.

Nas oficinas foi preciso desenvolver um olhar atento, na medida em que as sombras e a luz despertaram não somente a imaginação como uma série de sensações e lembranças, conforme destacou a participante SC:

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

As sombras evocaram lembranças e opiniões, muitas relacionadas com princípios que são rejeitados porque relacionam a sombra a conceitos negativos, ao contrário da luz, que normalmente representa o lado positivo das coisas. Articular as experiências e impressões dos participantes com o teatro de sombras foi, como afirma Montecchi (2005: 25), uma tarefa ainda “estranha” a nossa cultura. Para a participante AS:

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

Foi preciso habituá-los ao escuro, percebendo outras formas de lidar com o corpo e os sentidos. Os participantes avaliaram esta etapa das oficinas como “um trabalho que mostra nossa sensibilidade – que parece perdida na correria do dia a dia” (RG). Ou seja, o teatro de sombras possibilitou o que Larossa (2002: 24) aponta como indispensável à experiência: um “parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, “demorar-se nos detalhes”, “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece”, “cultivar a arte do encontro” e principalmente “ter paciência e dar-se tempo e espaço”.

Os trabalhos nos grupos 1 e grupo 2 evidenciaram também que não damos grande importância para a sombra e para os detalhes na vida cotidiana. De acordo com a participante AP, “a sombra parece estar mais em evidência no verão, quando procuramos uma sombra para nos proteger do sol. Sempre que vou à praia a primeira coisa que penso é: onde está a sombra?”. Também concluíram que as sombras cotidianas projetadas no chão podem ser interessantes para se estudar suas formas e especificidades, mas não servem para o teatro, já que as deformações e os efeitos, propositalmente criados com as sombras na tela vertical de tecido, são mais interessantes: “uma sombra no chão é comum, já as sombras na tela são criadas e é por isso que elas são interessantes. O que mais chamou a minha atenção foi a sombra dos objetos porque, na tela, me fizeram imaginar muitas coisas” (FS).

Cada participante encontrou nas sombras, ou melhor, visualizou na tela, imagens e sentidos que de certa forma, estavam conectadas

com a memória, e que, através da prática e da reflexão sobre o trabalho, foram reorganizadas, ou seja, passaram a fazer sentido não só como meras imagens, mas como teatro. Em ambos, no ator-animator e no espectador, existiu um ato de recriação, de compreensão do que foi significativo, fazendo assim se destacar a experiência.

De acordo com Dewey (1959b: 152-153), “Aprender da experiência é fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e aquilo que, em consequência, essas coisas nos fazem gozar ou sofrer.” No entanto, para o autor, “a simples atividade não constitui experiência, pois a experiência vai além, é mais complexa. O que caracteriza a “experiência” é a necessidade de uma “reflexão” e as consequências por ela provocadas. A atividade, “se não for percebida como a consequência de outra ação”, adquirindo significação perante o sujeito que a praticou, não pode ser denominada como “experiência”.

Dewey afirma que “o princípio de continuidade de experiência significa que toda e qualquer experiência toma algo das experiências passadas e modifica de algum modo as experiências subsequentes” (DEWEY, 1971: 26). O valor de uma experiência varia na medida em que esse “*continuum* experiencial” proporcione relações significativas para o sujeito, no decorrer de sua vida.

Para os educadores, as oficinas se mostraram como um espaço destinado ao encontro, ao observar, ao ouvir os outros, ao sentir o que nos acontece – já que consideraram a prática teatral como uma forma de enriquecer as vivências pessoais e também de compreensão do outro – numa relação mútua de transformação e conhecimento por meio da experiência. Conforme o trabalho foi realizado, as relações estabelecidas foram se modificando, alterando o sentido das práticas para além das oficinas.

Outros aspectos relativos à “experiência” também foram considerados, como o temor que o escuro despertou em alguns participantes: “Quando entrei na sala com pouca luz me senti sufocada; o escuro me assusta e me deprime. Esse foi o motivo que me fez desistir da oficina” (RG); a mesma sensação foi compartilhada

pela participante AC: “No escuro eu me sinto sempre em perigo, é como se algo fosse me pegar ou me atingir. Não consigo ficar calma sem poder ver tudo ao meu redor”. O medo do escuro foi uma das questões que precisou ser resolvida logo de início – mesmo se tratando de um trabalho com adultos. Desenvolver atividades de ambientação e familiarização com o escuro foi imprescindível.

No entanto, a participante VP declarou que: “a escuridão me traz paz. Depois da oficina chego em casa me sentindo bem e fico pensando em tudo o que fizemos; às vezes chego até a sonhar”. Para a participante JR, não foi diferente, “eu senti uma sensação de liberdade porque ninguém estava me vendo”. Essas impressões nos remeteram ao “sentido da experiência” em Dewey.

Para o autor (1971: 26), a vida é repleta de diferentes tipos de percepção e de experiências, e essas, sejam positivas ou negativas, necessariamente modificam nossa atitude frente a outras experiências. Porém, “toda experiência modifica quem a faz e por ela passa e a modificação afeta, quer o queiramos ou não, a qualidade das experiências subsequentes, pois é outra, de algum modo, a pessoa que passar por essas novas experiências.” Dessa forma, podemos observar em outro depoimento da participante RG que, apesar da insegurança que o escuro lhe trouxe, soube ressignificar suas impressões:

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

Por meio do depoimento de RG, consideramos, de acordo com Dewey (1971: 14), que nem toda “experiência” pelas quais passamos é necessariamente “prazerosa” ou “educativa”. “É deseducativa toda experiência que produza o efeito de parar ou destorcer o crescimento para novas experiências posteriores”. Para o autor, esse caráter

“deseducativo” está relacionado ao crescimento e desenvolvimento humano: “Uma experiência pode ser tal que produza dureza, insensibilidade, incapacidade de responder os apelos da vida, restringindo, portanto, a possibilidade de futuras experiências mais ricas”. Assim, é possível considerar que a experiência “poderá aumentar a destreza em alguma atividade”, mas “de tal modo que habitue a pessoa a certos tipos de rotina, fechando-lhe o caminho para experiências novas.” Por meio da qualidade destas situações, é possível construir conhecimentos para outras aprendizagens ou até tornar-se alheio as situações que favoreceriam a construção de conhecimentos futuros. Por outro lado, “as experiências podem ser tão desconexas e desligadas umas das outras que, embora agradáveis e mesmo excitantes em si mesmas, não se articulam cumulativamente”. A experiência atua sobre as condições das experiências futuras, ou seja, toda experiência tem um lado ativo, que muda de algum modo, o sujeito.

Trabalhar com pouca luz e com as sombras despertou outras impressões. Para a participante VP, “sempre quis fazer teatro, mas sou muito tímida e só hoje, depois de tantos anos, vim participar de uma oficina de teatro e acabei me sentido protegida atrás da tela, porque assim posso me expressar sem os outros ficarem olhando diretamente pra mim – não pensei que isso fosse possível no teatro”. Já para a participante IP, “A sala escura me ajudou a me desinibir, se tivesse tudo claro eu não faria o que fiz. [...] nesse teatro vi que é possível a gente não aparecer, foi por isso que quis participar”.

Esses depoimentos confirmaram a ideia de Éduard Limbos (1992: 2), que afirma que o teatro de sombras pode estimular uma pessoa “tímida” que “não ousaria nunca exprimir-se em público”, a “encontrar todos os seus meios ao abrigo da tela”, ou seja, o ator se “esconde” atrás da tela para se revelar ao público, através das sombras – como uma experiência singular.

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

esses elementos os estimularam para que expressassem opiniões e sentimentos, que talvez não demonstrassem se estivessem diretamente na cena diante do espectador. A princípio, era a sombra, ou seja, a personagem quem estava “falando”, se expressando, quando na verdade era o ator quem estava “atuando”.

Dessa forma, o ator que está aparentemente escondido se revela claramente na tela, conforme observou a participante AS, “é o lugar onde se realizam os sonhos”. Isso evidenciou que a tela não é uma fronteira e sim uma ponte entre o ator-animator e o espectador, ou seja, é o “lugar de confronto de nossas próprias projeções” (AMOROS, 1986: 4).

Nas oficinas as experimentações não se resumiram a realização e repetição de “simples atividades”, uma vez que “refletir” sobre as movimentações do corpo no espaço, observando as próprias sombras e as dos outros participantes (percebendo as deformações e transformações), possibilitou que emergisse a “experiência”, porque o que foi percebido passou a ser recriado e encenado na tela, exigindo assim o envolvimento coletivo e a reflexão – como resultado do ato de vivenciar e (re)descobrir as sombras, (re) significando-as como conhecimento compartilhado na tela em forma de teatro.

Para a participante SC, a ideia de teatro se resumia a “presença do ator no palco”, no entanto, descobriu a possibilidade da sombra projetada na tela como outra forma de compreender o teatro. Para a participante RV, que tinha uma vaga impressão sobre o teatro de sombras, também se abriu um leque de possibilidades:

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

Para os participantes que desconheciam o teatro de sombras, a ideia de “teatro” relacionava-se, exclusivamente, à presença do ator visível na cena. Outras linguagens teatrais, de acordo com RV, como o teatro de bonecos ou máscaras, estavam relacionadas às atividades recreativas – e não ao teatro e suas especificidades.

Nas oficinas foi notável o interesse dos participantes em fazer teatro, como destacou a participante AG: “precisamos de mais iniciativas como essa, não queremos apenas cursos para professores, queremos sair, ver teatro, ir ao cinema, ter outras experiências”. As oficinas foram de certa forma, ao encontro do desejo dos participantes, que descobriram diversas possibilidades de se expressarem com as sombras. As sombras projetadas em diferentes telas também serviram como incentivo para aqueles que não imaginavam estar diretamente diante do público no palco.

Nesse sentido, foi fundamental recepcionar os participantes com a sala previamente preparada. De acordo com a participante FS, “Quando entrei na sala com essa penumbra e esse perfume de incenso, eu me esqueci de tudo lá fora. Eu nunca tinha imaginado fazer teatro no escuro. Isso me ajudou a entender melhor esse tipo de arte.” Para o participante CR, “O clima tranquilo me ajudou a me concentrar. O escuro e o silêncio me causam medo também, porque me lembram a solidão. Foi a música que me ajudou a explorar o espaço e a esquecer o medo”. A música e as instruções dadas durante os trabalhos ajudaram a direcionar o foco da atenção dos participantes para os problemas a serem resolvidos, e os objetivos a serem alcançados. Dessa forma, até os que demonstraram certo receio do escuro se sentiram mais confiantes a realizarem as atividades. Segundo Vigotski, “Ensinar o ato criador da arte é impossível; entretanto, isto não significa, em absoluto, que o educador não pode contribuir para a sua formação e manifestação” (2001: 325). Assim sendo, foi fundamental preparar um ambiente que despertasse os sentidos e o envolvimento dos participantes.

A organização minuciosa do espaço revelou que o teatro de sombras é uma arte que trabalha com precisão. Como observou a participante CR: “é preciso organização para se fazer esse teatro,

pois tudo precisa estar muito bem organizado para a segurança de todos, já que a maior parte do trabalho é realizado na escuridão". Isso evidenciou além da importância da disciplina na atividade teatral, as formas como os materiais e o ambiente influenciaram no desenvolvimento das oficinas.

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

As oficinas resultaram na apresentação *A pequena Vendedora de Fósforos* para o público, o que exigiu concentração, organização dos materiais e sintonia entre os participantes. A presença dos espectadores deu sentido ao trabalho realizado. Na avaliação do participante CR,

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

Se as oficinas terminassem sem essa etapa haveria, de certa forma, uma lacuna no trabalho realizado. A montagem e apresentação final possibilitaram uma reflexão mais aprofundada sobre os aspectos daquilo que "nos acontece" e passou a configurar

o sentido do teatro e de experiência na contemporaneidade.

“O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público” (BROOK, 2002: 26). Nesse sentido, foi possível evidenciar as oficinas como práticas que relacionam o encontro coletivo ao fazer teatral, aonde os sujeitos vão para experimentar e vivenciar outras sensações, conhecer histórias e principalmente compreender essas questões através da arte teatral – de forma que esse instante seja capaz de integrar e transformar as relações. Portanto, o teatro, enquanto proposta de educação pode estimular e desenvolver o sentido de experiência, ampliando a compreensão do indivíduo e da realidade, por meio de um processo consciente de expressão e comunicação.

A prática do teatro de sombras revelou que as necessidades e interesses de cada participante são singulares, ou seja, cada um possui formas de se expressar e de interpretar os acontecimentos, de acordo com as suas vivências, experiências e memórias. No entanto, a forma como cada um se apresenta não está cristalizada e nem é imutável, mas está aberta a outras práticas e descobertas.

A realização das oficinas com educadores gerou a expectativa de disseminação dessa arte, contribuindo para a formação pessoal e profissional dos participantes.

As atividades desenvolvidas estimularam a experimentação do uso de focos, de telas, silhuetas recortadas em papel cartão, de objetos e da sombra corporal como forma de praticar e compreender o teatro de sombras. No entanto, é possível afirmar que a experiência construída coletivamente possibilitou a produção de conhecimentos para a formação pessoal e artística dos participantes.

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

Com contribuições de John Dewey (1971), foi possível constatar que experiência é a relação que se processa entre os elementos, e,

após o contato inicial, ocorrem alterações nos envolvidos. Tornou-se evidente que a experiência proporcionou alterações simultâneas entre os participantes e o que foi produzido. As duas partes se modificaram, pois as relações entre elas se alteraram.

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

Analizar o sentido dessa experiência, considerando o contexto, suscitou reflexões sobre a prática teatral como processo no qual o indivíduo deve ser incentivado a interagir com a arte, na perspectiva de que isso possa contribuir para enriquecer suas experiências. O trabalho ampliou nosso olhar e apreço sobre as práticas intrínsecas à teoria, como oportunidades ímpares que colaboraram para dar intensidade e qualidade às relações. As oficinas com educadores revelaram que é possível provocar o estranhamento do cotidiano, como forma de repensar o dia-a-dia por meio da arte.

Walter Benjamin alerta que a grande dificuldade de trocar experiências em nossos dias resulta do isolamento do indivíduo, pois “onde há experiência no sentido estrito do termo entram em conjunção a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (1989: 107). Deparar-se com questões como essa foi um desafio que enriqueceu a (com)vivência durante os meses de trabalho e serviu de estímulo para diminuir as nossas “distâncias” e diferenças. É verdade que boa parte dos educadores que iniciaram as oficinas abandonou o grupo, mas esse foi outro desafio compreendido e superado.

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

Importante é a experiência individual também ter sentido

no contexto coletivo. Nessa perspectiva, a montagem da peça e os caminhos permeados por desafios e dificuldades para se chegar a ela, também contribuíram para o amadurecimento e crescimento pessoal, uma vez que, os participantes atribuíam sentido às práticas realizadas.

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

- AMOROS, Luc. *De la tradition à la modernité*. In: DAMIANAKOS, *Stathis. Théâtre d'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986. Tradução inédita de Valmor Beltrame.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Tradução de Antonio Mercado.
- DEWEY, John. *Como pensamos: como se relaciona o pensamento*

- reflexivo com o processo educativo.* São Paulo: Nacional, 1959a. Tradução de Haydée de Camargo Campos.
- _____. *Democracia e Educação.* São Paulo: Nacional, 1959b. Tradução de Godofredo Rangel e Anísio Teixeira.
- _____. *Experiência e educação.* São Paulo: Nacional, 1971. Tradução de Anísio Teixeira.
- _____. *Vida e educação.* São Paulo: Melhoramentos, 1978. Tradução de Anísio Teixeira.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro: ANPEd*, Jan/Fev/Mar/Abr Nº 19, 2002. Tradução de João Wanderley Geraldi.
- LIMBOS, Éduard. *Théâtre d'ombres.* Paris: Fleurus Idées, 1992. Tradução de Eliane Lisboa.
- MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In: *Móin -Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.* Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007. Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade.
- _____. Viagem pelo reino da sombra. In: BELTRAME, Valmor. (Org.). *Teatro de Sombras: técnica e linguagem.* Florianópolis: UDESC, 2005. Tradução de Valmor Beltrame.
- SCHMITZ, Egídio Francisco. *O pragmatismo de Dewey na educação: esboço de uma filosofia da educação.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1980.
- VIGOTSKI, Lev Semyonovitch. *Psicologia da Arte.* Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Colaboradores da Móin-Móin Nº 9

Alexandre Fávero - Sombrista, cenógrafo, diretor e fundador da Cia Teatro Lumbra de Animação (2000), Porto Alegre/RS. Suas encenações unem a arte, a ciência, a filosofia, a psicologia, o sobrenatural e o folclore brasileiro. As pesquisas sobre a dramaturgia da sombra em seus espetáculos lhe renderam prêmios e resultaram em vivências para a formação artística e assessorias profissionais para grupos.

clube@clubedasombra.com.br www.clubedasombra.com.br

Eduardo Galeano - Nasceu em Montevidéu, Uruguai, em 1940. Jornalista, historiador e ensaísta, esteve no exílio nas décadas de 1970 e 1980. Em 1971 publicou *As veias abertas da América Latina*, que se transformou em um marco da historiografia. Os títulos que se seguiram – traduzidos em mais de vinte línguas e versando, principalmente, sobre história e identidade – consagram-no como um dos mais importantes pensadores latino-americano vivos. Recebeu, entre outros, o Prêmio *Casa de las Américas*.

Emerson Cardoso Nascimento - Ator, diretor e dramaturgo. Mestre em Teatro. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina – IFSC. emmecarrd@yahoo.com.br

Erica Luo – Mestre em Artes e Arqueologia pela Universidade de Sichuan. Membro da Comissão de Cooperação Internacional do Museu Nacional de Teatro de Sombras de Chengdu – China. Integra a Comissão de Patrimônio Imaterial da UNIMA - China e a Comissão de Pesquisa da UNIMA – Union International de la Marionnette.

64682814@qq.com <http://64682814.qzone.qq.com>

Fabiana Lazzari de Oliveira - Atriz, produtora cultural, Bacharel em Educação Física, licenciada em Artes Cênicas e Mestre em Teatro pelo PPGT da UDESC. Coordenadora do Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, e coordenadora das atividades educativas do Festival Internacional de Teatro de Animação – FITAFLORIPA.

fabianalazzari@gmail.com

Fabrizio Montecchi – Arquiteto, cenógrafo e diretor artístico do Teatro Gioco Vitta - Piacenza, Itália, grupo do qual faz parte desde 1977. É reconhecido como um dos renovadores da linguagem do Teatro de Sombras na Europa a partir dos anos de 1980. Como pedagogo do Teatro de Sombras tem ministrado cursos na Europa e nas Américas contribuindo para a formação de uma nova geração de atores-sombristas.

fabrizio.montecchi@faswebnet.it

Francisco Guilherme de Oliveira – Mestre em Educação, pela Universidade de Brasília, Especialista em Arte Educação e Novas Tecnologias pela UnB. Professor e Coordenador do Curso de Artes Cênicas da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - UFGO, onde também ministra aulas para o Curso de Direção de Arte, com foco no Teatro de Formas Animadas e nas visualidades cênicas.guilhermededuca@gmail.com

Maryse Badiou – Doutora em Teatro e dramaturga. Estudou dança e diversas manifestações teatrais. Francesa de Toulouse, atualmente vive em Barcelona. Publicou diversos ensaios sobre Teatro de Sombras. Sua tese *L'ombra i la marioneta o les figures del Déus*, publicada pelo Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, em 1988, é referência fundamental para os estudos sobre as artes do Teatro de Títeres dada a profundidade e originalidade com que pesquisa o tema.

ysemars@gmail.com

Meher Contractor – Nasceu no ano de 1918. Estudou arte em Londres onde se especializou em pintura, ilustrações para livros e *design* de moda. Em 1952 passa a trabalhar com teatro de marionetes. Foi associada à Darpana Academy em Ahmadabad (Índia) desde 1957. Em 1968 criou o Darpana Puppet Troupe. Foi vice-presidente da UNIMA - União Internacional da Marionete durante três gestões, em 1964, 1976 e 1980 respectivamente. Faleceu em 1992.

Metin And – Nasceu no ano de 1927. Foi advogado, escritor, crítico de teatro, estudioso da cultura turca, professor no Departamento de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Ankara, Turquia. Sua vasta produção acadêmica e bibliográfica lhe rendeu diversos prêmios dentro e fora de seu país. Faleceu em 2008.

Ronaldo Robles - 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.
roblesart@gmail.com

Silvia Godoy - Dançarina, performer, iluminadora, diretora e fundadora da Cia Quase Cinema – São Paulo. Formada em Comunicação e Artes do Corpo PUC/SP. Integrou o grupo de estudos sobre performance do núcleo de semiótica da PUC/SP.
sil1976@hotmail.com

Publique seu artigo na Móin-Móin:

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 08 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. Duas vias impressas em folhas formato A-4, acompanhadas de cd gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em cd para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodebonecos@udesc.br.
4. Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
5. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
6. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto:
 - Fonte: Times New Roman. Tamanho 12.
 - Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.
 - Títulos de obras, revistas, etc.: itálico.
 - Nomes de eventos: entre aspas.
 - Citações: entre aspas.
 - As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 03 linhas.
 - À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.
 - Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

Revista Móin-Móin N.1
O Ator no Teatro de Formas Animadas
16 x 23 cm/192 páginas

A Revista MÓIN-MÓIN busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Nini Beltrame. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceira entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

Revista Móin-Móin N.2
Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas
16 X 23 cm/224 páginas

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz a tona o tema Tradição e Modernidade no teatro de formas animadas. A única publicação do gênero no país reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Lorefice, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

Revista Móin-Móin N.3
Teatro de Bonecos Popular Brasileiro
16 X 23 cm/248 páginas

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-boi etc. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 03 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o teatro de bonecos popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borralho, Valmor Nini Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina — aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto a marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin.

Revista Móin-Móin N.4
Teatro de Formas Animadas Contemporâneo
16 X 23 cm/282 páginas

A quarta edição da Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Dentre os brasileiros temos: José Ronaldo Faleiro (UDESC); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (UNIRIO); Osvaldo Gabrieli (XPTO-SP) e Humberto Braga (Produtor Cultural-RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS-Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UNA-Costa Rica).

Revista Móin-Móin N.5

**Teatro de Formas Animadas e suas Relações com as outras
Artes**

16 X 23 cm/227 páginas

A Revista Móin-Móin nº5 traz a partir do seu tema central questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do teatro de formas animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundjerovic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

Revista Móin-Móin N.6

Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas

16 X 23 cm/200 páginas

A Revista Móin-Móin nº6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com teatro de formas animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral - SP; Claire Hegeen (França); Cintia de Abreu – SP; Felisberto Costa – SP; Henrique Sitchin – SP; Humberto Braga – RJ; José Parente – SP; Magda Modesto – RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim – RS.

Revista Móin-Móin Nº 7
Cenários da criação no teatro de formas animadas
16 x 23 cm/243 páginas

A Revista Móin-Móin Nº 7 apresenta uma ampla discussão sobre o que vem sendo produzido no teatro de formas animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. Os artigos discutem temas como a multiplicação de festivais e eventos que tem dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação; o mercado, as leis de fomento à produção, entre outros temas. Os colaboradores são: Adriana Schneider Alcure (UFRJ); Amabilis de Jesus (FAP); Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Moretti (SCAR); Carlos Augusto Nazareth (CEPETIN); Caroline Holanda (UNIFOR); Fábio Medeiros (USP); Ipojucan Pereira (USP); Kely de Castro (TRUKS – SP); Luís Artur Nunes (UNIRIO); Miguel Vellinho (UNIRIO); Osvaldo Anzolin (UFPB); Sandra Meyer Nunes (UDESC); Sandra Vargas (UNIRIO); Zilá Muniz (UDESC).

Revista Móin-Móin N.8
Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas
16X23 cm/244 páginas

A Revista Móin-Móin Nº 8 elegeu como tema central: Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. O assunto é instigante e colabora para preencher a lacuna que, todavia, persiste nos crescentes estudos sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil. A escolha deste tema qualifica o debate na perspectiva de contemplar Dramaturgia em seus variados aspectos: o texto, o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons etc e agrega não apenas o que se refere ao campo ficcional, mas também se articula às questões que ultrapassam a esfera da construção do espetáculo, rompendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. Estes são os autores dos artigos desta edição Mauricio Kartun, (Argentina); John Bell (USA); Didier Plassard, (França); Christine Zurbach; (Portugal); Miguel Oyarzún Perez, (Argentina) ;Toni Rumbau, (Espanha); e os brasileiros: Felisberto Sabino da Costa, José Da Costa, Almir Ribeiro, Humberto Braga, Irley Machado, Roberto Gorgati, Izabela Brochado, Kaise Helena T. Ribeiro e entrevista com Magda Modesto.

**Para solicitar ou adquirir a
Revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR

Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

Design Editora Ltda.

Caixa Postal 1.310

CEP: 89251-600

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.designeditora.com.br

E-mail: atendimento@designeditora.com.br

