

TEATRO DE SOMBRAS:

técnica e linguagem



VALMOR BELTRAME

ORGANIZADOR



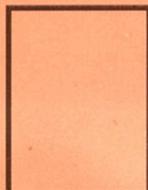
Renata de Freitas



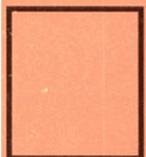
Fernanda de S. Figueiredo



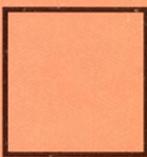
Samantha Cohen



Raquel Stiip



Michel Marques



Marina Monteiro



Ana Paula M. Pavanello



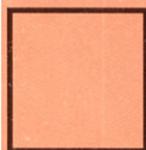
Joana Gentil Penna



M^{te} Amélia Guimmler Neto



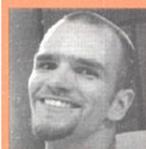
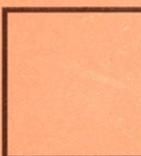
Eder da Costa Pa



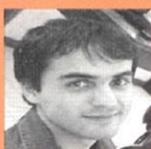
Lucía Tavares



Camila A. M. De Almeida



Marcos Klann



Emerson Cardoso Nascimento



Elisa Silva Perfeito



Nice Norzinha Num



Elaine F. Da Silva Prado

Valmor Beltrame
organizador

Teatro de Sombras: técnica e linguagem

Universidade do Estado de Santa Catarina - Centro de Artes
Departamento de Artes Cênicas

2005

Reitor

Prof. Anselmo Fábio de Moraes

Diretor Geral do Centro de Artes

Prof. Dr. Antonio Vargas Sant'Anna

Chefe do Departamento de Artes Cênicas

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro.

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teatro

(Mestrado)

Prof. Dr. Milton de Andrade Leal Jr.

Revisão e Normatização

Lizete Wood Almeida Souto

Editoração

Jane Mary Carpes Gonzaga

Capa

Djalma Gonzaga Júnior

Fotos de Michel Marques

791.53 Teatro de Sombras: técnica e linguagem/organizador
T792t Valmor Beltrame. – Florianópolis: UDESC, 2005.
168p. – il.

Contém bibliografia

1. Teatro de animação. 2. Teatro de sombras. 3. Técnica e linguagem. 4. Ator-Bonequeiro. 5. Beltrame, Valmor

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	
Valmor Beltrame	07
POESIA E AMOR NO TEATRO DE SOMBRAS	
Jean Pierre Lescot	09
DA PROJEÇÃO DA LUZ MISTURADA À MATÉRIA, NASCE O TEATRO DE SOMBRAS	
Jean Pierre Lescot	13
AS MARIONETES - A DUPLICIDADE DO SER E NÃO SER	
Maryse Badiou	17
VIAGEM PELO REINO DA SOMBRA	
Fabrizio Montecchio	25
ASPECTOS E FUNÇÕES DO TEATRO DE SOMBRAS TURCO	
Metin And	31
O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS	
Valmor Beltrame	41
A ARTE DAS SENSações	
Samantha Cohen	57
SOMBRAS: DO MEDO À POESIA	
Raquel Stüpp	63
UM MUNDO PARTICULAR	
Marina Monteiro	69
PERCEPÇÕES MATERIAIS E NÃO-MATERIAIS	
Maria Amélia Gimmler Netto	75
À SOMBRA DA TECNOLOGIA	
Emerson Cardoso Nascimento	79

A DRAMATURGIA NO TEATRO DE SOMBRAS	
Eder da Costa Paulo	85
O PARADOXO DA SOMBRA: O SER SEM SER	
Elaine Fabíola da Silva Prado	93
SOMBRAS EM DIFERENTES FOCOS	
Camila Aschermann Mendes de Almeida	99
A LINGUAGEM POÉTICA DA SOMBRA E O ENVOLVIMENTO DO PÚBLICO	
Ana Paula Moretti Pavanello	107
A SOMBRA DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS	
Marcos Klann	115
MITO, SOMBRA E ENCANTAMENTO	
Luciá Tavares	121
A PALAVRA, A SOMBRA; A PALAVRA, A LUZ	
Renata de Freitas	125
A LIBERDADE DE UMA SOMBRA	
Joana Gentil Penna	129
SOMBRAS, UM TEATRO DE ANIMAÇÃO	
Elisa Silva Perfeito	135
TEATRO DE SOMBRAS QUE CONTAM, DANÇAM, EMOCIONAM	
Nice Norzina Nunes	141
TEATRO DE SOMBRAS INDIANO	
Fernanda de Sousa Figueiredo	145
TEATRO DE SOMBRAS TURCO	
Michel Marques	153
ELEMENTOS TÉCNICOS DO TEATRO DE SOMBRAS	
Valmor Beltrame.....	157

APRESENTAÇÃO

O teatro de sombras, arte milenar no Oriente, encantou encenadores no Ocidente já no século XVIII. No entanto, ainda é raramente praticada em nosso país. Essa linguagem integra o vasto campo do teatro de animação, ou teatro de formas animadas, em que também estão incluídos o teatro de marionetes, bonecos, objetos e máscaras.

O Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC é um dos poucos no Brasil que oferece conteúdos programáticos sobre teatro de sombras. A inclusão desse tipo de conteúdo na formação de artistas e professores-artistas no nosso Curso na UDESC se justifica pela importância de conhecer distintas formas de expressão dramática, ampliando o repertório técnico e cultural dos estudantes; pela necessidade de dominar as especificidades técnicas da linguagem do teatro de sombras; por estimular processos de criação e encenação que aproximem os estudantes de práticas artísticas pertencentes a outras tradições e culturas.

O material reunido nesta publicação contempla, na sua primeira parte, textos de pesquisadores, professores universitários, como Maryse Badiou do Instituto de Teatro de Barcelona, Metin And da Universidade de Ankara; diretores teatrais que trabalham com a linguagem da sombra na perspectiva de um teatro contemporâneo como Jean Pierre Lescot, da Cie Les Phosphènes, de Paris, França, e Fabrizio Montecchi do Teatro Gioco Vita, de Piacenza, Itália.

Na segunda parte, estão os textos produzidos por alunos do Curso de artes cênicas e são resultados de seus estudos e atividades pedagógicas, revelando o engajamento dos mesmos no intuito de conhecer e refletir sobre essa linguagem artística. A leitura desses textos revela a visão particular de cada estudante, em que se destacam ora a carga poética das experiências vivenciadas no transcorrer do curso, ora aspectos relativos à história do teatro de sombras, ora questões filosóficas e estéticas sobre essa arte. Trazem informações sobre exercícios e jogos, relatam parte das cenas criadas no transcorrer da disciplina.

Na terceira parte estão as “fotografias falantes”. São imagens feitas pelo estudante Michel Marques, que registram um pouco do processo vivido. Mostram silhuetas, objetos e parte das cenas criadas, além dos diferentes tipos de tela e fontes luminosas. A apresentação destas imagens tem o objetivo de reafirmar que o equipamento técnico para a realização do teatro de sombras é relativamente simples e acessível.

Para organizar esta publicação foram indispensáveis os trabalhos de Rosimeire Silva, monitora da disciplina, incansável estimuladora dos colegas para escreverem os textos; Michel Marques, primeiro diagramador dos trabalhos, e Raquel Stüpp, responsável pela correção inicial dos textos. Gostaria de agradecer à Direção Geral do Centro de Artes, em especial pelo apoio constante das professoras Albertina Medeiros e Regina Finck.

Por último, é preciso ressaltar que organizar esta coletânea integra os esforços coletivos de produzir conhecimentos e contribuir para a divulgação e compreensão dessa arte. Entre nós fica a certeza de que conhecer teatro de sombras é conhecer, mais e melhor, a arte do teatro. E que é fundamental ver e ouvir as sombras falarem.

Florianópolis, 2005

Valmor Níni Beltrame

POESIA E AMOR NO TEATRO DE SOMBRAS¹

Jean Pierre Lescot

Criar mitos, eis o verdadeiro objeto do teatro. Traduzir a vida sobre seu aspecto universal, imenso e extrair dessa vida imagens na qual amariamos nos rever.
Antonin Artaud

Devo minha descoberta do teatro de sombras a um espetáculo balinês de passagem por Paris em 1968. Nesta mesma época, viajei conhecendo com as lições de Antonin Artaud sobre “O Teatro e seu Duplo”, as quais mantenho, até hoje, como as que melhor retive e que gostaria de aplicar nas pesquisas atuais do meu próprio trabalho.

Foi com essa idéia que montamos o espetáculo “Taema ou La Fiancée du Timbalier,” trabalho lírico onde insistimos na importância da mobilidade das silhuetas, jogando com a cumplicidade da luz e com a transparência de tecidos para reforçar o caráter expressionista da imagem.

Nesta mesma ocasião, fizemos um trabalho sobre a inspiração e musicalidade das palavras e as necessárias passagens descritivas e narrativas, aquilo que deveríamos dizer, tinha mais da linguagem expressiva do que da explicativa. Criamos, também, uma música e as entonações que se harmonizam com o expressionismo visual do espetáculo.

O que, para mim, caracteriza o teatro de sombra é a leitura original da imagem que ele produz. A imaterialidade da sombra lhe dá um caráter mágico. Seguindo o jogo imposto no recorte pela relação com a fonte luminosa, a vida de uma silhueta pode assumir dimensões muito expressivas.

Conforme ela se aproxima ou se distancia da tela, pode vibrar, ondular, desaparecer rapidamente, pode ser opaca, translúcida, deformada ou evasiva, ou ao contrário, nítida e contrastante. A natureza da atmosfera flutuante que a ambiente cria uma base de expressão ideal para a linguagem onírica.

Formado pela escola de Belas Artes de Paris. Diretor teatral da Cia. “Le Phosphènes” – Fontenayboir – França

O teatro de sombras não pode se restringir a alguma fórmula ou teoria, não pode se reduzir a princípios técnicos cuja aplicação dão garantia do resultado a ser obtido. O teatro de sombras é o encontro com uma matéria que, como a água ou o fogo, pode ser manipulado, contemplado, revisto, recriado. Mas, um espetáculo de sombras será um encontro comovente, perturbador no sentido profundamente humano do termo. Porque hoje, se nós não perdemos as idéias sobre as coisas, por outro lado perdemos, terrivelmente, as “emoções reais” diante delas. O encontro emotivo com os seres talvez seja o que sobrou efetivamente de emocionante porque se utiliza dos signos – aqueles da linguagem amorosa – que tem sua força própria e não a razão.

A sombra não pode se conter na descrição porque sua descoberta, é o reencontro com um “elemento” poético.

É preciso compreender aqui a palavra “elemento” no sentido dos quatro elementos. A sombra tem seu lugar ao lado da Terra, Vento, Água e do Fogo, é claro. Isto quer dizer que o descobrir ou redescobrir nunca é inocente, como escreveu Bachelard: “Porque buscar a dialética das idéias, quando se tem no coração, de um simples fenômeno, a dialética de seres.”

É preciso compreender como a chama, sombra, “ser sem corpo” é, no entanto, “um ser forte”. A este ser só se pode confrontar seu próprio ser, num encontro emotivo e marcante.

É verdade, e isto se verifica vivendo, que exibir sombras ou deixar se mostrar, não revela mais que qualquer retorno a uma tradição perdida. Não mais que uma desculpa para uma expressão artística “pobre”.

A sombra é bem mais que isto; ela tem sua força própria que lhe permite todas as reencarnações, novos nascimentos. Antigamente, ela foi sobretudo – e assim continua sendo em Bali, por exemplo – a garantia de boas relações entre homens e divindades, entre vivos e mortos.

Magia Viva, a sombra vai de um reino a outro, testemunhar o humano e o inumano, vai da inquietude à esperança como ela o fez segundo a lenda do primeiro espetáculo de sombras para o imperador da China chorando sua favorita desaparecida. Em seguida, a sombra deixou o céu. Ela foi posta ao lado dos corpos, das existências, dos espíritos moribundos e desesperados. É toda a tradição mediterrânea do Karagoz.

As sombras evocam a fragilidade, o cômico da vida, o carinho pelos destinos que podem se quebrar como cascas de ovos. Ao mesmo tempo,

elas contém a força da liberdade, do humor, da ironia, do riso. Elas deslizam entre as grades, escapando dos torturadores, dos atormentados. Elas brilham, luzes negras por um mundo diferente!

Nota

- ¹ Texto originalmente publicado: LESCOT, Jean Pierre. Poésie et Amour dans le Théâtre D'ombres. In: DAMIANAKOS, Stathis. (org.) *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame.

DA PROJEÇÃO DA LUZ MISTURADA À MATÉRIA, NASCE O TEATRO DE SOMBRAS

Jean Pierre Lescot

O teatro de sombras tem uma grande importância no mundo atual. Ele deve ter um papel de médium, deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente... O teatro de sombras é o revelador de nosso mundo primitivo; ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia.

Uma experiência contemporânea em matéria de sombras é a de Jean Pierre Lescot, que expôs o seu processo a Michel Gladyswski (*Actualité de la Scénographie*)¹

MG - Como você descobriu o teatro de sombras?

JPL - Quando estava na Escola de Belas Artes de Paris, onde fazia um curso de desenho, fiquei sensibilizado pelo imaginário popular do qual decorria esse contexto popular para o qual me sentia atraído. Através da fantasia popular, descobri o boneco. Para mim ela era o elemento complementar do drama cotidiano. O que se aprende antes de mais nada nas escolas de belas artes é a estética, a história das artes; cultiva-se um gueto estético. Só resta a arte erudita. Não se dá mais às pessoas o direito de sonhar. Impõem-se-lhe. Seria interessante fazer o estudo da interação entre a arte erudita e a arte popular. Para mim, foi um ponto de partida da pesquisa da “expressão autêntica” através da arte bruta. A expressão popular chega, com um mínimo de recursos, a suscitar grandes emoções; enquanto a arte está fechada numa escalada de diferentes pesquisas técnicas. É, assim, que através da fantasia popular, descobri o interesse do desenho em Aplat, que foi para mim o revelador do teatro de sombras. O plano é o contrário da representação da perspectiva eucalidiana (o volume): é a representação mental e não visual, a percepção simbólica e não a percepção mecânica do olho, a representação universal em relação ao volume, que é a performance da representação realista.

Decorre daí a minha grande atração pelo teatro de sombras, teatro da imagem em plano que é a revelação do sinal oculto. Os orientais possuem, há muito tempo, a noção das imagens primitivas, não anedóticas. A imagem popular sublima a anedota; as proporções não são anedóticas, mas simbólicas. O importante em uma história é o objeto, a matéria.

Da projeção da luz (própria da linguagem onírica) misturada à matéria nasce o teatro de sombras. A linguagem dos sonhos, a natureza flutuante: eis os elementos fundamentais do teatro de sombras.

MG - O teatro de sombras é antes de mais nada um teatro do extremo oriente?

JPL - É claro que no extremo oriente a Dalang é o catalisador na sociedade. É um médium. Ele cria a osmose entre a imagem e a matéria, entre o sonho e a realidade, entre os vivos e os mortos. Há uma síntese entre todos os níveis. No domínio do desenho, por exemplo, a marionete é criada em função da imagem, mas também em função da manipulação. O boneco já está engajado no movimento. Assim se percebem diferentes emoções através da mesma imagem, que é, ao mesmo tempo, estática e móvel. É esta a síntese extremo oriental, no ocidente ela não existe. O mesmo acontece com a música e arte do narrador. A arte do narrador é a busca da autenticidade. Ele está lá para criar o ambiente e não para revelar anedotas. Ele é o suporte do imaginário; a imagem está oculta e não é "caricatura". Ele tem, de fato, o mesmo do Dalang na Indonésia.

MG - Como você define seu trabalho, seu teatro de sombras?

JPL - Atualmente, estou na obrigação de intelectualizar meu trabalho: as pessoas tem que saber o por que das imagens. Elas não têm mais imagens para expressar as emoções. Para mim o teatro de sombras deve ser o complemento de um grande livro de imagens, animado por um narrador. O tema desse teatro é a epopéia. O teatro nasce a partir da chama, da vibração, isto é, o impalpável, a imagem irreal.

O ritmo do espetáculo é comparável a uma vela que se consome: é um cerimonial. Infelizmente, poucas pessoas percebem isto. Vi ultimamente, na União Soviética, um espetáculo em que são representadas sombras realistas de personagens... Isto não é o teatro de sombras, é a fantasia, a busca do efeito. Ou então é um outro meio de expressão. Como o cinema de animação que é um cinema de referências culturais, buscando antes de tudo o anedótico. "Prefiro correr numa álea florida do que numa estrada que é, antes de tudo, destinada aos automóveis".

MG - Seu público é composto principalmente de crianças. Trata-se de uma escolha? Ou de uma obrigação?

JPL - As crianças ainda não tem necessidade de colocar as coisas em relevo. Veja os seus desenhos: são de fato formas para teatro de sombras. As crianças ainda são sensíveis aos contos. Infelizmente, o narrador não existe mais para eles. A implosão da célula familiar, a televisão, que substitui as vigílias de antigamente. Tudo transformado em guetos; as escolas, as casas de cultura, as famílias. As pessoas estão fracionadas. Daí a necessidade de espetáculos que traduzem os problemas por fatias de idade.

Mas o esquema de base dos espetáculos é universal: é a busca (situação de falta) do Éden, do amor, de outra sociedade. Só o ritmo que muda. Um tema é percebido diferentemente pelo adulto e pela criança, essencialmente porque o adulto tem uma “experiência”, mas o tema permanece o mesmo.

MG - O teatro de sombras não é um modo de expressão antiquado fazendo parte da evolução histórica da arte visual?

JLP - Para mim, o teatro de sombras é um modo de expressão contemporânea, que tem sua linguagem específica como o cinema tem a sua.

O teatro de sombras tem uma grande importância em nosso mundo. Ele deve ter um papel de médium, ele deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente. É o emprego de materiais simples e aparentes: um pano - uma lâmpada - formas em papelão com uma manipulação visível. É a criação da imagem.

O teatro de sombras é o revelador do nosso mundo primitivo, ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia. O público atual é seduzido pela caricatura, a metamorfose no mundo dos videntes.

Do ponto de vista estético, a força das sombras é a percepção pelo contorno. Volta-se ao plano.

O que amo na função artística, é quando ele se forma completamente da “visão” e não da busca da “reprodução”.

MG - Em conclusão, em que pé está o teatro de sombras no ocidente?

JLP - Em relação aos teatros de sombras orientais e extremo-orientais, que chegaram a uma maturidade, é necessário reconhecer com humildade que o teatro de sombras ocidental está em gestação. Mas ele é um desses fatores que nos permitirão reencontrar a “autenticidade” no cotidiano.

Nota

- ¹ Entrevista publicada originalmente na Revista Mamulengo, Rio de janeiro, n. 14, 1989.

AS MARIONETES - A DUPLICIDADE DO SER E NÃO SER¹

Maryse Badiou

A vida é sonho

O rei pergunta a Thomas Becket:

- Por que pões etiquetas em qualquer coisa para justificar teus sentimentos?

- Porque sem etiquetas o mundo não teria formas, Príncipe...

- E é importante - insiste o Rei - que o mundo tenha uma forma?

- De capital importância, Príncipe, caso contrário não

saberíamos o que fazemos nele... (ANOUILH, 1959, p. 26)

Estas palavras de Becket nos introduzem de cheio e sem transição, ao núcleo da atividade imaginária, na essência do fenômeno humano da criação, na natureza das artes do espetáculo e, em particular, das marionetes e das sombras.

Tudo funciona, efetivamente, a partir dos mecanismos universais que o homem arcaico - o primeiro protagonista - pôs em marcha como antidoto à angústia do desconhecido, aos grandes medos metafísicos de que falava Artaud. Assim, para defender-se de uma realidade exterior que se lhe apresenta como contínua, sem distinções nem nomes, sem identificações e totalmente impenetrável, teve que segmentá-la, dar um nome às coisas e individualizá-las. Para pôr um pouco de ordem no caos inicial, turvo e confuso no qual se achava submerso, teve que criar, num impulso quase biológico, sons, gestos, mitos e ritos: símbolos que, diante de um nada profano e ilusório, lhe davam segurança unindo-o a uma transcendência, a uma lógica e a um sentido.

É a partir dessa mesma atividade simbólica que o homem primitivo desenvolve a função organizadora da linguagem, que permite identificar o desconhecido através de uma forma de representação. Desta maneira, se A é a realidade, A será a imagem da realidade e se converterá no signo A e sua metáfora. Pode-se medir a importância que adquire a criação dessas formas diante de alguém que sofre de afasia (perda do poder de fala por

Professora, doutora e pesquisadora em Teatro. Publicou o livro "A Sombras das Marionetes ou as Figuras de Deus" pelo Instituto de Teatro de Barcelona.

distúrbio cerebral), ou seja, alguém a quem lhe falta o uso de palavras concretas e que não possui, pois A: a forma de representação correspondente a uma realidade particular; essa pessoa pode distinguir, por exemplo, as matizes das cores, mas nunca poderá classificá-las; em última instância lhe seria impossível situar-se e relacionar-se, tanto no tempo, como no espaço e sobretudo incidir e atuar na realidade. Além disso, é estranho que o homem seja o único ser falante do planeta, que pode desenvolver a fabricação de ferramentas para ampliar seu poder sobre o mundo.

Estes mecanismos psicofisiológicos, ao manifestar a necessidade humana de recriar o universo com formas de representação – nesse sentido se pode dizer como Calderón que a vida é sonho –, foram determinantes para a nossa espécie, e lhe permitiram encontrar um equilíbrio e desenvolver cultura e civilização.

As raízes primitivas

Se toda forma de representação é metafórica, logo poética, se o imaginário é reintegrado sob todas as suas manifestações criativas à vida inter-humana, é imprescindível considerar essa atividade como primordial e altamente significativa. Assim, a linguagem verbal, como a pintura, dança etc., que são algumas imagens da realidade e o resultado de uma experiência real de apreensão do mundo, não deixam de ser, para o indivíduo e a comunidade a que pertence, uma maneira de comprometer-se existencialmente e de aumentar a aventura humana.

No entanto, tudo mudou para o homem, segundo o antropólogo André Leroi-Gourhan, quando a forma de representação lhe permitiu triunfar sobre o tempo, quando pôde dizer: “Estava no rio, está na nossa casa, amanhã estará no bosque.” (LEROI-GOURHAN, 1965, p.107). Ou seja, quando salvar a perenidade das coisas através do rito e do teatro. Mas se nos aprofundamos mais nessa argumentação e nos projetamos ao dia de São João em Occitania, no momento em que um velho da comunidade abre uma garrafa de vinho ou champanhe diante da fogueira, nesse exato momento, para a vila reunida, a interpretação do signo é unânime e significa que ele pulou a fogueira como no tempo da sua juventude. Nesse estado, o importante não é, certamente, o ato de saltar, mas o signo, que permite fazer como se a ação tivesse acontecido. O importante, definitivamente, não é reproduzir a realidade, mas criar uma imagem que transmita seu ideal. Tal como

aconteceu com as maçãs azuis pintadas por Cezanne, o que se pretende não é captar a realidade em si, porém mais precisamente, o que se esconde além do tempo: sua esperança.

Esta realidade codificada, situada do outro lado do espelho das aparências, é o mundo que há que se inventar e oferecer à comunidade através da ficção. Quem não experimentou o irresistível e misterioso poder da ficção que, ao escutar uma história, uma música, ou ao ler uma novela clássica, nos faz deslizar a um nível de sensação estranha onde vivemos, mais intensamente que nunca, uma realidade mais presente que a própria realidade? Shakespeare, em todo caso, esse sábio conhecedor da natureza humana e da arte do simulacro, o converte na matéria dramaturgica de Hamlet, onde toda problemática do ser ou não ser abre a dialética da vida, da morte e sonho, do racional e irracional: da realidade e ficção.

A grande pergunta da condição humana está, muito provavelmente aí, nesse monólogo do terceiro ato de Hamlet. E, como se isso não bastasse, Shakespeare nos demonstra mais adiante, fazendo da ficção o instrumento com o qual Hamlet questiona a realidade. Através da representação da morte do rei, seu pai, realizada pelos comediantes no castelo de Elsinore, Hamlet, efetivamente, consegue que os personagens/espectadores ponham em dúvida sua própria realidade. Assim, a representação do “imaginário como admiravelmente viu Duvignaud, não é um jogo com figuras ilusórias [...] o sonho não é mais um sonho é o tecido da matéria da nossa vida.”(DIVIGNAUD, 1973, p. 587).

O objeto animado como ideal metafórico

Depois de ter considerado a importância e o poder da ficção na existência humana, podemos nos perguntar quais são os instrumentos que melhor a materializaram e que a ela nos permitiram acessar mais diretamente e com eficácia. Hamlet, um dos protagonistas mais sensíveis a seus efeitos - faz da marionete a figura ideal, que, por suas virtudes, se converte no enlace perfeito entre as duas realidades, A e A: “Poderia ser o intérprete de você e seu amante, disse a Ofélia, se pudesse ver as marionetes dançar.”(SHAKESPEARE, 1969, p. 199).

O objeto animado – marionete e sombra – figurativo ou abstrato, feito com materiais e formas diversas, pode transmitir através do movimento, a expressão máxima da vida humana, por que participa do mundo da matéria inanimada – e da morte – e do universo do sujeito, o da vida.

É graças a essas ambivalências características de sua condição, que o objeto inanimado permitiria a Hamlet aceder, realmente, a visão do invisível. Não é por acaso que, dando conselhos aos atores, o herói shakesperiano recomenda buscar a estilização dos movimentos, incitando-os implicitamente a inspirar-se no jogo das marionetes, aspiração que muitos outros dramaturgos tiveram, como Gordon Craig, que elaborou sua teoria da “supermarionete”, ou ainda Maurice Maeterlinck, que fala de uma nova concepção de ator. O objeto animado fascina o criador, sobretudo em épocas marcadas pelo idealismo, quando, precisamente, se busca outra coisa além da pura imediatez. É possível verificar que na literatura racionalista o interesse por este assunto desaparece completamente.

Por sua duplicidade, por sua excepcional faculdade de “ser ou não ser” a figura animada adquire uma grande superioridade. Ao contrário, a condição humana do ator, percebida a amíúde como um handicap, transporta, paradoxalmente, demasiados elementos para comunicar com a mesma força a expressão da vida, já que está comprovado que, se temos um cuidado especial em reproduzir a realidade, invariavelmente a imagem recebida pelo observador perde credibilidade. Assim, na ficção, tal como acontece no dia de São João em Occitania, a reprodução fiel da realidade não é útil para comunicar a vida. Por isso, o uso do objeto animado fascinará porque, sem reproduzir a realidade de forma ortodoxa, dá uma sensação irrefutável da mesma, graças a sua capacidade de fazer uma abstração do real, de ter o poder de catalizá-la e de conseguir, como acontece com a química, a “precipitação” da verdadeira essência. Em resumo: uma virtude que o situa na escala mais alta do ideal metafórico e do símbolo.

Mas a grande singularidade e sobretudo, o grande poder operador da marionete e da sombra é que sem serem vivas, vivem diante de nós. E sem serem parecidos com os humanos, afirmam magnificamente sua semelhança. Como diria Bernhil Boie (1979, p. 272), elas têm com os homens “uma semelhança por vezes estranhamente lagunar e perfeitamente suficiente.”

O objeto animado de tradição popular, confeccionado com elementos seguidamente humildes e que, quase sempre, apresenta uma estrutura simples, nos transmite a incrível expressão de ambigüidade, de síntese exemplar entre o igual e o diferente, entre o ser e o não ser: a imagem de simulacro que contém em potência o germe da metamorfose, da mudança poderosa da natureza que só Deus possui por poderes próprios. Vale lembrar que o nome Adonai, apelativo que todos os povos semitas deram

a Deus, nunca se pronunciava, nem mesmo na leitura da Bíblia. Era substituído por Javé, porque dizer o nome de Deus, ou seja, dar-lhe uma forma de representação lingüística, seria provocar a mudança de sua natureza e um ato de metamorfose impossível já que, ao absoluto, este poder é unicamente factível ao próprio Deus, como expressa Victor Hugo (1964, p.31): “porque a palavra é o Verbo, e o Verbo é Deus.”

A expressão da metamorfose e de mudança de natureza, a marionete a recupera na magia do núcleo dos mitos, das crenças, e das tradições ainda vivas hoje em dia em sociedades ditas “primitivas”. Nos rituais de iniciação em Guiné, por exemplo, os meninos tomam a aparência dos mortos ou, mais exatamente de espectros, *voltam* entre os vivos depois de haver estado em algum lugar secreto onde simbolicamente se lhes dá a morte e um segundo nascimento. Quando voltam ao ar livre, seus corpos estão totalmente pintados de branco e esses “fantasmas” atuam como fariam autômatos ou marionetes. Seu andar e os menores gestos estão mecanizados.” (SCHAFFNER, s/l, p. 51-52). Através da iniciação, deste rito de passagem importante dentro dessa sociedade, o menino pode superar sua condição, transformar-se em adulto e acessar a outro estágio de conhecimento, tendo como referência a marionete e sua ambígua realidade.

Presentes desde a origem da humanidade em todas as culturas, a marionete e a sombra participam dos acontecimentos mais importantes da coletividade, o nascimento, morte, casamento etc., através dos rituais, das cerimônias religiosas e das festas tradicionais. São, sem dúvida, a memória da condição humana em todas as suas expressões e, em particular, da aventura da arte.

O sótão de Ali Babá

É certamente, e antes de tudo, o caráter plástico da marionete que atraiu os artistas ocidentais, sobretudo nas épocas de mudanças, mutações culturais e de transição, quando a confrontação com o entorno influi e faz nascer outros conceitos de arte. Assim, por exemplo, quando a máquina invadiu a vida cotidiana do indivíduo no primeiro quarto de anos do século XIX, modificando sua mobilidade corporal, seu ritmo e sua expressividade, desenvolvendo uma nova estética, a marionete se converte no complemento ou, às vezes, o objeto das investigações artísticas.

Se a máquina, símbolo da modernidade, foi talvez imaginada por Heinrich Von Kleist, sem engano, no final do século XVIII, o escritor só dispunha do bailarino como interlocutor para estabelecer um diálogo com

o tema que lhe interessava. Em seu célebre ensaio *Sobre o Teatro de Marionetes*, que resume, para alguns críticos, a síntese de seu pensamento, Kleist faz, não tanto a separação entre o bailarino e a figura animada, como uma proposta de síntese de onde sairá a idéia de “supermarionete”. Bom conhecedor das técnicas de sua época, Kleist prevê uma combinação do corpo do bailarino com pernas mecânicas e outros apêndices, ideando, assim, a concepção de uma espécie de monstro metade biológico, metade ortopédico: metade matéria viva, e metade inerte.

Este sonho de supermarionete o recupera, como já falei antes, Gordon Craig, no final do século XIX e princípio do século XX, no momento em que a tecnologia já faz parte integrante do universo do homem, quando a figura animada catalisa as produções das diferentes vanguardas, provocando de rebote, uma inter-relação entre o teatro de marionetes e as demais artes. As definições de Meyerhold, as intuições dos futuristas italianos levadas à prática, foram formuladas pelo laboratório teatral da Bauhaus, onde Oscar Schlemmer estudava, de forma teórica e prática, a relação da realidade dos corpos celestes com a realidade do bailarino-marionete: do homem-objeto que substitui a linguagem verbal por outro sistema semântico perfeitamente compreensível para além da fronteira idiomática e onde o jogo da tese e síntese é destruído para formar uma nova realidade.

A história da arte contemporânea reflete o interesse incessante que o objeto animado provoca, desde os movimentos *Dadá* e *Surrealista*, desde a incorporação por parte de artistas plásticos a partir dos anos de 1930, de temas e técnicas específicas da marionete, até as manifestações de Calder e Bueys e os poemas-objeto de Joan Brossa, entre muitos outros. Todos esses movimentos nos dizem que, mais que uma fonte de inspiração, a marionete permite plasmar não só o conceito de tempo de que temos falado, como também de espaço. O objeto manipulado, em efeito, integra, através do movimento, a realidade espaço-temporal, dando ao artista-pintor ou escultor, a possibilidade de investigar sobre o movimento real e sobre um espaço vivo constantemente metamorfoseado. O teatro de marionetes, como a etimologia da palavra grega teatro (*théatro*) indica, nos leva “ao lugar onde se contempla”, à essência do movimento e da vida.

Os frutíferos intercâmbios entre as artes têm influenciado igualmente o “teatro de atores” fazendo renascer seu interesse pelo teatro de objetos. O teatro de Bob Wilson, ligado de certa forma a arte hiper-realista definido pelos americanos durante a década de 1960, pesquisa so-

bre o tempo e o movimento, descompondo o gesto humano, cuja plasticidade cinética evoca a marionete. Kantor, para citar outro diretor famoso há pouco desaparecido, apresenta um teatro que é uma tradução infinita da duplicidade da marionete, um jogo de transposição onde se tenta extrair e justapor ao indivíduo à imagem do seu duplo. No entanto, para Kantor, o manequim não substitui o ator como desejavam Kleist e Craig. Seria, dizia ele “demasiado fácil e hoje, ineficaz. Em *A Classe Morta*, o manequim representa uma espécie de protótipo, um modelo para o ator. (GRZEJEWSKA, 1979, p.3).

A apreensão da mobilidade do mundo moderno que o cinetismo dos anos de 1950 introduziu de maneira conclusiva se fará, sem dúvida, com a colaboração incansável da figura animada, assim como com a pesquisa sobre novos materiais e suas qualidades visuais e táteis, tal como se pode ver, entre outras, nas últimas experiências das bonecas veristas, pseudo-organismos feitos não de células, mas de “pixels”.

O poder poético da marionete, ligada a essência da sua natureza, lhe atribui um valor fundamental, e talvez único, através da história dos homens, um valor que sua natural humildade não deixou nunca de apreciar de forma justa, nem com suficiente contundência.

Nota

- 1 Originalmente publicado na *Revista Malic*. Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro La Fanfarra – Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

Referências

- ANAUILH, Jean. *Beckett ou a honra de Deus*. Paris: Table Ronde, 1959.
- BOIE, BERNHILD. *L'Homme ses simulacres*. Essai sur le romantisme allemand. Paris: Ed. José Crti, 1979.
- GRZEJEWSKA, A L'ouvre d'art est fermée. Entretien avec Tadeusz Kantor in *Le Théâtre em Pologne*, Varsovia, n . 247, p. 3, marzo, 1979.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le gest et la parole*. Paris: Ed. Alvin Michel, 1965. (v. 2).
- DUVINGNAUD, Jean. *Les ombres collectives*. Paris: 1973, p. 587.

HUGO, Victor. *Le conteplations. Livre premies "surore"*. Paris: Ed. Armandi Colin, 1964.

SCHAFFNER, André. *Ritual et pré-théâtre en históire des spctacles*. Paris: Gallimard, s/l.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Paris: Subier Ed. Ontaigne, 1969.

VIAGEM PELO REINO DA SOMBRA¹

Fabrizio Montecchi

*A vida só pode ser compreendida
se vista pelo passado.
Mas também se deve viver olhando o futuro,
ou seja, algo que não existe.*

S. Kierkegaard

Anotações sobre “O Corpo Sutil” e seu entorno

“O Corpo Sutil”: por muito tempo não nos ficou claro se representa o momento final ou o momento inicial de um percurso. Agora sabemos que não é uma coisa nem outra, no entanto está ali, indicando o limite da nossa aventura com o teatro de sombras.

Querer trilhar, hoje, no ocidente, um caminho com o teatro de sombras significa aceitar viver uma dimensão de solidão e, de certo modo, de estranheza em relação as linguagens teatrais. O Teatro de Sombras é uma experiência artística e cultural que se situa no limite do teatro: não há nada mais estranho à cultura ocidental do que a cultura da Sombra. A escolha de praticar essa forma de teatro “limite” obriga a questionar-se continuamente as razões do *Por Qué?* Por quê teatro de sombras aqui e agora?

Esta pergunta nos acompanha há muitos anos aglutinando as tensões da nossa forma de trabalhar e nossa maneira de pesquisar e experimentar. Dar uma resposta a essa pergunta tem sido para nós uma questão indispensável para poder continuar fazendo Teatro de Sombras.

É membro fundador do grupo italiano de teatro de sombras Teatro Gioco Vita. Diretor do espetáculo “O Corpo Sutil” no qual abandona a silhueta de objetos e utiliza exclusivamente a sombra baseada no corpo humano. O Gico Vita revolucionou, desde suas primeiras montagens, a linguagem do teatro de sombras com um uso inovador da luz, tela, silhuetas, o trabalho do ator-manipulador e suas múltiplas relações. Títulos como Gilgamesh (1982), Odisseia (1984), O Castelo da Perseverança (1985), Peixeratocrodilo (1986), O Pássaro de Fogo (1990) são espetáculos do grupo.

“O Corpo Sutil” é uma tentativa de expressar o ponto culminante, o ponto mais emotivo do processo de reapropriação dos significados culturais que podem estar contidos hoje, na prática do Teatro de Sombras. É o resultado de um esforço desgastante para nós e que está indicando o reencontro do sentido secreto do nosso trabalho.

O Corpo Sutil” o espaço onde se realiza a ação é uma espécie de grande bolsa branca, uma ligeira estrutura em forma de retângulo inclinado que se sobressai sobre o preto da caixa cênica. Dois homens vestidos de preto aparecem da platéia e assim que sobem ao palco se despem de seus trajes escuros e os substituem por outro branco. É como um sinal: se inicia um rito em que se convida o público a participar como testemunha. (ADRIANI, 1990).

É um sinal e também uma declaração: para interpretar, hoje e agora, no Teatro de Sombras, é necessário abandonar os velhos trajes do gênero teatral e vestir um novo, o de uma viagem experimental no território da Sombra.

Para que lugar? Para onde caminhar? Em que direção orientar a busca de novos horizontes?

O Teatro de Sombras sofreu, no ocidente, um violento transplante cultural. Contribuiu quase que unicamente para satisfazer a ambiciosa necessidade de imagens de uma sociedade que, em seguida, inventaria a fotografia, o cinema. Foi considerado como uma das tantas “máquinas do maravilhoso”, como uma lanterna mágica de infinitas possibilidades dinâmicas. O Teatro de Sombras na Europa desenvolveu uma falsa vocação da imagem em detrimento dos significados rituais e filosóficos. Converteu-se em espetáculo.

Mas essa *idade de ouro* do Teatro de Sombras europeu foi muito breve. Visto como uma espécie de “vestido muito justo”, nunca foi objeto de uma completa e adequada redefinição tanto no que se refere a forma quanto ao conteúdo. Persistiu como uma espécie de anomalia antropológica-teatral: arte da ilusão pré-cinematográfica, ou brinquedo para crianças. (Não queremos com isso, negar a importância da ilusão e das crianças...)

A herança recebida, a que creio ser o ponto de partida de cada ator-manipulador de sombras, é um patrimônio impessoal e de técnicas obsoletas, um gênero teatral sem conteúdo nem contexto. Não é por acaso que as

grandes companhias teatrais contemporâneas dirigem seu olhar para o Oriente, com a intenção de vislumbrar o significado escondido do seu próprio trabalho... para encontrar o elo perdido que pode dar sentido ao presente.

Desgraçadamente, quando a gente olha para o Oriente pode se dar conta da abismal distância que nos separa. Uma distância que, inicialmente, não é técnica, mas cultural. E põe ainda mais em evidência o isolamento que o Teatro de Sombras vive hoje no Ocidente. Por este motivo, é necessário explorar no interior do nosso patrimônio cultural, longe dos limites estreitos do Teatro de Sombras, nossa razão de existência. Buscar, pois, a Cultura da Sombra que, ainda marginalizada, pode constituir um atestado de existência e também os fundamentos de um Teatro de Sombras “possível”.

O Corpo Sutil ... aventurar-se pelo território da Sombra, insinuar-se entre os múltiplos labirintos de seus significados, indagar seus segredos, freqüentar suas moradias. Buscar as marcas de sua existência nas formas de nossa experiência sensível.

O fenomenológico, o simbólico, o psicanalítico, o literário... vagabundear livre, livre pelo espaço da Sombra, seguir as marcas de um sentimento coletivo, talvez as marcas de uma cultura da Sombra, a partir da qual se possa recomeçar, a partir da qual se volte ao ponto de partida.

Nós também fazemos parte daqueles que nasceram e viveram da herança recebida do titubeante Teatro de Sombras europeu. Nós também fazemos parte daqueles que cresceram desenvolvendo, durante anos, um Teatro da Imagem da Sombra. No entanto, ao refletir agora sobre nosso percurso, ele se apresenta como um lento mas inequívoco processo de desajuste dos vínculos técnico-linguísticos.

A experimentação do espaço, da luz, dos objetos, da animação do animador, não são mais que tentativas de desestruturar o gênero teatral para reencontrar os elementos singulares em seu máximo estado de simplicidade.

Foi este processo que resultou em *O Corpo Sutil*, momento de máxima anulação da técnica teatral e ao mesmo tempo, um desejo de converter em significativos os únicos elementos postos novamente em jogo: a luz, as telas, o corpo, o espaço ... e a Sombra. Nesta peça, a Sombra abandona a função narrativa para situar-se num plano de pura expressividade.

Transformando o papel da Sombra em convenção teatral, minamos o último pilar de suporte fundamental na definição do gênero, pondo em evidência a ruptura com a tradição.

“O Corpo Sutil” é pois, um ponto sem retorno, e além disso, esgotado o processo de desajuste, não se pode mais fazer outra coisa que,

baseando-se na experiência adquirida, tentar superar o Teatro de Sombras entendido como gênero que se encaminha para uma redefinição da Sombra como evento teatral.

É possível pensar um Teatro de Sombras no qual a Sombra seja a matéria de que se compõe aquilo que quero expressar e não a matéria com a qual me expressei? É possível pensar num Teatro de Sombras em que a Sombra constitua a chave com que se organiza conceitualmente o material, em que a Sombra aparece não só como projeção física de um corpo ou de um objeto, mas também como substância expressiva, entendida de um modo simbólico, de todos os elementos que compõem o espetáculo? Teatro de Sombras, vozes de Sombras, cena de Sombras, dramaturgia de Sombras...

Em “Corpo Sutil” herdamos uma sombra muda, subjugada, dominada, contraída a falar numa língua que não é a sua. Para libertá-la, para fazer falar sua língua, para lhe fazer explicar suas histórias, foi necessário renunciar a silhueta, instrumento que não se encaixa nesta proposta. Foi preciso retornar ao corpo humano reestabelecendo, assim, a inicial confrontação entre Homem e Sombra: o Homem e seu Duplo.

Foi assim que a Sombra, liberada e independizada dos gêneros codificados, começou de novo a contar coisas: voltou a encontrar sua infinita capacidade evocadora, sua inesgotável capacidade de falar, ainda hoje através das próprias imagens, sobre o Homem.

A Sombra corpórea é indefinível. Qualquer tentativa que se realize para dominá-la será inútil. Também é impossível dominar o significado. A Sombra corpórea narra aquilo que quer expressar: contém tantos significados que não é possível criar um catálogo completo de figuras.

A impossibilidade de dominá-la, de controlá-la, induz à tentativa de reproduzi-la. Do mesmo modo que a marionete é o duplo do Homem, penso que o perfil é o duplo da sombra do Homem. A silhueta significa assim, o esforço de fixar, de reter um instante, evitando sua fuga, o inexpressável conteúdo da Sombra corpórea.

Quem pergunta se abandonamos a técnica da silhueta pela técnica da Sombra corpórea reduz a globalidade a um simples recurso formal, sem considerar a complexidade das relações existentes entre corpo, perfil e sombra. Nosso objetivo consiste precisamente em dar uma tradução cênica a este sistema de relações. Nosso Teatro de Sombras “possível” nasce da tentativa de aglutinar as diversas linguagens da Sombra.

O Corpo Sutil. A tela... sudário, lençol, ventre materno, memória, parede, túnica mortuária, casa, de frente, de traz, em outro lugar, limite, pele, fronteira, cabana, grande tela para sombras espaço de metamorfoses, saco de sonhos... o esforço de descobrir um mundo de significados perdidos, para perder-se num mundo de significados descobertos.

O espaço-tela para as Sombras representa um universo filosófico das culturas orientais que o produziram. A cultura ocidental ao herdá-la, transformou-a em superfície de projeção que anula o significado profundo contido na transparência de apresentar uma parte na frente, outra atrás e de dividir os planos de significado e os planos de fruição. A divisão se transformou em separação: um simples recurso para esconder do público a visão dos equipamentos técnicos. Anulando os valores filosóficos, a tela e o conceito de espaço teatral que contém, se converteram numa superfície vazia que se encherá com imagens em movimento.

O espaço do Teatro de Sombras coincide, então, com um retângulo branco e transparente: a Sombra perde teatralidade no campo da figuração, perde tridimensionalidade para a bidimensionalidade. O objetivo, para nós, se mantém, sobretudo depois da tentativa de resignificação que se produziu em *O Corpo Sutil*, tentativa que consiste em restituir à Sombra a idéia de espaço perdido, convencidos de que o espaço, no sentido em que foi transmitido pela tradição já não é suficiente para as novas buscas do Teatro de Sombras.

Para nós, a tela da tradição sucumbiu definitivamente, arrastando consigo uma idéia de teatro de sombras que já não nos pertence. A partir deste momento, nenhuma nova tela plasmou nossas sombras. Elas perambulam livres por nossas mentes enquanto esperam adquirir forma num novo espaço para Sombras...

Para concluir, uma última questão... se apagas a luz do teu quarto e com uma vela na mão a moves na escuridão que te envolve, poderás tu também, ouvir no silêncio total das imagens, os relatos sussurrados das sombras.

Nota

- ¹ Publicado originalmente na *Revista MALIC*, Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro La Fanfarra -Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

Referência

ADRIANI, Anna. *Jornal de la Republica*, 17 de janeiro 1990.

ASPECTOS E FUNÇÕES DO TEATRO DE SOMBRAS TURCO¹

Metin And

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

1 Aspectos

1.1 Formas do Karagöz

O espetáculo do Karagöz é, na sua totalidade, obtido de diversas maneiras.

1.1.1. Teatro Total

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 subjuguem 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.

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,

¹ Pesquisador do Teatro de Karagöz expressão popular turca e professor na Universidade de Ankara -Turquia.

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.

1.1.2 Destinação

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.

1.1.3 O Animador

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 clow 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 completamente 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, Küçüçük 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.

1.2 Trama

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 seqüências 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:

- a) Mukaddeme (prólogo ou introdução);
- b) Muhavere (diálogo) ou Ara Muhaveresi (intemédio) e
- c) Fasil (a peça propriamente dita) que tem um final rápido.

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.

1.3 “Teatro de Abstração”

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 compreende 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 baragouinées², 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.

1.4 “Convenção Consciente”

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 ficção 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.

1.5 Teatro de Improviso

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

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.

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.

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.

2 Funções

2.1 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 Ramadan, 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.

2.2 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 vêem, 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. (SOUVENIERS, 1884, p. 277-278).

2.3 Elementos de Comunicação

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 à 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.

2.4 Patrimônio Cultural

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, p. 107).

2.5 Válvula de Escape

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 pantominas muito expressivas, ataca tudo, exceto o Sultão Abdul – Medjit. (VOIR, 1977, p. 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”¹. Outros inúmeros testemunhos confirmaram esses escritos.

Nota

Texto publicado originalmente em: DAMIANAKOS, Stathis.(org.) *Theatres D’Ombres – Tradition et Modernite*. Paris: L’Harmattan et Institut International de la Marionnette, 1986, p. 109-117. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira

Referências

COX, Samuel S. . *The Isles of the Princes or the Pleasures of Prinkipo*. New York: s/l, 1887.

SOUVENIERS, Wanda. *Anecdotes sur la Turquie (1820-1870)*. Paris: s/l, 1884.

VOIR, Metin. *Karagöz. Théâtres D'ombres Turc*. Ankara: s/l, 1997.

O ATOR NO TEATRO DE SOMBRAS

Valmor Beltrame

1 Introdução

O teatro de sombras é manifestação artística muito popular em diversas regiões do continente asiático. Para historiadores como Contractor (1982), tudo iniciou na Índia, já para Boehn (1972), o berço dessa tradição é a China. Cada um dos historiadores apresenta dados, silhuetas antigas, que datam de 2.500 anos e 3.000 anos atrás, e que pertencem ao acervo de museus, tentando comprovar que, naquele período, o teatro de sombras já era praticado nos dois países. Fielding (2002) afirma que na ilha de Java o teatro de sombras era popular há mil anos atrás.¹ Estudos também confirmam a existência desta arte na Tailândia e Taiwan. Na Grécia e no norte africano, especialmente na África mediterrânea, existem amplos registros da existência do teatro de sombras, chegando finalmente a Europa ocidental a partir do século XVIII. A discussão sobre a geografia onde o teatro de sombras começou a ser praticado e ainda hoje se mantém como expressão viva é importante na medida em que possibilita compreender as relações, conexões e diferenças existentes nas distintas formas como é realizado em cada região. No entanto, o objetivo deste estudo é compreender como se dá o trabalho do ator no teatro de sombras no oriente.

2 O Teatro de Sombras na China

O teatro de sombras e o teatro de marionetes da China estão intimamente ligados ao teatro cantado de atores. Representam só um repertório e obedecem o mesmo calendário. São realizados mais frequentemente por apenas um manipulador, mas também são encontradas companhias formadas por muitos atores-animadores. Os marionetistas solistas são chamados de Mestres, porque guardam um pouco do prestígio que envolve os mágicos e outros artistas populares.

Diretor Teatral e Professor de Teatro de Animação no Curso de Artes Cênicas e no Mestrado em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC.

Antigamente eram atores itinerantes que iam de cidade em cidade para a festa no templo local. Hoje, na maioria das cidades residem artistas que circulam pelas vilas próximas. Vale destacar dois aspectos interessantes do teatro de sombras na China: o princípio de recreação que estimula o contato com um mundo mágico e o aspecto educativo do mesmo.²

A lenda que conta o nascimento do teatro de sombras na China pode revelar aspectos interessantes para compreender a estética desta arte.

O Imperador Wu Ti, da dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava na artes mágicas. Quando a dançarina morreu, ele, no seu desespero, voltou-se para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar a linda defunta, do país das sombras. Ameaçado de pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça... Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torna-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela fora. Numa varanda do palácio imperial, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o Imperador e a corte reunida na varanda, e à luz do sol que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta e todos ficaram alucinados com a semelhança. (OBRY, s/d, p. 20).

Alguns elementos contidos na lenda remetem à reflexões e permitem considerações como: quando diz “recortou a silhueta da dançarina tão linda e graciosa como ela fora” dá a referência da imagem real, da imagem cotidiana para a produção das silhuetas deste teatro. O “mágico marionetista” reproduziu a imagem da dançarina da forma mais fiel possível. A impressão é de que não ousou incluir qualquer detalhe que não reproduzisse a imagem da amada do Imperador. Isso se confirma quando fala da manipulação: “fez evoluir a sombra da dançarina... e todos ficaram alucinados com a semelhança.” Ou seja, no teatro de sombras chinês, os movimentos da animação da personagem são selecionados para reproduzir os movimentos humanos no seu cotidiano. A expressão “semelhança” remete tanto a esta referência sobre o real como pode ter a conotação de “verdade”, de convencimento, de movimento verossímil capaz de tornar crível que a imagem projetada era mesmo a da dançarina predileta do Imperador.

É interessante perceber que certas referências do cotidiano são mais perceptíveis e presentes no teatro de sombras chinês do que noutras expressões do teatro de sombras do sudeste asiático, principalmente

quando comparadas à Índia e Java. Isso se evidencia quando se tem como referência o teatro de sombras contemporâneo chinês. Segundo o marionetista e professor Qi Yongheng, da província de Habei - China, em curso ministrado na França em 1982 no Instituto Internacional da Marionete, o teatro do seu país se caracteriza por:

- a) dramaturgia cujos temas são a vida cotidiana, acontecimentos do dia a dia capazes de reforçar valores como amizade, solidariedade, respeito à autoridade, à natureza;
- b) o marionetista é valorizado por sua capacidade e destreza na manipulação das silhuetas, tornando-se virtuoso na medida em que reproduzir movimentos capazes de se assemelharem ao dos animais e seres humanos representados;
- c) as silhuetas, tanto em seus movimentos quanto nos seus traços de confecção são criadas partindo da observação do real, ou seja, obedecem proporcionalidades entre tamanho do corpo e membros;
- d) a partir de 1966, com a Revolução Cultural, passam a abandonar muitos dos recursos comumente utilizados no espetáculo, adaptando-os a esta situação. Novos tipos de varas de manipulação e lâmpadas foram providenciadas, alterando a estética dos espetáculos. Os marionetistas solicitaram ao governo a produção de varas de acrílico para substituir as varas de bambu, freqüentemente utilizadas na manipulação das silhuetas. Estas novas varas garantiram a impossibilidade do público desvendar os mecanismos de articulação das silhuetas.
- e) também passaram a usar lâmpada fluorescente, às vezes denominadas lâmpadas frias, abandonando as outras formas de iluminação. Estas lâmpadas exigem que a silhueta permaneça colada à tela para que aconteça a sua adequada projeção. Refletem exatamente o desenho, a forma da silhueta recortada. Os efeitos de deformação poética da imagem (ampliação e diminuição da imagem produzindo imagens fantásticas e irreais, deformadas, não acontecem quando esses recursos são utilizados). Com este tipo de lâmpadas, as imagens mostradas ao público através da tela são exatamente as antecipadamente desenhadas e recortadas pelos marionetistas.

No entanto, seria equivocado dizer que se trata de um teatro naturalista ou realista. É um teatro altamente estilizado, com movimentos e gestos cuidadosamente controlados, com figurinos e cores portando significados específicos. O teatro de sombras chinês é estilização, simbologia e inventividade. Não é realismo, mas economia de meios. O trabalho vocal do narrador, as distintas modulações da voz afastam o espetáculo da estética naturalista. Usam o seguinte princípio: para dizer algo de forma figurada não recorrem à forma abstrata. Mesclam, dosam, uma ação cotidiana com um som estilizado. Essa mistura torna essa arte distinta.

2.1 O ator no Teatro de Sombras Chinês

Tradicionalmente, o ator iniciava seu aprendizado aos 4 anos de idade, aprendendo com o pai ou membro da família. Era a formação por tradição, e o aprendizado se dava observando o trabalho do pai e obedecendo a execução de rigorosos exercícios para dominar a manipulação. O pai, ou parente, o Mestre, ia desvendando os segredos da profissão ao aprendiz, até atingir maturidade para iniciar seu trabalho independente. Os princípios mais importantes a perseguir nesta etapa da formação eram: dominar a dramaturgia; aprender a confeccionar as marionetes; ser exímio manipulador. Para isso, necessitava de longo período de aprendizagem, exigindo a realização de exercícios físicos diários, sobretudo dos dedos, pulsos e braços, mesmo não trabalhando diretamente no espetáculo.

Um dos grandes desafios é manipular as silhuetas nas cenas de combate onde os guerreiros aparecem montados em cavalos totalmente articulados. É preciso habilidade para manipular 15 varetas e fios, simultaneamente, de forma sincronizada produzindo gestos e ações que impressionam pela beleza e veracidade. Em meados dos anos de 1970, com a criação das academias, o ensino não está restrito ao aprendizado na relação pai e filho. Hoje, crianças com tenra idade vão para a escola de marionetes e lá aprendem esta arte com reconhecidos professores.

3 O Teatro de Sombras Indiano: algumas características

O teatro de sombras é arte muito popular no país e tem por finalidade fazer nascer no espectador o prazer estético denominado de “Raza.” Existem seis tipos de teatro de sombras situado em distintas regiões, principalmente no sul. É na Índia que se encontram as maiores silhuetas, podendo medir 30 centí-

metros, 1,20 ou 1,50 metro e, além disso, o colorido provoca efeitos surpreendentes na tela. São articuladas geralmente nos braços, pernas, às vezes nos joelhos e cintura. As varas de manipulação são feitas de bambu e as articulações são amarradas com forte linha preta. Normalmente são utilizadas apenas três varas de manipulação: a central que sustenta a figura, e uma em cada braço. Cada silhueta é manipulada por um ator animador, por isso, as companhias são numerosas. A base de organização da companhia teatral é a família do animador principal e suas várias esposas e filhos. As diferenças básicas das silhuetas se dão pelo tamanho das marionetes, coloração, simbolismo das personagens, o tema e a estética do espetáculo que produzem o “raza” no espectador.

3.1 A silhueta

As marionetes não são cópias de seres humanos reais, mas a materialização animada de suas qualidades ou defeitos. São confeccionadas em couro de búfalo, cabra ou ovelha. Depois de deixar o couro translúcido, é recortado e pintado em nanquins com cores vivas e contornado de preto. São feitos pequenos vazamentos que, além de decorar, permitem a passagem da luz, iluminando, dando brilho e valorizando a forma. O tamanho das marionetes varia de acordo com a personagem. Os deuses e heróis são os maiores, revelando sua potência e estima a ele devida. Uma vez pintadas e prontas as personagens jamais se misturam. As personagens de boa conduta não podem ser guardadas entre as más.

3.2 A Dramaturgia

São extraídos da mitologia em certas regiões, mas predominantemente são passagens contidas no Mahabharata e Ramayana. Passagens da vida de Krishna, Arjuna, Rama e Sita são muito comuns. Segundo Contractor (1982), “essa foi durante muito tempo a única forma de educação popular e combinava pensamento religioso e normas sociais privilegiando o triunfo do bem sobre o mal.” As passagens ditas religiosas são “cortadas” por diversas formas cômicas protagonizadas por bufões. Ou seja, se a parte religiosa da apresentação obedece uma narrativa definida, na parte cômica sobra espaço para improvisações. Dessa forma, são introduzidos temas contemporâneos, brincadeiras, às vezes obscenas, que provocam o riso e estimulam o interesse do espectador.

Compreendem geralmente, a atuação do herói, heroína, o vilão e seus comparsas respectivos. Todos representam tipos e símbolos bastante conhecidos do público.

3.3 A estrutura das apresentações

Os espetáculos duram nove noites, do crepúsculo à aurora. O candeeiro do templo é trazido em procissão pelos manipuladores, músicos que cantam ao ritmo dos tambores. A procissão contorna a cena por três vezes e só depois disso acendem a lamparina, tocha da representação. Inicia-se com oração ao Lord Ganesh - o deus com cabeça de elefante. Depois o Sutradher - marionetista chefe - apresenta o tema e as personagens. Em seguida, inicia a recitação auxiliado pelos atores manipuladores que também cantam e dizem seus respectivos textos. A manipulação, efeitos sonoros e cenas de batalhas são impressionantes. As flechas voam através da cena, membros e cabeças são cortados. Muitas vezes um só homem manipula duas marionetes em combate, atirando uma sobre a outra. O ritmo é mantido pelo batimento dos pés sobre uma prancha, acompanhado pelos instrumentos da orquestra e gritos dos músicos e cantores. As entradas das personagens más se dá pela esquerda, enquanto as boas, as divindades, pela direita da tela. Algumas divindades também podem entrar em cena pelo centro da tela.

3.4 Os Atores Manipuladores

Pertencem a castas nômades ou Brahmins, sua formação também se dá por tradição: aprendem com o marionetista Mestre, o Sutradher. Ele vai revelando segredos aos aprendizes que vão, aos poucos, incorporando, atingindo maturidade para o ofício. Deve conhecer e aprender as epopéias religiosas, manipular, tocar instrumentos, cantar e recitar. São, ao mesmo tempo, cantores, manipuladores e confeccionadores das silhuetas. São acompanhados por uma orquestra composta por diversos instrumentos tradicionais e característicos de cada região. A música tem um papel importante na criação do estado de alma apropriado para a participação do público no espetáculo. O bom marionetista, além de manter a atenção do público, deve saber provocar reações e intervenções dos espectadores.

Na década de sessenta, surgiram iniciativas de criação de escolas de teatro de sombras como: O Instituto de Darpana em Ahmedabad, dirigido por Meher Contractor. São experiências que nascem com o objetivo de renovar as técnicas de fabricação das silhuetas e formar jovens marionetistas. São escolas apoiadas pelo Órgão Estatal responsável pelo artesanato no país. Mais recentemente, as escolas públicas de certas regiões estão incluindo nos seus currículos o aprendizado do teatro de marionetes indiano, compreendendo as linguagens de fio, vara, luva e sombra. Mas isso está longe de se constituir num programa de formação profissional para o jovem que pretende ser marionetista.

Os espetáculos acontecem dentro do calendário religioso para pedir fertilidade da terra, chuva, cura de doenças, boas colheitas ou celebração social como casamento ou outro tipo de festa. Por isso, é uma arte que depende de um templo para sua realização. O espetáculo acontece ao lado do templo, vinculado ao calendário religioso. É manifestação predominante das zonas rurais e só mais recentemente nos últimos 40 ou 50 anos aparece nas zonas urbanas.

4 O Teatro de Sombras Indonésia: algumas características

É uma manifestação inscrita na estrutura religiosa local. É, ao mesmo tempo, um teatro da corte e popular que há séculos reúne o povo para esta celebração.

Como tantas outras forma de teatro popular oriental, vive em agonia, prensada pelo desenvolvimento e modernidade advindas do ocidente, perdendo sentido principalmente entre os jovens encantados pela música e distintas formas de espetáculos ocidentais. Em Java, este tipo de manifestação ainda vive, pela ajuda dos últimos sultões e pelo Estado que criou academias onde somente agora se ensina esta arte.

Estas manifestações podem ser vistas com maior freqüência nos vilarejos, nas estações de seca, onde é crescente o uso do toca fitas para substituir o trabalho da orquestra.

4.1 As silhuetas

Tradicionalmente são confeccionadas pelo Dalang (manipulador) num momento especial do ano, no final do período da colheita - final da primavera. Mas atualmente, é mais comum a confecção em fabriquetas especializadas na produção de materiais para diversas formas de espetáculos tradicionais, que também são comercializados como objetos decorativos.

A marionete é feita em couro de búfalo novo. E a confecção se dá com a secagem da pele, desengorduramento, depois raspada delicadamente deixando-a na espessura desejada, dependendo do tamanho da personagem. Uma vez translúcida, é reproduzido o desenho cuja forma e elementos decorativos de cada personagem são fixados, obedecendo a tradição. Existem regras que precisam ser obedecidas, tanto em relação ao tamanho, cor, transparência e mecanismos de manipulação das silhuetas: as cores são aplicadas nas duas faces da personagem; mesmo quando a silhueta é pintada de preto, cor predominante; o preto faz o contorno para sublinhar os motivos; depois de pintada, é coberta por uma camada de verniz; para os grandes Mestres não são utilizados corantes químicos; as articulações são amarradas por fios ou por ligações de osso e prata; a vara de sustentação é feita de bambu com partes de chifre de búfalo para permitir de um lado a rigidez da silhueta e de outro a fixação da personagem no tronco de bananeira que deve estar na base da tela, para facilitar a manipulação. Outras duas varas do mesmo material são fixadas nas mãos para acionar a manipulação dos braços. Mas, por vezes, estas varas se transformam em armas, longas espadas utilizadas nas cenas de combate.

Uma “caixa” ou uma “mala” contém de 150 a 300 wayang, as silhuetas. Os indonesianos as reconhecem com muita facilidade por sua coloração, detalhes de roupas, jóias. As personagens são divididas em duas categorias muito distintas: os bons, heróis vencedores, que tem o rosto fino com nariz pontudo, orelha em amêndoa, busto estreito e boca fechada. Os maus, de forma mais grosseira, com grande nariz, orelha redonda e corpo grande. As nuances são complexas: o olho redondo pode indicar coragem para uma personagem nobre como Bima, ou a violência para um gigante. As cores tem significação e caracterizam cada personagem. As silhuetas são destituídas de traços realistas, resposta astuciosa dos artistas à proibição da representação da forma humana pelos muçulmanos. Os clowns, apresentam formas grotescas e caricaturais ainda mais acentuadas pela manipulação.

4.2 A estrutura do espetáculo

O organizador da festa escolhe o Lakan, a narrativa a ser apresentada. São 180 Lakan que o Dalang deve conhecer e saber representar. A escolha do Lakan obedece o calendário de acontecimentos religiosos, ou seja, se inscreve dentro de um acontecimento cívico, religioso ou social. O Lakan só não é escolhido pelo promotor do acontecimento quando se trata de exorcis-

mo. Nestes casos o Dalang é o responsável. Cada Lakan ilustra o triunfo das forças do bem sobre as forças do mal. No entanto, mais do que uma lição de moral, é uma sabedoria e uma filosofia, expressas por um discurso e acontecimentos de onde é preciso tirar o sentido mais profundo.

Cada apresentação é composta por três grandes partes subdivididas em cenas. A primeira parte que acontece normalmente das 21:00 às 24:00h é a parte de “instrução”. Isso se dá no Palácio Real. As personagens são apresentadas, assim como a apresentação do “conflito” com a organização do ataque ao inimigo. São apresentadas cenas da vida privada, o rei dormindo com suas mulheres, a partida da armada e as dificuldades para sua organização. A invasão do reino adversário, a organização do ataque e o primeiro combate e enfrentamento da armada inimiga. Até aqui, não se fazem vítimas.

À meia noite, ao encerrar esta etapa, entram os Clowns. É o único momento onde o Dalang improvisa, fazendo humor sutil, aludindo aos acontecimentos do vilarejo, sempre cuidando para não humilhar ninguém. É um momento muito apreciado pelo público. Nos últimos tempos, em toda Ilha de Java, esta parte tem sido cada vez mais desprezada do conjunto da apresentação e ganhado espaço como representação isolada. Da 1:00 às 3:00h acontece a parte conhecida como os Discursos de Sabedoria. É o momento em que o herói vai lutar contra os gigantes, dá-se a preparação, e é revelado o que deve fazer para vencer o inimigo. Os ensinamentos giram em torno de aprender a ser humilde e dominar as próprias paixões. Das 3:00 às 6:00h - Acontecem os combates mortíferos, com a morte dos gigantes, do rei inimigo e o banquete dos vencedores.

Tradicionalmente as mulheres só podem ver a apresentação do lado para onde as sombras são projetadas. Ou seja, não podem ver os procedimentos dos Dalang e da orquestra. Já os homens, circulam pelos dois lados. Mas isso, também, tem se modificado aos poucos.

A orquestra sempre se posiciona atrás do Dalang. Normalmente são 14 músicos que tocam instrumentos de sopro, corda e muitos tambores e gongos. O Dalang se comunica com a orquestra através de códigos sonoros e verbais.

Com um cone de madeira na mão esquerda o Dalang bate diferentes ritmos para conduzir a orquestra, para marcar a alternância das réplicas de um diálogo, pontuar uma marcha ou anunciar um combate. Sentado com as pernas cruzadas, e com um cone menor de madeira preso entre os dedos dos pés bate placas de metal servindo para anunciar o combate. (BERNARD, 1982, p. 14)

4.3 O Dalang

Mais que um manipulador, é reconhecido como um artista completo e sábio venerado. Para os indonesianos ele é o intermediário entre os homens e os deuses. É o que se poderia chamar de um grande sábio e assim é reconhecido e respeitado. O Dalang precisa conhecer, dominar: os 180 Lakan, narrativas contidas no Mahabharata e Ramayana; recitar parte destes textos em Kawi, Javanês antigo. Além de dominar essa língua, improvisa no dialeto local, onde acontecem as apresentações. Conhece as literaturas antigas e clássicas, as orações e oferendas que antecedem as apresentações. Compreende a filosofia de cada um dos Lakan. Conhece o significado simbólico das marionetes e das peças, adereços que integram cada cena. É cantor e sabe imitar muitas vozes para representar tantas personagens. Conhece todos os instrumentos do Gamelan as melodias correspondentes ao texto. É o chefe de orquestra - Maestro; poeta e grande orador. Sabe fazer rir, o que o obriga a estar informado sobre os acontecimentos das regiões onde vai atuar. Tem grande resistência física para poder atuar durante 9 horas sentado, com as pernas cruzadas e braços estendidos. É exímio manipulador das marionetes e as anima de forma a despertar emoção nos espectadores. Faz discursos filosóficos, explicitando as normas de sabedoria que integram as “passagens de improviso”, criando um ambiente agradável. Enfim, o Dalang tem a sensibilidade de cantor, músico, poeta, filósofo, intérprete.

Quando se trata de cerimônias de exorcismo, o Dalang que assume essa tarefa deve ser o mais velho e particularmente venerado, que atingiu profunda sabedoria. Deverá ter nascido de uma linhagem de 14 ancestrais Dalangs. Atualmente existem na Indonésia cerca de 200 a 300 Dalangs.

O que impressiona no teatro de sombras é sobretudo a força expressiva das silhuetas, o ritmo da manipulação, o caráter repetitivo da música, as modulações da voz do Dalang e dos cantores, que dão à representação um poder fascinante.

5 O Teatro de Sombras Turco - O Karagöz

Karagoz significa homem dos olhos negros e, ainda hoje é expressão viva em partes da Europa e África mediterrânea: Turquia, Grécia, Síria, Argélia e Tunísia. É teatro com características populares. A dramaturgia é constituída de narrativas de tradição oral, ou a improvisa-

ção sobre uma narrativa conhecida. O titeriteiros usam expressões locais e dialetais, temas do cotidiano como amizade, castidade, justiça, obscenidades, e sempre há muita pancadaria.

Apresentações podem ser vistas nas cidades durante todo o ano, mas são intensificadas nas festas como casamentos, circuncisão, mês do Ramadã.. O ator animador tem formação por tradição; aprende com o mestre, observando as apresentações.

A personagem central é Karagoz,

[...]trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta e libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas. Mente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie e sua sensualidade é espantosa. Esta é sua principal característica: a luxúria. Cansado e esgotado nesse terreno, procura sempre novas satisfações sexuais. É calvo, barrigudo, corcunda e tem um órgão sexual monstruoso (BORBA FILHO, 1987).

Mas Karagoz contracena quase sempre com Hacivad, seu inseparável amigo, sabe tudo, conhece tudo, estudou e experimentou todas as coisas. Critica todo mundo, e diz conhecer perfeitamente o ser humano. Apesar disso, sempre termina apanhando, porque os serviços que tenta prestar a Karagoz ou junto dele, nem sempre dão certo. (CHESNAIS, 1992)

5.1 A estrutura do espetáculo

Trata-se de uma narrativa entrecortada por cenas de variedades e cenas curtas, onde são apresentados dotes e qualidades de Karagoz (manobra bufonesca, não necessariamente vinculada ao tema). O manipulador faz todas as personagens e indica a hora de atuação dos músicos.

É um teatro “sustentado” pelo ator/manipulador. O espetáculo é centrado na sua capacidade de improvisar, provocar o riso, interpretar tantas personagens. A preparação se dá, fundamentalmente, na relação direta com o público, testando os truques, as gags, situações que mantém a tenção do público. É um artista que vive do seu trabalho. O efeito teatral do espetáculo é marca importante. É uma expressão que reúne plástica, música, dança e recitação. É um teatro de ação. Tão importante quanto contar uma história ou situação vivida pelo protagonista Karagoz, é provocar acontecimentos a partir do comportamento das personagens.

6 Algumas sínteses

É interessante perceber que existem diferenças e semelhanças na prática do teatro de sombras no Oriente e ocidente. Uma das críticas que fazemos ao teatro de sombras ocidental é que, aqui, a tela tem uma função determinante na separação público e platéia e serve, principalmente, para esconder os procedimentos do ator-animador. E no Oriente a tela é mais um muro translúcido que separa o lugar do cotidiano do lugar da magia. O público no teatro de sombras ocidental tem dificuldade de aceitar as convenções desta linguagem e, por isso, a tela serve como instrumento de separação, colaborando para a fixação do olhar do espectador na tela.

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

A formação do marionetista acontece na relação Mestre-aprendiz, vendo e acompanhando o trabalho do mestre. Nesta relação pessoal o aprendiz vai exercitando, dominando os saberes próprios desta arte, desvendando os “segredos” do mestre. Disciplina e rigor são características marcantes da preparação técnica do ator.

Uma característica peculiar do teatro de sombras Ocidental contemporâneo é que os espetáculos trabalham simultaneamente com diferentes tipos e tamanhos de telas. Num mesmo espetáculo podem ser vistas uma folha de papel sulfite e amplo tecido servindo de tela para projeção das imagens. A tela já não é fixa, mover a tela determina outras rupturas: provoca movimento na silhueta, ela se anima. Já não exige o virtuosismo do animador para manipular 10 varas simultaneamente como ocorre com o marionetista no Oriente. Cai a exigência da silhueta com diversas articulações e o movimento da tela possibilita a “deformação poética da imagem”. Ou seja, o movimento da tela permite explorar formas e detalhes da imagem, ampliando o uso de recursos líricos ou oníricos. O uso de múltiplos focos, lâmpadas, com potências variadas, permite a duplicação da imagem projetada e obtenção de diferentes intensidades e tonalidades nas cores.

O trabalho do ator no teatro de sombras contemporâneo é particularmente complexo, considerando que aqui, predominantemente, “representar significa apresentar/incorporar a personagem”. O ator é sujeito e objeto do seu ato de criação. No teatro de animação também existe sujeito e objeto no processo de criação: o ator-animador é o sujeito e o boneco/forma é o objeto.

No teatro de sombras essa complexidade se agudiza uma vez que o ator-animador é sujeito. O objeto é a silhueta, mas não é a silhueta objeto (forma), porém sombra, impalpável. Na atuação, o olhar do intérprete deve controlar a imagem projetada na tela, a sombra; e o movimento da silhueta nem sempre condiz com o movimento da sombra/imagem.

O ator-animador representa a personagem (está nele), seleciona ações e movimentos para o objeto que anima (fora dele) e projeta ao público as imagens das ações e movimentos da personagem que estão fora do objeto. Ou seja, o que o ator animador mostra não só está fora dele, como também está fora do objeto que manipula. A personagem é, à sombra do objeto.

O trabalho do ator no ocidente é, hoje, particularmente complexa. Muitas rupturas no conceito de interpretação têm sido efetuadas. Conforme Guinsburg (1997, p. 35).

[...] a máscara encarnada no intérprete converte-se no elemento central do teatro, aquele que o diferencia de outras modalidades de comunicação artística e intelectual. A Segunda relação importante no espetáculo é a do ator com o público.

Portanto, sempre se instala a convenção ficcional. Isso remete a questões como: existem diferenças marcantes entre o trabalho do ator oriental e ocidental? De maneira preponderante, o ator ocidental “brinca de ser um outro”. Parece falar e agir em nome de uma personagem que ele faz de conta ser ou imitar.

A característica fundamental do ator de outras culturas (oriental) é sua habilidade de cantor, dançarino, intérprete e narrador. Realiza suas ações não como personagem, fazendo de conta que é um outro, mas as realiza enquanto artista. É ele mesmo que está física e psiquicamente diante do espectador. Sua habilidade é mais técnica, mais facilmente descritível do que a prática do ator ocidental, porque está mais ligada a formas codificadas e repetíveis, devendo pouco à improvisação ou à livre expressão.

O ator ocidental tem tradição de interpretação psicológica, cujo gênero pode ser definido como: “teatro de texto falado”. Não herda técnicas gestuais, vocais, musicais e coreográficas como ocorre com o ator oriental. Ele cria repertórios de gestos e ações para cada personagem ou espetáculo no qual atua. Procura dar a ilusão de que encarna um indivíduo (não necessariamente uma pessoa real), cujo papel lhe foi confiado, numa história onde ele intervém como um dos protagonistas da ação.

As diferenças aqui apontadas certamente não esgotam a discussão deste assunto que é amplo e polêmico. Os questionamentos sobre estas diferenças se ampliam na medida em que mais se estudam as diferentes linguagens artísticas orientais. Por isso, estudar o teatro de sombras no oriente é sempre instigante porque é uma expressão artística que, mesmo que alguns historiadores digam que vive em agonia, continua mantendo enorme fascínio sobre o público. Lá o espetáculo de teatro de sombras é festa, convívio e encontro das pessoas. Além disso, revela grandes diferenças na atuação dos atores quando se compara com as formas de atuação ocidental.

Notas

- ¹ Informação recolhida em palestra proferida durante o Festival Internacional de Teatro de Bonecos realizado em julho de 2002 em Curitiba, PR.
- ² A partir da revolução socialista, em 1945, muitas manifestações religiosas e populares foram proibidas. Tal situação se agrava a partir de 1966, com a “revolução cultural”, quando a maioria dos marionetistas foi presa. Um grupo de marionetistas russos sob a chancela do governo daquele país, liderados pelo conhecido titeriteiro Seguey Obraztsov, visitou Pequim com a tarefa de convencer autoridades chinesas a rever tal decisão. O pai do conhecido marionetista, Yang Feng, que atuou diversas vezes no Brasil nos anos de 1990, era um dos artistas presos nesta ocasião e libertado pela pressão dos colegas russos.

Referências

- BALBIR, Nicole. Les Marionnettes en Inde. In.: FURNEL, Paul (org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1982.
- BERNARD, Annie. Les Marionnettes Indonésiennes. In.: FURNEL, Paul (Org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1982.
- BOEHN Max von. *Puppets & Automata*. New York: Dover Publications, 1972.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COLEMAN, Isabel y BRIAN, Rosamund. *Teatro de Sombras Chinesas*. Paris: Editorial Bouret, 1974.

- CHESNAIS, Jacques. *Histoire Générale des Marionnettes*. Paris: Éditions D'aujourd'hui, 1980.
- CONTRACTOR, Meher. *O Teatro de Sombras na Índia*. Mimeografado. 1982.
- GUINSBURG, Jacó. Da cena em Cena. In.: *Revista Urdimento*. Florianópolis, n. 1, 1997.
- MARIONNETTES, spécial Théâtres D'ombres. *Revista da UNIMA*. Paris, n.77, setembro de 1982.
- NICOLAS, Michèle. *Karagoz: le Théâtres D'ombres turc*. Paris: Bordas, 1982.
- OBRY, Olga. *O Teatro na Escola*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- PAVIS, Patrice. *L'analyse des Spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris: Nathan, 1996.
- PIMPANEAU, Jacques. Les marionnettes en Chine. In.: *Les Marionnettes*, Paris: Bordas, 1982.
- PRONKO, Leonard C.. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- VATSYAYAN, Kapila. Les Marionnettes Indiennes: tradition et renouveau. In: *PUCK*, Charleville-Mézières, n.7, 1994. La Marionnette et les Autres Arts.

[...]
 O meu pé é meu guia
 Lágrimas desenham minha silhueta.
 O sol! Uma nuvem passa,
 Parece eu. [...]
 Quantos tombos!
 Muitos recomeços.
 Barriga vazia, coração cheio de amor.
 [...]
 Desdubro o meu sentir.
 Quero voar na imensidão do meu ser.
 A alma encontra o corpo - sou eu!¹

A sombra carrega consigo algo de mágico e, ao mesmo tempo, humano – a animação do corpo, da matéria – a essência da vida. Por isso, a poesia e as sombras se completam para criar o teatro do mundo onírico.

Quando sonhamos, criamos um mundo fictício e temporário. Nele tudo é possível. Imagens desproporcionais ou desfiguradas, a descontinuidade e a mistura ou ausência das cores. Assim como os sonhos, as sombras estão diretamente ligadas à expressão, ao sentimento, ao que não se explica com palavras, mas com as sensações.

60

Samantha Cohen •

A simples projeção do corpo humano na tela é pobre. Contudo, é preciso acreditar no uso das cores, nas deformações através da sobreposição com o uso de mais de um foco, na subjetividade das imagens, do contraste das sombras grande e pequena onde uma parte sobressai. Assim, as imagens multiplicam-se. Com um pequeno movimento, a figura ganha vida e a arte acontece.

O mérito das sombras está na figuração, na transformação dos corpos em imagens.

*Simbólica e não direta – a imagem salta
 fora do tecido para além da tela!⁶*

Entretanto, de que adianta projetar belíssimas imagens, conquistar efeito e a descoberta de signos se tudo não for conduzido por uma dramaturgia concisa, de significado aberto? Sem dramaturgia, o trabalho torna-se um desfilar de boas imagens, apesar de belas, superficiais. Como um verso magnífico em meio a uma poesia pobre.

Amoros (2003, p.9) fala do “diálogo direto” entre público e artista

*Ou uma mão estendida
Trazem significados e forma a tela da vida.
Dia preto e branco
Gestos que se ampliam.
Sinta,
Deixe-se ventar com o vento que passa,
Molhe-se com as gotas de orvalho,
Voe, voe como a gaivota!⁸*

Ao lidar com uma arte que se mostra tão sutil, detalhista, de sensações, intimista e poética acredito que o Teatro de Sombras é inerente a todo ser humano. É cabe a nós criarmos o modo particular de encontrarmos com a arte. Tarefa árdua em meio ao mundo racional e lógico do qual fazemos parte, mas, ainda, possível.

Notas

- 1 Poema “Meu corpo, minha alma” criado pela autora a partir dos estímulos recebidos na aula da Disciplina Laboratório de Pesquisas Dramáticas – Sombras. Data: 23 set. 2003.
- 2 Poema da autora criado a partir de estímulos no Laboratório de Pesquisas Dramáticas. Data: 16 set. 2003.
- 3 Poema da autora criado a partir de estímulos no Laboratório de Pesquisas Dramáticas. Data: 16 set. 2003.
- 4 Palavras proferidas em sala de aula, 2º semestre de 2003 – UDESC/CEART.
- 5 Poema da autora criado a partir de estímulos no Laboratório de Pesquisas Dramáticas.
- 6 Poema da autora criado a partir de estímulos no Laboratório de Pesquisas Dramáticas, em: 07 out. 2003.
- 7 Referia-se aos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar (ou vento como ele menciona).
- 8 Poema da autora. Data: 16 set. 2003.

Referências

- AMOROS, Luc. Da Tradição à Modernidade. In DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – Tradition et modernité*. Charville–Mézières : Intitut International de la Marionnette, 1986, p. 259-260. Tradução Valmor Beltrame.
- BADIOU, Maryse. As Marionetes – A duplicidade do ser e não ser. *Revista Malic*, Barcelona, n. 2, 1992. Tradução: Valmor Beltrame.
- LESCOT, Jean Pierre. Poesia e Amor no Teatro de Sombras. In DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – Tradition et modernité*. Charville: Mézières, Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame.
- _____. Da Projeção da luz misturada à matéria, Nasce o Teatro de Sombras. *Mamulengo*, Rio de Janeiro, n .14, 1989.

SOMBRAS: DO MEDO À POESIA

Raquel Stüpp

Já no momento do nascimento, a sombra começa a fazer parte de nossas vidas, no início passa despercebida e, com o tempo, se transforma em um elemento cotidiano para nós. Ela está presente o tempo todo: quando estamos na rua ela está lá -“grudada” em nosso corpo- sempre nos acompanhando. Em casa, ela surge na parede do quarto como que espreitando nossos afazeres. Enfim, não temos escolha, a sombra é nossa companheira diária.

No entanto, este “elemento cotidiano”- a sombra- é visto por muitas pessoas como algo ruim, pavoroso. Não falo aqui da própria sombra, esta não nos assusta com sua costumeira presença. A sombra que causa medo é aquela que passa rapidamente por nossos olhos, que surge e desaparece num passe de mágica. Esta sombra sim, chega trazendo o terror, o espanto, o medo do desconhecido.

A sombra não existe em si, ela é apenas uma projeção, um reflexo, e é justamente sua imaterialidade que permite ao imaginário criar o que bem entender.

A reflexão sobre o medo que a sombra cotidiana produz nas pessoas levou-me a procurar o significado das palavras “assombro” e “assombração”- que são claramente derivadas de “sombra”. Segundo o dicionário Aurélio (1995), assombro significa “pessoa ou coisa que produz espanto, admiração ou terror”. Assombração aparece como “terror cuja causa é inexplicável; fantasma”. Isto reforça o que foi colocado acima: a sombra é vista como algo temeroso que está ligado diretamente com assombração, mistério, fantasmas, causando verdadeiro pavor nas pessoas.

É perceptível então, que as sombras do dia a dia são freqüentemente relacionadas a aspectos negativos. Tentando buscar a origem dessa relação, cheguei ao mundo cinematográfico. As sombras, no cinema, estão geralmente ligadas ao terror, ao suspense, algo ruim. A sombra tornou-se um signo de assombração e medo. Como exemplo, abordo o filme “Psicose”, de Hitchcock. A cena na qual ocorre um assassinato no ba-

Atriz e estudante do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Curso de Artes Cênicas.

nheiro foi imortalizada justamente pelo pavor que a sombra do assassino, refletida no boxe, causa no espectador.

O cinema, além de refletir o inconsciente coletivo, é um meio de comunicação formador de opinião; e se a sombra, aqui, é abordada como um aspecto negativo, obviamente a maioria das pessoas repassa esse medo para a vida cotidiana.

O “assombro” que as sombras causam na vida cotidiana é fato. No entanto, há um outro tipo de sombra que não causa medo, ao contrário, causa maravilha. É a sombra utilizada teatralmente, ou melhor, o teatro de sombras. A linguagem utilizada neste gênero teatral aborda a sombra de maneira sutil e poética.

Voltando à definição que o dicionário Aurélio traz da palavra “assombro”, percebemos que ela não está tão distante do que o teatro de sombras provoca. Se recortarmos apenas um fragmento, ficamos com o seguinte significado: “[...] pessoa ou coisa que produz admiração”. E é assim – admirada – que uma pessoa que assiste a um bom espetáculo de teatro de sombras se sente ao deparar-se com as formas e imagens construídas pelos atores.

Segundo Amaral (1997, p. 112-113), “trabalhar com sombra é trabalhar com o que de mais sutil e incorpóreo existe.[...] Teatro de sombras é aquele em que um corpo é anulado em função de sua sombra, tomada como tal.”

O teatro de sombras é uma manifestação artística muito antiga. Tem seu berço no oriente, onde estava ligado à religião, à alma humana, um diálogo entre o consciente e o inconsciente. A partir daí, disseminou-se por todo o mundo chegando finalmente ao ocidente. Aqui, a ligação com o aspecto religioso acaba desaparecendo, pois o teatro de sombras começa a adaptar-se à vida extremamente diferente do povo ocidental.

Vivemos, atualmente, num constante processo de globalização que vem nos transformando em seres cada vez mais insensíveis e, com isto, nossa relação espacial e temporal está mudando drasticamente. Nossa vida transcorre num ritmo frenético e já não temos tempo para mais nada. Obviamente, vivendo neste ritmo, não notamos a presença de nossa eterna companheira, a sombra e, mesmo que alguém começasse a percebê-la, não teria muitas surpresas, pois na vida cotidiana ela é muito rápida, é um vulto que não se pode controlar; e, sendo a sombra mais rápida que o movimento do corpo, fica difícil não levarmos um susto com uma imagem desconexa passando por nossos olhos.

Já no teatro de sombras, ao contrário, a sombra é vagarosa, cada movimento é cuidadosamente criado e projetado com lentidão. Os movimentos de um objeto ou corpo a ser projetado devem ser precisos e sutis. O ritmo destes dois “tipos” de sombras é justamente o oposto. A sombra cotidiana tem o próprio ritmo das pessoas: o de um metrô percorrendo a cidade; já o do teatro de sombras, segundo Lescot (1989), se assemelha “a uma vela que se consome”.

O ritmo ajuda a construir essa divergência de sentimentos em relação à sombra: a cotidiana, rápida, assusta e a do teatro de sombras, com sua sutileza, causa maravilha.

A deformação das imagens provocadas pelas sombras é responsável – juntamente com o ritmo – pela construção da linguagem poética do teatro de sombras. Na vida, não podemos deformar a sombra, ela tem “vontade própria”, não temos domínio sobre ela, é mutável conforme a natureza, mas com possibilidades menores que a sombra feita no teatro. Aqui, a deformação dos objetos é feita com facilidade, é permitido criar, e quando os focos de luz mudam de direção, se conseguimos movimentos que essa silhueta/corpo não possui, resultando em imagens mágicas e com significados diversos.

Temos dois espaços: o da claridade e o da escuridão. O escuro normalmente causa incômodo às pessoas. No dia-a-dia não estamos acostumados a agir em espaços sem luminosidade, o escuro nos incomoda, geralmente causa medo; talvez porque no mundo das “trevas” mora o desconhecido e no claro habita o que já nos é familiar. O ser humano tem a tendência natural de sempre procurar o conhecido e temer o que nunca foi sentido ou visto, antes.

O jogo com teatro de sombras possibilita uma redescoberta do escuro. Nesse espaço, tudo precisa ser mais lento, nossos sentidos aguçam-se, escutamos claramente a respiração, sentimos a energia das outras pessoas. Passamos, então, a gostar do escuro, a curtir as novas sensações que ele nos traz, e a nos sentir confortáveis e seguros nesta situação. Essa maravilha que ocorre no teatro de sombras está longe de acontecer no dia a dia. O escuro nos trouxe de volta um ritmo e algumas sensações quase esquecidas.

Depois de estarmos confortáveis na escuridão, focos de luz “surtem” e começamos a perceber nossa sombra, acariciamos e aprendemos a gostar dessa nossa companheira. De repente, essa forma, essa simples projeção que nos acompanhou a vida inteira e nunca foi motivo

de nossa atenção, torna-se nossa amiga. Passamos a notar, então, todas as sombras existentes nas paredes, no teto, no chão e – fascinados – iniciamos uma relação com a sombra jamais imaginada na vida cotidiana. É a passagem do medo à poesia.

Após abordar as diferenças da veloz sombra cotidiana e da sutil sombra teatral, coloco um elo de ligação entre elas: a solidão.

Na sociedade atual, com os meios de comunicação multiplicados as pessoas estão sempre conectadas umas às outras, sempre rodeadas de gente, e – ao mesmo tempo – sentem-se solitárias. A linguagem do teatro de sombras trabalha justamente com a solidão. É uma “linguagem solitária”. Isto pode ser vivenciado, por exemplo, participando ou assistindo a atividades teatrais, que nos levem à percepção de nosso corpo e de nossa sombra.

Todos nós vivemos num ritmo de “metrô” cotidiano, que nada tem a ver com a lentidão do teatro de sombras, no entanto, ficamos rapidamente sensibilizados com a poesia que as sombras nos proporcionam; a solidão que sentimos no dia-a-dia é despertada pelas imagens produzidas.

Após uma destas experiências, escrevi: *“A dança dos corpos nos uniu... união irônica. Estamos tão embolados, tão juntos e, ao mesmo tempo, tão sós, tão frágeis. Estou rodeada de sombras e de corpos - igualmente como na vida lá fora... mas o vazio continua presente dentro de mim. Sinto solidão”*.¹

A solidão é, portanto, um dos elos que liga a vida cotidiana com a experiência do teatro de sombras.

No teatro de sombras, o importante não é a “técnica pela técnica”, não são as imagens lindas que enchem os olhos do espectador, e sim o quê aquela forma, aquela projeção diz ao espectador. São imagens delicadas, com significados singelos que não tem a preocupação em reproduzir a realidade, mas sim de transmitir uma poesia.

Uma das coisas mais encantadoras do teatro de sombras é que cada pessoa entende e é tocada de maneira diferente. Isso é uma característica do teatro em geral, no entanto a linguagem poética do teatro de sombras faz isso de maneira mais intensa. Cada imagem projetada, cada forma significa algo diferente para cada pessoa, provocando uma auto-reflexão. É instigante perceber como, em alguns minutos, a sombra passa de um “fantasma da vida cotidiana” para uma linda poesia no teatro.

A linguagem poética das sombras me encantou também por demonstrar grande força de transformação. Simples cenas realizadas, quase que

improvisadas, em um jogo teatral com sombras fizeram-me refletir dias e dias. As sombras emocionam, tocam e fazem o espectador questionar.

O teatro de sombras provoca no espectador e no próprio ator uma reflexão sobre sua vida cotidiana, desperta sentimentos escondidos, e faz a pessoa olhar com outros olhos sua própria sombra e, até mesmo, qualquer vulto que passar velozmente por seus olhos.

No teatro de sombras, o mistério que envolve a sombra cotidiana continua presente, mas agora de maneira positiva. Não há mais medo, a sombra agora é poesia, fascinação.

Nota

- 1 Reflexões escritas pela autora após a aula de Laboratório de Pesquisa Dramática - Sombras, em 16 set. 2003.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997
- BUARQUE, Aurélio. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LESCOT, Jean Pierre. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombras. *Mamulengo*, Rio de Janeiro, n. 14, 1989.

UM MUNDO PARTICULAR

Marina Monteiro

*Meu mundo...
Esse mundo...
Mundo de luz e de sombras.
Meu mundo...
Tal mundo...
Mundo de escuridão
Um mundo de muitas pessoas.
Meu mundo...
Que mundo?
O mundo do choro azul
Das almas negras
E dos gritos verdes
Mundo do sufocamento
Mundo meu de ilusão
De tristeza colorida.
Este é o meu mundo...
Este, tal qual.*

Há muito, a sombra é vista como algo misterioso e, ao mesmo tempo, mágico. Em muitos dos filmes que tratam dos primórdios da humanidade, a sombra aparece como um elemento instigador, possuidor de mistério e magias, um elemento que descoberto, passa a ser revelador de um outro mundo. Para percebermos tais características, basta observarmos uma criança pequena ao descobrir sua sombra e encontrando muitas vezes um “novo ser”.

A sombra nos passa despercebida quando somos muito pequenos, é como se ela não estivesse lá, mas, de repente, nos damos conta daquele elemento que nos acompanha o tempo todo onde quer que vamos. A sombra então, passa a nos causar questionamentos e inquietações. Para muitos de nós, quando pequenos, chega a se transformar em um outro ser, um amigo ou amiga, nossa própria sombra se transforma em algo que não somos nós.

Com o tempo, crescemos e nos acostumamos com sua eterna presença, mas não sem continuar nos questionando e maravilhando com os mistérios das sombras. Mexendo assim tão fundo com nosso íntimo, causando-nos questionamentos e, muitas vezes, transformações, a sombra se aproxima do espírito dos orientais, muito ligados a rituais, espiritualidade, questões da alma, religiosidade e elementos “mágicos”.

O Oriente é o berço do teatro de sombras, que por lá nasce e se dissemina ligado à religião, à alma humana, ao espírito e, juntamente com as características que rodeavam as próprias sombras, acaba por se transformar num tipo de expressão reveladora do espírito do homem, capaz de dialogar com o subconsciente.

O teatro de sombras e suas técnicas vão se disseminar pelo mundo, chegando ao Ocidente, no entanto aqui, perde suas características formativas e seus sentidos, ao entrar em contato com uma cultura totalmente diferente. Como outras heranças orientais que aqui chegaram, o teatro de sombras adaptou-se ao ritmo de vida, à cultura e aos anseios e crenças ocidentais, desligando-se de seu caráter de rito e religião, e muitas vezes, distanciando-se de sua ligação com o espírito humano.

Aqui, o teatro de sombras vem satisfazer o anseio pelo maravilhoso, pelas belas imagens, firmando, assim, um perigoso elo com o virtuosismo. E este vai ser um caminho difícil de ser evitado, por ser o teatro de sombras um teatro de exigências técnicas, podendo acabar em trabalhos dotados de frieza, vaidade e alienação.

É o que acabamos vendo em alguns trabalhos teatrais que se realizam atualmente.² Um anseio de mostrar belas imagens que encham os olhos dos espectadores, uma preocupação excessiva com a técnica, que muitas vezes acaba destinando às nossas telas um acúmulo de informações desconexas, belas imagens que se dão aos nossos olhos em um tempo-ritmo que nos parece incomodativo e um quê de a “técnica pela técnica”, que acaba distanciando o teatro de sombras de sua essência.

Ainda convivemos, também, com tentativas de levar o teatro de sombras a narração da realidade, quando sabe-se ser esta, uma expressão artística que exige uma linguagem particular, constituindo-se num mundo particular.

Este quadro, contudo, não se constitui num revelador da alma perversa do mundo Ocidental. Sinto que os maiores problemas são, além da falta de informação, a falta ou excesso de questionamentos, as confusões e dúvidas que ainda pairam sobre nossas cabeças.

É importante ter em mente que não se trata de querer se igualar ao teatro de sombras Oriental, tampouco competir com eles, mas sim, ir em busca dos porquês. Ir em busca do porquê do teatro de sombras no Ocidente, o que queremos com isso, para então nos conscientizarmos de que o teatro de sombras possui uma linguagem particular que deve ser respeitada e explorada e, acima de tudo, adaptada ao mundo Ocidental, sem levá-la a descaracterizações.

Existem grupos que levam a cabo tais questionamentos, e procuram explorar as possibilidades do teatro de sombras dentro de sua linguagem, transformando a forma de fazer tal teatro e buscando uma nova postura por parte de quem o faz e o aprecia. De acordo com Amaral (1997) um bom exemplo é o grupo italiano *Giocco Vita*, fundado em 1970, e que, a partir de 1976 passou a se dedicar, exclusivamente, a pesquisas no teatro de sombras. Esses grupos revolucionaram o teatro de sombras contemporâneo, ao entenderem que este gênero teatral necessitava de uma linguagem particular, por trabalhar com elementos particulares.

Entendendo que a sombra era imaterial e pouco concreta, perceberam que não poderiam trabalhá-la sob os mesmos preceitos que em um teatro de atores, que conta com a concretude do corpo. Tal entendimento levanta vários aspectos que precisam ser diferenciados, como a questão do fazer teatro de sombras e fazer sombras no teatro. Muitos grupos pensam que basta projetar sombras durante um espetáculo, que estão fazendo teatro de sombras. Este fato mostra realmente a falta de entendimento por parte dos “fazedores” de teatro.

Não há nada contra utilizar-se de sombras para produção de efeitos, mas certamente isso não é teatro de sombras. O teatro de sombras lida com elementos particulares e precisa ser pensado por princípios próprios, posto que a sombra é um elemento muito diferente dos que estamos acostumados a utilizar no teatro “convencional”. O teatro de sombras lida com o imaterial, é o anular de um corpo, em função de sua sombra, é o abrir mão da concretude, em favor do inconcreto, impalpável. É como criar um outro mundo, que se comunica por outros meios e vias, diferente do teatro de bonecos ou atores.

Muitos dos equívocos presentes nos espetáculos de sombras, hoje, vêm do inadequado entendimento do que seja esta linguagem artística. Não entender a linguagem particular do teatro de sombras, por parte dos “fazedores” de teatro, faz com que o utilizem como narração da realidade.

Reproduzir a realidade não me parece função do teatro, mas esta é uma questão muito complexa, que necessita mais do que um breve texto para ser discutida. O fato é que ao teatro de sombras, parece-me muito menos cabível. Por quê se utilizar das sombras para narrar uma realidade que já vemos todos os dias? É necessário perceber que cabe ao teatro falar da vida, mostrar a realidade, mas de uma maneira transformada.

Transformar, esta é a palavra do teatro, levar a questionamentos, mostrar a vida sob um outro ângulo. Querer se utilizar da inconcretude das sombras para narrar a realidade apenas, é explorar pouco de algo que pode oferecer muito. É preciso perceber que essa inconcretude, imaterialidade tem íntima ligação com outra inconcretude, a das emoções.

É preciso captar essa relação das sombras com as emoções, com a alma, sua facilidade de dialogar com o subconsciente, sua ligação com o poético, para colaborar no papel de transformar e estimular as pessoas a pensarem e se questionarem.

Não é preciso parecer real, de acordo com a realidade, e sim ser real nas emoções, no envolvimento, nas transformações, tanto melhor conseguir envolver as pessoas com algo que não lhes é comum, levá-las a pensar diferente. Depois, parte-se do princípio de que o público sabe que está no teatro, e que espera sim, a verdade, mas a verdade dentro desta linguagem. Bonito e rico é quando, mesmo vendo as varas de manipulação das silhuetas e sabendo que há pessoas por detrás da tela, os espectadores se entregam à poesia encantadora e transformadora de imagens sem concretude.

Vale lembrar que o teatro de sombras, além de trabalhar com o concreto, trabalha também com um tempo-ritmo diferente de nosso mundo contemporâneo. A manipulação das sombras exige movimentos lentos, precisos e econômicos que vão confrontar-se com o ritmo veloz da internet, dos aviões, dos celulares e com o excesso de informação desordenada a que temos acesso hoje. Esse confronto vai ocasionar contrastes que exigirão de quem faz teatro de sombras uma outra postura e entendimento. O teatro de sombras vai, então, gerar um fascínio por parte do público, que encontrará aí, uma nova forma de ver a própria vida, por novos meios, ritmos e expectativas.

É necessário este entendimento, novas posturas, esta aceitação do teatro de sombras como poesia visual, como um gênero capaz de produzir imagens que transformam e suscitam emoções.

Transformar é muitas vezes, no teatro Ocidental, um tema esquecido. Ao invés de transformar, copia-se, ou preocupa-se em somente deslumbrar, fascinar, mostrar. E o teatro de sombras não fica fora, aliás, está sempre correndo o risco de se dedicar aos deslumbramentos, fascinações e demonstrações, posto que é um teatro que exige técnica e lida com imagens.

O teatro de sombras pode levar ao virtuosismo por exigir uma técnica apurada e muita precisão. Nossas telas acabam por se transformar em espaços onde os artistas demonstram suas técnicas apuradas e precisas, com um excesso de informação e despreocupação com os elementos que integram a linguagem das sombras.

Isso é comum já que, às vezes, o teatro de sombras se aproxima um pouco da dança, no tocante a precisão, sincronia e coreografia, elementos que exigem atenção e acabam por sugar toda concentração e energia do artista, fazendo-o esquecer do resto. É preciso buscar o equilíbrio, a técnica é necessária, mas não pode ser um fim em si mesma, nem o único alvo de concentração.

Há, também, uma insistente tendência em colocar as sombras em função de nosso anseio por belas imagens, colocando nossas telas como uma “caixa” de onde saem belas e fantásticas imagens que têm fim em si mesmas. Porém, vale perguntar: Que lugar cabe hoje aos questionamentos, às transformações, ao teatro?

A realidade tal como é, vemos em jornais; belas imagens podemos obter com outros recursos, mas ao teatro como arte, e aqui especificamente ao teatro de sombras, cabe um outro papel. Papel que não dispensa belas imagens, nem realidade, mas não se retém nelas. A beleza, o deslumbramento, a fascinação podem fazer parte do teatro de sombras, mas não podem ser seus únicos objetivos.

O teatro de sombras é o encontro com a verdade, uma verdade que parte de algo intocável, poético, profundo, irreal, que parte de uma espécie de “mentira”, uma verdade que escolhemos acreditar. E aos que fazem teatro de sombras no Ocidente, é fundamental buscar novos meios, explorar, pesquisar e acima de tudo, entender que o teatro de sombras fala da vida, do mundo, mas que tem, para isso, uma linguagem, um mundo particular.

Notas

- 1 Um Mundo Particular – Marina Monteiro/Texto criado após uma aula de sombras onde foram exibidas diversas micro -cenas de alunos.
- 2 Refiro-me, aqui, a cenas realizadas por colegas em sala de aula e alguns espetáculos de teatro profissional, como é o caso da peça “Sacy Pererê – A Lenda da Meia-noite”, do Teatro Lumbra de Porto Alegre, apresentada no Terceiro Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação: da teoria à prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AMOROS, Luc. De la tradition a modernité. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D’ombres – tradition et modernité*. Cherleville-Mézières, Institut International de la Marionette, 1986, p. 259-260. Tradução Valmor Beltrame.
- LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. *Mamulengo*, Rio de Janeiro, n. 14, 1989.
- LESCOT, Jean Pierre. Poiésie et Amour dans le Théâtre D’ombres. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D’ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionette, 1986, p. 256-267. Tradução Valmor Beltrame.
- MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo reino da sombra. *Revista MALIC*, Barcelona, n. 2, 1992, Publicação do Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

PERCEPÇÕES MATERIAIS E NÃO-MATERIAIS

Maria Amélia Gimmler Netto

A partir de experiências práticas em jogos, brincadeiras e experimentações descobri a sombra como linguagem teatral. Através da pesquisa a respeito das possibilidades estéticas do uso da sombra, percebi que uma nova realidade visual surgia nestes experimentos. Encontrei uma nova realidade muito delicada e sutil, despida de regras e impedimentos físicos. Descobri um mundo ilusório, fantástico e real. Real por estar sendo feito, por estar acontecendo diante de meus olhos, existindo na medida em que é criado. Criações estas que provocam sensações, pensamentos e reações reais, no corpo de quem as faz e de quem as frui.

Este mergulho no universo das sombras provocou uma hipersensibilização dos sentidos, um estado de emoção e profunda introspecção reflexiva, que é fruto de uma linguagem essencialmente onírica e lúdica e, talvez por isso, diz respeito a todos nós, particular e coletivamente. A linguagem da animação de formas estimula experiências sensório-motoras que despertam nossa imaginação e percepção.

Como afirma Mostaço no prefácio de *Teatro de formas animadas*:

O teatro foi reconhecendo nesta nova sensibilidade expressiva algo mais próximo de sua maneira de ver e sentir o mundo que o cerca, marcado pela simultaneidade, fragmentação, imagética e simbolização crescentes de uma cultura emergida em gigantescos centros urbanos. (Amaral, 1993, p. 3).

Cultura marcada por uma materialização exacerbada, onde os valores materiais se sobrepõem aos valores humanos. Onde a agitação cotidiana dos centros urbanos, e o bombardeio de informações, muitas vezes, provocam um efeito narcotizante, entorpecendo nossa maneira de nos perceber e de perceber o mundo que nos cerca.

Para Amaral (1993, p. 9) “Nossa cultura é cada vez mais materialista. Influencia e é influenciada pelas outras culturas, pela mídia massiva e pelas

Atriz e estudante da 5ª fase do curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Centro de Artes/CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC.

novas tecnologias que surgem sem cessar. Nossa única força torna-se o presente. O que acontece agora, o que é efêmero..." . Torna-se fundamental, então, que surjam manifestações artísticas capazes de explorar o que há de mais sutil, delicado e oculto em nossa existência, que provoque mais reflexão a respeito do mundo em que vivemos e do nosso mundo particular.

No momento em que deixa de ser oculta, em que passamos a perceber sua existência própria e suas possibilidades estéticas e de criação artística, a existência da sombra abre uma porta de acesso para um outro tipo de percepção da realidade. A sombra existe, movimenta-se e tem vida, passa pela nossa visão e some. Assim como surge, desaparece, em um momento único. É nessa fluência, fragilidade, natureza mutante que está à essência da sombra. A sombra em si não existe, apenas remete a existência concreta de um corpo/objeto, algo que é exterior a ela. Lescot (2003, p. 7) afirma que "o teatro de sombras é um revelador do nosso mundo primitivo, que se opõe ao empobrecimento emocional resultante do mundo da tecnologia." A sombra é a parte imaterial da matéria, existe mas não é concreta, não pode ser tocada. É uma realidade do olhar.

Arte abstrata, por sua capacidade de síntese, remete a outro tipo de existência, pois não fala do cotidiano. Assim, nos dá a sensação de estarmos diante de algo estranho. Um teatro que é visivelmente sensível. A sensibilidade está na sutileza, na sensação interior que provoca, na introspecção. A leveza do que não é concreto, nem sólido, mas é tão cheio de sentidos que surpreende, provoca e transforma. Concretude e solidez são puras formas que se criam, se movimentam, se desfazem e se constroem. Ocupando espaço real imaginário, não físico, nem virtual, mas simbólico. O que dá vida a estas formas/ imagens é a sutileza com que se criam, ou as criamos, muitas vezes sem planejar.

Algumas das imagens mais ricas são frutos da pura intuição. Intuição de quem se entrega para oferecer e de quem se entrega para receber. Nesta linguagem, quanto mais entramos em nós mesmos, mais temos o que refletir, ou "sombrear". É como se a sombra refletisse a nós. Não à nossa imagem, mas ao que somos de verdade. O que não é concretamente visível, mas se faz, em sombra. Algo que é tão efêmero quanto à luz, quanto ao teatro, quanto à criação, quanto à própria vida.

Um teatro que busca perturbar pela forma, pela ação, pelas imagens, pela animação, pela delicadeza e pelo ritmo. Segundo Amaral (1993, p. 23) "a sombra tem a qualidade da deformação na sua essência". É como se

ela não pertencesse ao mundo real. No Teatro de Sombras não há repouso, as formas/imagens estão em movimento, mesmo o corpo/objeto estando imóvel. Este movimento incessante é fruto da energia das vibrações dos focos luminosos. Da projeção da luz, da chama, da vibração misturada à matéria, surge esta forma impalpável de se fazer teatro.

Do ponto de vista estético, a força das sombras é a percepção pelo contorno. A projeção da linha, que divide a matéria do mundo. A representação é mental, não visual e a percepção é simbólica, não mecânica. É o teatro da imagem em plano, bidimensionalizando formas tridimensionais. Imagens planejadas que não perdem profundidade, pois ganham vida.

No extremo oriente, o Dalang (manipulador) é um médium, o catalisador que cria a osmose entre a imagem e a matéria, o sonho e a realidade, a vida e a morte. A projeção da sombra de um universo concreto, esta outra vida que surge nos olhos, pela incidência da luz sobre o corpo/objeto material, nos permite perceber a existência da vida e de nós mesmos de forma concreta, mas também a existência do que, de nós, existe fora do mundo concreto.

Provocações psicológicas, emocionais, físicas e espirituais, materiais e não-materiais. A descoberta de imagens ilusórias que só podem existir no mundo das sombras. Desproporções, distorções e situações reais em sombras, mas irreais no mundo físico. Existem ou não? Sim, existem, acontecem. A prova é o que vemos, sentimos e refletimos - a prova não é material, assim como o feito! Tudo faz parte do mundo da fantasia? Imaginação? Ilusão? Pensamento? Que mundo? O mundo sutil, que está aí, para ser percebido por quem puder ou quiser!

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993

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

BADIOU, Maryse. As Marionetes, a duplicidade do ser e não ser. *Revista Malic*, Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro la Fanfarra – Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

LESCOT, Jaen Pierre. Poesia e Amor no teatro de sombras. In: DAMIANAKOS, Statis. *Théâtres D'ombres – traduction et modernité*. Cherliville – Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame.

LESCOT, Jaen Pierre. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombras. *Mamulengo*, Rio de Janeiro, n. 14, 1989.

MONTECHI, Fabrízio. Viagem pelo reino das sombras. *Revista Malic*, Barcelona, n. 2, 1992. Tradução Valmor Beltrame.

À SOMBRA DA TECNOLOGIA

Emerson Cardoso Nascimento

Poderíamos distinguir o “Teatro de Sombras” e “Sombras no teatro” como dois gêneros teatrais distintos? Seguramente sim. Se retomarmos a história do Teatro de Sombras desde os primórdios dessa arte no oriente e seus significados mágicos, ritualísticos, relacionados a crenças e mitos, vamos então contrastar com o teatro de sombras contemporâneo ocidental; relacionado ao fenômeno estético teatral em si.

É possível estabelecer diferenciações no que denominamos no ocidente de “Sombras no Teatro”, ou seja, o uso da sombra como mais um dos elementos que compõem a cena no teatro tradicional de atores. Isso o diferencia do “Teatro de Sombras”, onde ela é única e essencial nos recursos que essa linguagem apresenta.

O século XX trouxe-nos inúmeros recursos e inovações nas artes e na ciência. Os meios de comunicação evoluíram, tendo como protagonista as mídias eletrônicas, satelitizadas, a internet, mensagens despersonalizadas que navegam o mundo em frações de segundos. Aliada à globalização, as informações não encontram mais fronteiras. Estamos num vídeo-clip, num mundo de imagens cibernéticas onde a velocidade e a superficialidade dos conteúdos permeiam quase todos os meios de expressão.

A tecnologia, computadores, robôs, inteligência artificial, nos propiciam um mundo virtual, até certo ponto mágico, mas como máquinas, ainda permanece frio; virtual no próprio significado da palavra. Desenvolvemos a tecnologia e agora somos escravos dela. Falamos de globalização, de cultura de massa e até de perda de identidade. Nesse “caos” em que vemos o mundo, a perda da identidade é algo relativo ao teatro e a outras linguagens artísticas também.

O desenvolvimento tecnológico certamente veio enriquecer a indústria cinematográfica e televisiva, que, por sua vez, corre o risco de cair na manipulação dos “efeitos especiais” pelo efeito; numa banalização dos recursos empregados na construção de filmes e, consecutivamente, na área televisiva.

Os efeitos especiais nos encham os olhos e ouvidos, mas precisam também tocar o coração. Assim como no teatro, se não provida da emoção, a técnica pela técnica será sempre técnica. Precisamos da sensibilidade entre a razão e a emoção. Entre técnicas e efeitos e alma e coração.

Estamos cercados por inúmeras formas de “Tela”. A tela da TV, a tela do computador, a grande tela do cinema e até as telas famosas de Da Vinci a Picasso. E o Teatro de Sombras? A tela do teatro de sombras? Como a Tela do Teatro de Sombras pode competir com as outras telas a primeira vista tão atrativas?

O Teatro de Sombras ou o “teatro tradicional de atores” dispensa competir com a TV ou o Cinema, pois cada um possui uma linguagem específica e própria. O que cabe a cada área é a utilização adequada dos recursos tecnológicos disponíveis, o que não implica que devam se isolar, mas sim buscar uma troca ética dos recursos em benefício do objeto artístico, dispare e ao, mesmo tempo, convergentes: a construção da cena gravada ou ao vivo para público.

O Teatro de Sombras nos possibilita um foco de comunicação mais direta para repensar as formas da comunicação humana, da simbólica e dramática à figurada e poética. A possibilidade da comunicação direta estaria, então, nos recursos da sombra no teatro?

“Teatro de Sombras” e “Sombras no Teatro” são distintos; portanto, o ato teatral, o fazer, se assemelham em partes. O Teatro tem por natureza “ser” efêmero. O aqui e agora possibilita uma comunicação direta com o espectador. A ação presenciada e compartilhada pelo público é ao vivo, onde o ontem e o amanhã na ação só podem pertencer à ficção, ou a dramaturgia propriamente dita. O ato teatral não se registra, a não ser na nossa memória, o que o torna diferente da TV e do Cinema, onde tudo permanece por tempo ilimitado registrado em fita, película ou em recursos digitais.

O “teatro tradicional” ou o teatro feito exclusivamente de atores é caracterizado pela apresentação de personagens por meio do corpo e da voz do ator para o público.

Quando ocorre a sombra no teatro tradicional, ela é só mais um recurso, assim como a música, o cenário, o figurino, a projeção de imagens, slides e outras infinitas possibilidades disponíveis na composição estética da cena; desde que se justifiquem os meios à proposta.

Os aparatos técnicos no teatro tradicional podem pôr o ator como apenas mais um elemento na cena. Assim, o ator corre o risco de ser sufocado

ou de ter que competir com os recursos técnicos, caindo o espetáculo num virtuosismo como meio de competir erroneamente com a TV e o Cinema.

A “sombra no teatro” não é o elemento principal. Ela apenas dá mais cor ao que já está pintado, configurado. Não é fundamental. Portanto, deve-se ter o cuidado para que ela não preencha apenas os espaços vazios ou seja pobremente percebida. Sua exploração pode ser realista como a silhueta de um ator por de trás da tela ou ainda poética, como a deformação da sombra da personagem ou objeto na cena; mas, mesmo assim, deve ser justificada para que não permaneça limitada e secundária como apenas mais uma sombra no teatro ou um recurso dispensável e meramente ilustrativo.

Segundo Lescot (1989), o Teatro de Sombras – arte da ilusão pré-cinematográfica – não se restringe a fórmulas ou teorias pré-concebidas. Não se reduz, também, a princípios que garantam um resultado a ser obtido.

O Teatro de Sombras pode existir a partir de uma simples vela acesa num quarto escuro projetando-se as sombras na parede, até o uso da tecnologia como energia elétrica, diferentes lâmpadas, projetores e materiais industrializados para confecção de silhuetas e telas, além do uso da música mecânica. Já para o cinema e a tevê, tais recursos tecnológicos são indispensáveis.

Por ser Teatro, a comunicação direta é inerente ao fazer. A tela não se limita ao mostrar o que se esconde por de trás. Ela é a passagem ao mundo, ao espaço, ao lugar das sombras. Se a tela é passagem, a sombra é o que nos desperta para um caminho nunca trilhado antes. Na descoberta e na construção dessa linguagem particular, pela primeira vez, podemos não sentir medo do escuro. Por esse caminho de um mundo diferente, descobrimos um mundo onírico, onde sentimos a escuridão e a luz como parte de nós seres humanos. Somos sombras da luz e da escuridão que existe dentro de nós: o inconsciente e o consciente.

De um foco fixo ou móvel de onde se projeta a luz com diferentes intensidades sobre o objeto, nasce o teatro de sombras. As imagens são projetadas sobre uma tela que pode ser de diferentes tamanhos, materiais e texturas, de onde surge um mundo onírico, de nuances entre luz e escuridão, ou seja, a Sombra. Bardiou (1992), a sombra, que é ao mesmo tempo estática e móvel, é também ora figurativa ora metamorfoseada, resultando no que ela chama de “o ser e o não ser”, pois o objeto animado, seja ele figurativo ou abstrato, pode transmitir através do movimento

uma grande magnitude. Do seu movimento em relação ao foco de luz, que pode fazer uso de diferentes cores, o objeto pode metamorfosear-se e, assim, adquirir a expressão máxima da vida humana.

A tecnologia já é parte da vida do homem e o Teatro de Sombras tem o poder de catalisar uma inter-relação entre ele e as demais artes. Assim como é possível se fazer teatro de sombras apenas com uma vela e uma parede, também são possíveis os usos dos aparatos tecnológicos para enriquecer ainda mais essa arte milenar, assim como é válido também às outras artes. Nesse caso, a tecnologia deve estar a favor do espetáculo e não o espetáculo estar a favor da tecnologia.

Teatro é transformação. Segundo Brecht, ele deve causar questionamentos e não dar respostas prontas. O teatro é produto de coletividade, portanto, no Teatro de Sombras deve-se aceitar, primeiramente, mergulhar numa dimensão de solidão assim como quem sonha. Sonhar no escuro dos olhos fechados é muito mais bonito do que sonhar na luz dos olhos abertos. O ato de sonhar primeiramente é solitário e ele torna-se real quando o trazemos à coletividade, à realidade. Assim é o Teatro de Sombras em relação às outras linguagens teatrais. É preciso abandonar o conhecido, as formulas pré-concebidas para experimentar o novo, numa viagem experimental ao território desconhecido das sombras.

Segundo Montecchi (1992), qualquer tentativa que se realize para dominar a sombra será inútil, assim como é impossível dominar o seu significado, pois ela contém tantos significados que apenas é limitado pela imaginação. A sombra ainda é relativa ao espaço, a intensidade da luz e a distância que separa o objeto do foco luminoso em relação à tela que também pode estar em movimento. Se o foco de luz se move, ele cria um movimento que esse corpo não tem, criando um efeito mágico, indispensável na construção e percepção da linguagem do teatro de sombras.

Os primórdios dessa arte atribuíam o significado da Sombra como a “Alma do Objeto” que por si só, não existe, mas que é parte de um todo. É como a lua e o sol, uma permeia as trevas e o outro a claridade, mas nunca se encontram, nunca se tocam, mas que, na fascinante viagem ao mundo do teatro de sombras, tudo se torna possível. As trevas e a claridade são parte de um todo, são nuances de luz, penumbra e sombras, que despertam o que de mais misterioso existe no ser humano: a capacidade de criar e sonhar.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *O incorpóreo em cena: teatro Giocco Vita*. In: Teatro de Animação. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AMOROS, Luc. De la tradition à la modernité. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 259-260. . Tradução Valmor Beltrame.
- BADIOU, Maryse. As Marionetes – A duplicidade do ser e não ser. *Revista Malic*. Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro La Fanfarra – Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.
- BELTRANE, Valmor. *O ator no Teatro de Sombras*. Florianópolis: CEART/UEDESC, 2003. (mimeografado).
- LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. In: *Mamulengo*, Rio de Janeiro, n . 14, 1989.
- LESCOT, Jean Pierre. *Poésie et Amour dans le Théâtre D'ombres*. In: tradition et modernité. Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame .
- MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo reino da sombra. In: *Revista MALIC*. Barcelona, n. 2, 1992, Publicação do teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

A DRAMATURGIA NO TEATRO DE SOMBRAS

Eder da Costa Paulo

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

Jean Pierre Lescot

O teatro de sombras, um tipo de teatro milenar essencialmente popular, cujas origens se deram na Ásia, mais precisamente na Índia e na China, é uma prática artística que fascina e conquista milhares de pessoas. Isto se deve, principalmente, à sua beleza e ao seu caráter onírico.

No entanto, este teatro tem facilidade de produzir imagens ou efeitos eminentemente ilusórios, correndo o risco de criar a sombra pela própria sombra. O teatro de sombras tem uma poética genuína que precisa ser refletida e respeitada, e assim como qualquer outro campo artístico, tem uma linguagem específica, que não se fundamenta em mero decalque da realidade, mas numa dramaturgia que cria imagens baseadas em expressividade, abandonando o plano da narração.

Refletir não quer dizer, obrigatoriamente, que se precise buscar pensamentos baseados em conceitos filosóficos ou ideológicos, mas sim, buscar compreender a essência da arte do teatro de sombras. Segundo Jean Pierre Lescot (1986) no teatro de sombras indonésio, o *dalang*¹ tem um papel de médium, onde ele é o mediador do diálogo entre o mundo do consciente e do inconsciente. É partindo deste argumento que acaba se criando o chamado mundo fantástico, onde nos deparamos com momentos de lirismo e ludicidade.

Ator, pesquisador CNPQ e aluno de graduação, curso de licenciatura em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

É comum assistirmos peças de teatro de sombras (ou de teatro de animação em geral) de conteúdo pobre, isto porque o atual enfoque ocidental, está eminentemente voltado para a questão visual, como se fosse o foco central do espetáculo. Com frequência, a encenação faz uso ilustrativo de uma série de elementos, dando a eles função de enfeite e decoração de cena.

Nos primórdios, o conceito de sombra estava ligado à alma, ou seja, ao espiritual. Permanecendo nessa linha, está o teatro de sombras da Índia, com caráter religioso e educativo, e o da China, com caráter pedagógico. A importância deste dado consiste em reafirmar o papel e a necessidade deste teatro para o público, contrapondo-se a encenações nas quais o virtuosismo tecnológico supera a sutileza sensorial.

Contrariando a maioria das cenas dramáticas ou qualquer outra situação onde palavra toma uma importância essencial, no teatro de sombras contemporâneo, o texto oral é dispensável. É comum as silhuetas falarem pouco. E quando o fazem, elas são colocadas de perfil e são levemente mexidas para que as pessoas saibam quem está falando. Já no teatro de Karagöz Turco, a palavra faz parte da sua essência, o que enriquece e realça o conteúdo desse teatro:

É um conjunto orgânico de facetas de relações à poesia de elite (divã) e poesia popular, a música de elite e a música popular, a dança artística e a dança folclórica, todos os aspectos das formas da literatura oral turca: adivinhações, ditados, piadas e histórias engraçadas. (METIN, 1986)

Quando se utiliza a fala, é necessário que haja uma concordância entre o movimento e a linguagem verbal. Se, nas sombras corporais é perfeitamente possível distinguir a personagem que fala, graças ao movimento dos lábios, nas sombras de silhuetas, isto não é possível. É preciso, pois, admitir uma convenção que suponha que o personagem que se encontra em movimento é aquele que está com a fala, enquanto que os demais ficam imóveis. Entretanto, esta regra pode sofrer modificações, mas o importante é discernir bem os que se exprimem, para que não haja nenhuma confusão.

É comum a presença de um narrador ou leitor, contribuindo na dramaturgia. Ele situa e apresenta a história, acompanhando todas as peripécias; ocupa buracos de cena; exprime sentimentos e pensamentos de certos personagens; menciona passagens de tempo ou de lugar etc. Esta função pode ser desempenhada ou por um ator ou por uma silhueta recortada (personagem) ou, simplesmente, utiliza-se voz em off.

Já que a tradição (que é cultivada no teatro de sombras oriental) não se desenvolveu no ocidente, é importante criar uma base sólida para que este teatro tenha uma razão de existir, de forma a dar uma melhor atenção para a linguagem dramática, que se fundamenta num tema proposto. A partir deste passo, pode-se começar a criar: silhuetas, objetos, cenários, sonoplastias, cores etc. para poder experimentá-los sob diversas possibilidades, construindo um enredo (dramaturgia) consistente.

Silhuetas

Utilizam-se, basicamente, três tipos de sombras: de silhuetas recortadas, de silhuetas humanas de tamanho natural e de objetos, que podem ser utilizados separadamente ou em conjunto. Uma questão é fundamental: o ator-manipulador deve observar e olhar as sombras que se projetam na tela (e não os personagens ou os objetos), porque os efeitos e os resultados são, com frequência, enganadores. Por isso, é importante ter sempre um diretor de cena que se coloca diante da tela. Este vislumbra melhor o efeito produzido e ajuda a operar certas modificações ou correções.

O princípio da confecção de silhuetas recortadas é relativamente simples: trata-se de um recorte num papel mais consistente (papelão, papel sola etc.) que será munido de uma vara (arame, bambu, ripas de madeira etc.) para permitir a manipulação. As silhuetas são inspiradas em temas, histórias, contos ou contextos, enfim, obtendo-se uma variedade delas: personagens, animais, árvores, casas, infinitos objetos.

É preciso estabelecer uma dimensão média para as silhuetas. A altura das personagens está relacionada mais especialmente ao tamanho da tela, e deverá ter uma coerência em relação aos seus objetos. Como por exemplo, não confeccionar uma bola maior que uma personagem. Outro ponto importante é perceber as proporções dos corpos: não fazer um braço tão maior que uma perna. Porém, estes exemplos não precisam ter essa coerência caso façam parte de uma proposta de encenação, ou seja, não demonstrando imprudência por parte da direção ou do grupo.

A vida ou o movimento das silhuetas é dado a partir das suas articulações: braços e pernas de um personagem, asas de um pássaro, flor que se abre e desabrocha, patas de animais etc. Geralmente, para os iniciantes, prevê-se uma ou duas articulações por silhueta. Pois, é preciso de fato, uma certa habilidade e prática para lançar-se em realizações mais complexas.

Com doses de criatividade e de uma manipulação precisa, gestos e movimentos ficam nitidamente preenchidos. Como por exemplo, a sombra de uma multidão, que pode ser reproduzida através da manipulação de silhuetas em diferentes profundidades entre a tela e a fonte luminosa. Este procedimento pode acontecer igualmente para dar a ilusão de vários pássaros que voam ou de peixes que nadam no fundo da água.

As silhuetas humanas de tamanho natural são obtidas através de sombras corporais (ou até mesmo de silhuetas de corpo recortadas) realizadas graças à projeção do corpo dos atores evoluindo atrás da tela iluminada por uma fonte luminosa colocada no plano anterior. Para este tipo de sombra são necessários uma tela com dimensões maiores e espaço adequado, para que os atores possam se locomover.

Toda movimentação (corporal e com silhueta) deve ser realizada com precisão, sobriedade e economia, eliminando gestos descoordenados, pois tendem a “sujar” a cena e não são compreendidas pelo público. Os jogos corporais devem ser lúdicos e fantásticos, ou seja, diferente de tudo que possa se fazer no teatro convencional. Neste sentido, o teatro de sombras é um excelente motivador para a prática da expressão corporal.

Objetos

Os objetos também são pensados em função do tema da ação a ser apresentada. Eles vêm reforçar a dramaturgia e preencher as cenas de significados. É uma etapa de descoberta onde diversos materiais são testados, verificando as possibilidades de sombras que cada objeto oferece ao ser projetado na tela. Surgem sombras com distintas formas, algumas pouco expressivas, principalmente quando se faz uma reprodução real do objeto. Já outras, imediatamente, proporcionam uma leitura estritamente particular e cheia de significados.

É a exacerbação no manuseio desses objetos que colocam o teatro de sombras em risco, na posição ilustrativa de mera beleza. O efeito proporcionado por esses objetos acaba servindo de fontes impulsionadoras para construção de cenas ou peças.

Trabalhar com efeitos é uma das virtudes do teatro de sombras, porém, é preciso cuidar para não abusar da utilização destes objetos. É importante observar o que cada sombra pode transmitir metaforicamente, além de um simples “colírio” para os olhos, e se é condizente com o tema proposto, caso contrário pode-se cair na banalização das imagens e no virtuosismo vicioso.

Cenário

O cenário é dispensável, mas conforme o tema representado pode situar um lugar, um ambiente, ou valorizar um jogo de cena. Neste caso, quando serve só de representação, o cenário deve ocupar um espaço reduzido na tela, geralmente sobre um dos dois lados e na base da tela. Exemplos: uma árvore para evocar uma floresta, um poste suscitando uma rua etc. Neste caso, o cenário serve de signo para uma possível leitura do lugar sugerido.

Sonoplastia

A sonoplastia é outro elemento que ajuda a compor a dramaturgia, sendo constituída de música ou ruídos. A música ajuda atingir o clima que a cena sugere, podendo ser som ao vivo ou mecânico. Os ruídos também contribuem para a criação de um ambiente. Eles são obtidos por meio de acessórios convencionais (tambores, guizos...) ou criados por meios de objetos distintos (barulho de água numa bacia dando a impressão de chuva ou de onda, ao sacudir uma chapa de raios-X tem-se um barulho que se assemelha a trovões ou raios de tempestades...).

Cores

Um elemento que auxilia a dramaturgia no teatro de sombras é a cor. Ela pode ser introduzida de duas maneiras: a primeira, através da colocação de telas² de cor diante da fonte luminosa. O jogo das telas coloridas salienta, em certos momentos, o ambiente que se deseja obter. Uma tela vermelha cria uma atmosfera com aspecto trágico ou dramático. Por outro lado, uma tela amarela provoca sensação de alegria, de grande clareza, o dia. O azul significa, às vezes, esperança, calma, serenidade, a noite.

A segunda maneira, é produzindo aberturas e recortes nas silhuetas e revestindo-as com papel colorido transparente. Trata-se de incrementar as silhuetas com manchas coloridas, sem, no entanto, transformá-las em recortes complicados e confusos, tornando-as fracas estruturalmente e/ou esteticamente. Uma maneira mais simples para mudar a cor da fonte de luz é a utilização de lâmpadas coloridas: não correm riscos de queimar e são eficientes.

O efeito das cores só acontece graças à luz: elemento indispensável ao teatro de sombras. Por isso, não há como falar do teatro de sombras, sem entrar no quesito iluminação.

Iluminação

O último elemento inerente à dramaturgia e de suma importância no teatro de sombras é a luz. Ao trabalhar com sombras, as primeiras percepções que se tem é que elas variam constantemente de forma e tamanho, ilusão provocada pelo foco de luz. A intensidade luminosa e a distância que separam o objeto do foco são princípios básicos para a criação de cenas com sombras. A fonte de luz pode ser estável e imóvel (salvo efeitos particulares) e colocada atrás da tela, com recuo suficiente para que não incomode a visão do espectador.

Muitos efeitos visuais são obtidos por meio dos diversos modos de manuseamento destas luzes. O quê, por um lado, pode parecer esteticamente bonito, por outro, pode parecer confuso e até mesmo sem nenhum valor metafórico. Deve-se ter bastante cuidado com o efeito que se pretende produzir, para não causar apenas uma espécie de ilusionismo e, sim, suscitar sensações e emoções.

A cultura ocidental acabou criando um outro plano de sombras – o plano frente de tela –, que gerou outras possibilidades de projeções, enriquecendo o vocabulário deste teatro. A principal diferença entre os planos (fundo e o frente de tela) está na dimensão espacial. Se, no plano de fundo tem-se a bidimensionalidade, no plano frontal, abre-se o campo da tridimensão, onde os objetos se apresentam com volume.

Seria mais eficiente se nossos atores seguissem o exemplo dos atores orientais, como, por exemplo os *dalangs*, artistas completos. Até mesmo a técnica de representação se diferencia, mas, isso não quer dizer que uma seja melhor que a outra, simplesmente não são técnicas semelhantes. O ator ocidental tem a sua tradição de interpretar baseada na “encarnação” de um indivíduo, enquanto que o oriental age sendo ele mesmo. Porém, ambas passam a se confluir na medida que essas duas técnicas utilizam uma linguagem muito específica, cujo diálogo se dá por intermédio do mundo da alucinação visual sob a forma de sonho que as sombras são capazes de produzir.

É possível, e até desejável fazer um teatro de sombras inovando técnicas, utilizando criatividade e efeitos visuais, porém, se junto a tudo isso a dramaturgia estiver intrínseca. Pois, é a dramaturgia que determina a grande apoteose no teatro de sombras, assim como em qualquer outro ato teatral. Caso contrário, uma peça que, à priori, pode parecer apenas uma banalização fortuita de sombras, demonstrará, na verdade, uma negligência da linguagem dramática, sendo mais grave, quando feita conscientemente.

Notas

- 1 O dalang, mais que manipulador do teatro de marionetes indonesiano, é um artista completo (ator, cantor, dançarino, músico, narrador, poeta) e um grande sábio.
- 2 Gelatina, papel celofane ou outro tipo de material transparente e seguro.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *O Incorpóreo em cena: Teatro Giocco Vita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AND, Metin. Aspects et fonctions du theatre d'ombres turc. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres- tradition et modernité*. Charleville- Mézières. Institut International de la Marionnette, 1986, p.109-117. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis.
- BALBIR, Nicole. Les Marionnetes en Inde. In: FOURNEL, Paul (org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p.58-62. Tradução Sassá Moretti.
- BELTRAME, Valmor. *O ator no Teatro de Sombras*. (mimeografado). Florianópolis: CEART/UEDESC, 2003
- BERNAD, Annie- *Les Marionnettes Indonésiennes*. In: FOURNEL, Paul(org.). *Les Marionnettes*, Paris: Bordas, 1982, p. 63-67. Tradução Maria de Fátima de S. Moretti.(Sassá).
- LESCOT, Jean Pierre. Poésie at Amour dans le Théâtre D'ombres. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres- tradition et modernité*. Charleville- Mézières. Institut International de la Marionnette, 1986, p.265-267. Tradução: Valmor Beltrame
- MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo Reino da Sombra. *Revista MALIC*. Barcelona, n. 2, 1992. Publicações do Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

O PARADOXO DA SOMBRA: O SER SEM SER

Elaine Fabíola da Silva Prado

Teatro de Sombras: onde mora sua magia?

O Teatro de Sombras não é linguagem teatral das mais conhecidas, aqueles que optaram por ela têm consciência disso. Porém, apesar de serem poucos os que seguem fazendo teatro de sombras, percebe-se que o público, de uma forma geral, se encanta quando percebe este mundo diferente, de formas e imagens oníricas.

Qual a magia que está encerrada nesta linguagem? Quais elementos fazem com que a sombra seja considerada uma linguagem mais passiva de poesia, do simbolismo e do lúdico?

Segundo Lescot (1986), em seu artigo *Poesia e Amor no Teatro*, “a imaterialidade da sombra lhe dá um caráter mágico.”

Mas a questão continua: por quê? O que há na sombra, que não há nas demais linguagens teatrais?

Para começar, vamos analisar o que é a sombra, como o mundo ocidental a vê. Muito se fala na sombra, no duplo. Assim como o espelho, a sombra remete a uma matriz. Segundo Amaral (1998), antigamente, acreditava-se que a sombra correspondia diretamente à alma da pessoa. Existem muitos mitos que têm como objeto principal o duplo.

A alma de um corpo material manifesta-se em sua sombra, como também em seus reflexos sobre a água, no espelho, em fotos.

Pode ser vista também como o duplo. O nosso duplo ou nosso aspecto sombrio, desconhecido. (AMARAL, 1998, p. 113)

Ana Maria Amaral toca na similitude entre a simbologia do espelho e da sombra e faz uma relação com o conceito de sombra usado por Jung, que chamava de sombra os aspectos sombrios de um indivíduo, os quais ele, de alguma forma, buscava encobrir de si mesmo como, também, das demais pessoas:

A psicologia jungiana apresentou reflexões importantes a respeito da noção de sombra-duplo ao definir o arquétipo da sombra como a “personificação mitológica” de certos aspectos inconscientes da personalidade. Nessa imagem fundamental de si mesmo, o homem projetou todos os seus anseios e temores, criou de demônios a anjos da guarda.¹ (AMARAL,1998).

A sombra sempre foi algo que despertou nas pessoas uma inquietude. Desde os primórdios até a era da ciência, a sombra causa dúvidas, temores, reflexões, e até mesmo respeito.

Na história abaixo, fala-se do espelho, mas também podemos tomá-la pela sombra que seria o mesmo efeito, o fenômeno do duplo.

Em muitos casos, o tema do espelho se confunde com o do sócia, do outro, do duplo. O reflexo, no entanto, não é apenas uma sombra: em algumas narrativas, o duplo se rebela contra sua matriz; em outras o sócia se liberta de uma dimensão paralela existente, através do espelho. Em outras podemos observar a idéia de passagem da realidade para fantasia e em boa parte delas, a idéia da imagem refletida, do duplo como um veículo do Eu para viagens imaginárias, um “corpo astral”.² (GOMES,1997).

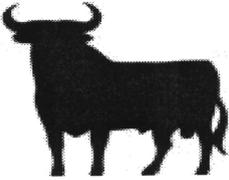
Este simbolismo pode estar associado ao fato de a sombra ser e não ser ao mesmo tempo. Quer dizer, mostrar e não mostrar...Aquilo que a sombra, como imagem que é, não mostra, é algo que deixa à imaginação o trabalho de esclarecer. A sombra é bidimensional, como o desenho, mas é mais simbólica ainda, porque é mais sutil, dá menos informações detalhadas (visualmente falando), permitindo, assim, maior chance para a atuação da imaginação.

A sombra tem um teor simbólico, no sentido de oculto, mistério e, portanto, mágico. Além disso, a sombra mexe com o que é coletivo, porque ela mostra, mas ao mesmo tempo, não a podemos diferenciar, nomear ou distinguir, então nos identificamos com ela. Penso que é aí que mora a magia, porque se há algo sendo mostrado, mas se essa amostragem é parcial, cabe à mente criar em cima do que vê. A sombra é como um espelho, sua imagem está intrinsecamente ligada a uma matriz, ou seja, quando vemos uma sombra, sabemos que há algo que a gera, mesmo que não a vejamos, a conectamos ao ser gerador.

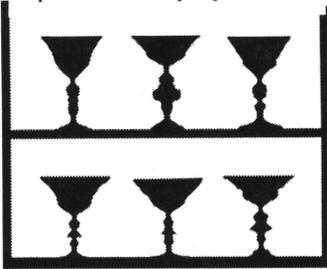
O ator/manipulador do teatro de sombras tem uma grande responsabilidade, pois na nossa realidade, o corpo gera a sombra. Sem corpo, não há sombra. Mas no teatro de sombras, é preciso haver uma inversão: a sombra é o próprio corpo. Ela tem e ao mesmo tempo gera vida independente de uma matriz. Quando a sombra é animada com alto grau de qualidade, não a olhamos como algo que tem uma matriz, mas ela é a própria matriz. Ela ganha vida de tal maneira que o conteúdo lhe é intrínseco. Aí entra a simbólico:

Uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças em explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão. (JUNG, 1996, p. 20)

Quando há algo que não se pode distinguir ele entra no campo do coletivo, ou o acolhemos ou o ignoramos por completo. Esse fato pode gerar duas circunstâncias que podem ser algumas das responsáveis pela magia inerente a essa arte: primeiro o mito simbólico do duplo, assim como no mito de espelho que a imagem ganha vida própria. O segundo fator é o coletivo. Por não identificar o ser que ali se encontra, significa que pode ser qualquer um, inclusive eu. Isso gera identificação, remetendo ao coletivo. Amaral (1998) diz o seguinte: “Não se trata mais de tomar consciência da sombra, mas ela passa a ser uma imagem que pertence também aos outros. Expressa o coletivo, é um elemento simbólico.”



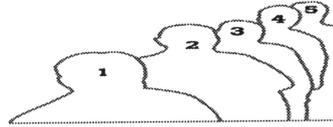
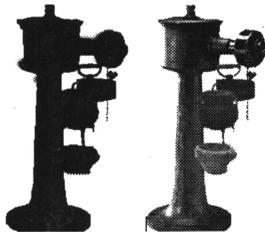
Aqui o animal está representado por meio de um desenho chapado, podendo ser representativo de qualquer touro.



O termo *trompe l'oeil* foi usada pelos pintores, principalmente pelos surrealistas como Salvador Dali, por exemplo. Vejamos o que o termo significa:

Trompe l'oeil: significa iludir o olhar, recurso utilizado na pintura europeia desde o Renascimento com o propósito de iludir o espectador, criando na tela, por intermédio da perspectiva e das normas da pintura, uma ilusão de realidade equivalente à visão que teríamos caso observássemos a mesma cena por uma janela.³

A imagem abaixo mostra um efeito como este.



Aqui está um outro tipo de imagem, o contorno de linhas configurando silhuetas de cinco pessoas, obviamente não identificadas, portanto podem assumir qualquer identidade.

Por não se mostrar totalmente, não podemos “confiar” na sombra, pois ela tem capacidade de nos enganar. Como na figura ao lado, que é uma ilusão de ótica, podemos conseguir efeito similar com trabalho de sombras. Se virmos um perfil, por exemplo, pode-se, em seguida, acontecer daquele rosto se desfazer e nos apercebermos que são vários objetos amontoados e, numa determinada posição, eles formam aquela imagem, uma espécie de *trompe l'oeil*.

Observou-se que o tempo de uma sombra é muito mais veloz do que o movimento do corpo em si. Há uma diferença enorme entre o movimento de um objeto e o movimento de sua sombra. Por isso os movimentos de uma silhueta a ser projetada devem ser precisos e econômicos...Esse é um dos efeitos mais mágicos que o teatro de sombras pode despertar. (AMARAL, 1998, p. 122)

A magia está no paradoxo da sombra que é e não é ao mesmo tempo: ela é onírica e nos conduz a um mundo poético e de emoções, mas também, nos exige atenção para não cair no engano de ver o que não é, ou seja, nos identificamos com ela, mas ao mesmo tempo, nos distanciamos, devido, também, às suas diferenças de tempo, velocidade.

Quanto melhor a aptidão do manipulador/animador da sombra, tanto melhor e maior será a magia que emergirá na platéia.

Notas

- ¹ Retirado do site <http://www.carcasse.com/revista/territorio/dasombra.htm>. Acesso em: 24 set. 2003.
- ² Artigo *O Espelho do Tempo*. Representação Sínica & Imaginação Simbólica; de GOMES, Marcelo Bolshaw (UFRN) em Pré Textos desde 22 abr. 1997 encontrado no site <http://www.facom.ufba.br/pre-textos/bolshaw1.html>. Acesso em: 24 set. 2003.
- ³ Encontrado no site http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/rene_magritte.htm. Acesso em: 29 set. 2003.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação – Da teoria à prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

BAXANDALL, Michael. *Sombras e Luzes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. (Texto e Arte; 15)

GOMES FILHO, João . *Gestalt do objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

NG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho; 14 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p.320.

LESCOT, Jean Pierre. Da projeção da Luz Misturada à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. *Mamulengo*. Rio de Janeiro, n. 14, 1989.

LESCOT, Jean Pierre. Poesia e Amor no Teatro de Sombras. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265 – 267. Tradução Valmor Beltrame.

MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo reino da sombra. *Revista MALIC*. Barcelona, n. 2, 1992.

http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/rene_magritte.htm. Acesso em: 02 nov. 2003.

SOMBRAS EM DIFERENTES FOCOS

Camila Aschermann Mendes de Almeida

Este artigo discute um assunto que pode ser abordado a partir de diferentes pontos de partida. Um tema que é, e sempre será, usado na poesia, no teatro, no cinema, nas artes plásticas, enfim, em toda e qualquer manifestação artística: as sombras.

Por se tratar de uma fonte que rende muitas formas de interpretação, este artigo mostrará uma parcela da visão de dois grandes pensadores: Jung e Platão. Para isso, partiu-se do Teatro de Sombras como sendo estimulador para uma alternativa diferente de percepção do mundo.

Este é um trabalho feito através de discussões em sala de aula e leituras de textos. Como se trata de uma temática extremamente abrangente e de difícil definição singular, o que se pretende aqui, nada mais é do que esboçar a relação do Teatro de Sombras, A Realização da Sombra – de Carl G. Jung do seu livro *O Homem e Seus Símbolos* – e *O Mito da Caverna* – de Platão.

Sombra e expressionismo

A animação no teatro, a partir das sombras, pode possibilitar a descoberta mais direta para a comunicação no autêntico teatro popular. Com as telas usadas neste tipo de manifestação, tem-se o elo de união entre o espectador e o animador. No espetáculo *La Fiancée du Timbalier*, segundo seu diretor, Jean Peirre Lescot, destaca-se a importância no cuidado com o trabalho lírico. Para isso, eles exploraram a mobilidade da silhueta, jogando com a cumplicidade da luz e a transparência dos tecidos, para reforçar o caráter expressionista da imagem.

Pode-se ressaltar o expressionismo e algumas referências destacáveis para o teatro de sombras, neste movimento. Caracteriza-se pela pesquisa com expressões de intensas emoções, sem preocupações em reproduzir um padrão de beleza tradicional. Iniciado no fim do século XIX por artistas plásticos da Alemanha, alcançando seu auge entre 1910 e 1920, expan-

diu-se, também, para a literatura, música, teatro e cinema. O expressionismo está inserido em um momento conturbado, a virada do século XIX.

Um importante nome no movimento para as artes plásticas, seria o pintor holandês Vincent Van Gogh. Destaca-se nas suas obras as cores fortes, os traços expressivos e as formas contorcidas e dramáticas, contrapondo-se com as academias de arte e o impressionismo. É uma forma de “recriar” o mundo, e não apenas moldá-lo segundo a arte tradicional. Vê-se, ainda, uma ruptura com a ilusão de tridimensionalidade, resgate das artes primitivas e uso arbitrário de cores fortes.

No teatro, o expressionismo apresentou uma tendência para o extremo e o exagero, as peças se mostram voltadas para as transformações sociais. O enredo é muitas vezes, metafórico, com tramas bem construídas e lógicas. Em cena encontra-se a atmosfera do sonho e do pesadelo e os atores se movimentam como robôs, termo criado neste contexto. Na América Latina, o expressionismo é, principalmente, uma via de protesto político.

Lescot (1989) define o teatro de animação com sombras, como a leitura original da imagem que ele produz. A imaterialidade da sombra permite um caráter mágico. Conforme ela se aproxima ou se distancia da tela, pode vibrar, ondular, desaparecer rapidamente; ser opaca, translúcida, deformada, evasiva ou, ao contrário, nítida e contrastante.

Ainda afirma Lescot (1986), que nós podemos até não perder as idéias sobre as coisas, mas, por outro lado, perdemos as “emoções reais” diante delas. No texto *Poesia e Amor no Teatro de Sombras*, o autor atribui às sombras a posse de uma força própria que permite reencarnações e novos nascimentos. Conta que, antigamente, direcionou-se às sombras a garantia entre as boas relações entre homens e divindades, entre vivos e mortos. Esta crença ainda se encontra viva em algumas localidades, como por exemplo, em Bali. A sombra testemunha o humano e o inumano. Elas representam a fragilidade, o cômico da vida, força da liberdade, do humor, da ironia, do riso.

O teatro de sombras possui, atualmente, uma importância de grande magnitude no universo das artes cênicas, como podemos perceber no relato de Lescot (1989):

[...] Ele deve ter um papel de médium, deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente [...]. O teatro de sombras é o revelador de nosso primeiro mundo primitivo; ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia.

No momento em que os olhares estão quase que totalmente voltados para as descobertas científicas e avanços tecnológicos, uma forma de expressão que desperte o lado humano de cada indivíduo torna-se, no mínimo, mágico e envolvente. No teatro de sombras, onde o tempo, por exemplo, é mais explorado e trabalhado, buscam-se ritmos e intervalos nos movimentos das silhuetas, diferentes da “corrida de leão” que tornou-se modelo da vida cotidiana terrestre. Assim, com uma boa apreciação do teatro de sombras, a identificação da manifestação artística com o receptor, é imediata.

As sombras e o inconsciente

Partindo deste discurso de que o teatro de sombras tem como uma de suas potencialidades, a possibilidade de transição entre o consciente e o inconsciente, Carl G. Jung, em *O Homem e seus Símbolos*, discorre um capítulo com o título *A realização da Sombra*. Onde a leitura feita do consciente é de que ele seria responsável pela adaptação aceitável das manifestações do inconsciente. Através dos sonhos é que podemos perceber algumas características da nossa personalidade que por algum motivo, eram desconhecidas; é isso que Jung (1964), chama de realização da sombra.

Especificamente sobre o conceito de sombra, o autor coloca o seguinte significado:

[...] Emprego o termo “sombra” para esta parte inconsciente da personalidade porque, realmente, ela quase sempre aparece nos sonhos sob forma personificada. A sombra não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem, sobretudo à esfera pessoal e que poderiam, também, ser conscientes. Sob certos ângulos a sombra pode, igualmente, consistir de fatos coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo [...]. (JUNG, 1964, p. 21)

Comparando as manifestações da personalidade do indivíduo - que muitas vezes não são bem aceitas, por ele mesmo - com o egoísmo, a preguiça mental, a negligência, as fantasias irrealis, as intrigas, as tramas, a indiferença ou a covardia, tentar assumir estas sombras em nós, de forma consciente, fica mais difícil do que localizá-las nos outros. Uma vez que as

reconhecendo em nós, a autocrítica já foi feita. O segundo passo seria trabalhar as sombras que merecem transformações, e isso, para Jung, necessita de força de vontade.

Quando as sombras são percebidas pelo próprio juízo interior, como diria Jung, pelos sonhos, começa o processo de auto-educação. Ao conseguir observar nos outros as suas próprias tendências inconscientes, o que o autor chama de projeção, a nossa tendência mental é colocar uma parte da nossa personalidade em oposição à característica detectada, fazendo com que, mesmo involuntariamente, potencialize pontos por detrás de nós mesmos. Porém, se fizermos o contrário, de forma consciente, estudar a característica percebida, sem hostilidade e medo, haverá chance de compreensão. Dependendo da posição de cada um, a relação com a sua própria sombra, pode-se tornar amigo ou inimigo dela.

A sombra também pode representar, para Jung (1964), um ato impulsivo ou inadvertido. Ela se expõe muito mais do que a personalidade consciente ou o contágio coletivo. Seria um momento que nos encontramos desnudos de padrões ou modos impostos socialmente, podendo manifestar um comportamento quase que primitivo. O autor ainda nos mostra que “em geral a sombra contém valores necessários à nossa consciência, mas que existem sob forma que torna difícil a sua integração na vida de cada um”.

Jung (1964) coloca que a sombra se manifesta como um relacionamento entre seres humanos, onde, às vezes, cedemos, em outras, resistimos ou, ainda, podendo colocar um sentimento em evidência, como o amor. Defende a sombra dizendo que ela só se manifestará de forma hostil quando for ignorada ou incompreendida. “Seja qual for a forma que tome, a função da sombra é representar o lado contrário do ego e encarnar, precisamente, os traços de caráter que mais detestamos nos outros” é o que Jung conclui sobre a função da sombra.

Portanto, quando vemos nas sombras forças positivas, devemos assimilá-las na experiência ativa e não reprimí-las.

O nosso consciente não consegue integrar a sombra à nossa personalidade, porque ela vem com um pulso de grande veemência. Não saber exatamente o que é, ou onde está determinada coisa, ou onde ela começa ou acaba. Jung chama a isso de contaminação de conteúdos inconscientes. A sombra seria um aspecto relativamente definido da personalidade inconsciente. Porém, aspectos desconhecidos pelo ego, misturam-se à sombra, segundo o autor, incluído as mais valiosas e nobres forças. Por exem-

plo, quando nos sonhos, as indicações não aparecem de forma clara, a personalidade inconsciente preenche com suas próprias decisões. Nos nossos sonhos encontramos inúmeras aparições de símbolos oníricos sutis e complicados, para cuja interpretação, podemos não estar totalmente seguros.

Jung (1964), se permite escrever um trecho sobre como a condução das ações pode estar acontecendo dentro de nossas mentes:

[...]Em algum lugar, lá no mais profundo de nós mesmos, em geral sabemos aonde ir e o que fazer. Mas há ocasiões em que o palhaço a que chamamos “eu” age de modo tão irrefletido que a voz interior não se consegue deixar ouvir [...].

Badiou (1992), coloca que a defesa da realidade exterior, apresentada de forma contínua, sem distinção, sem identificações, deve ser segmentada, dando um nome e individualizando às coisas. É a partir desta atividade que o homem primitivo desenvolve a função organizadora da linguagem, onde o reconhecimento se dá, através da representação. A autora ainda exemplifica esta definição com a seguinte afirmação: “se A é a realidade, A será a imagem da realidade e se converterá no signo A e sua metáfora”.

Sombras e a leitura da verdade

O filósofo grego Platão (2001), ao definir a composição da realidade, divide-a em dois domínios: o das coisas sensíveis e o domínio das idéias. Esta analogia entre aptidão para ver e aptidão para conhecer se mostra clara no seu texto *O Mito da caverna*, do qual vale retirar os seguintes trechos:

[...] Imaginemos uma caverna subterrânea onde, desde a infância, geração após geração, seres humanos estão aprisionados. Suas pernas e seus pescoços estão algemados. A entrada da caverna permite que alguma luz exterior ali penetre, de modo que se possa, na semi-obscuridade, enxergar o que se passa no interior. A luz que ali entra provém de uma imensa e alta fogueira externa. Entre ela e os prisioneiros - no exterior, portanto - há um caminho ascendente ao longo do qual foi erguida uma mureta, como se fosse a parte fronteira de um palco de marionetes. Ao longo dessa mureta-palco, homens transportam estatuetas de todo tipo, com figuras de seres humanos, animais e

todas as coisas. Por causa da luz da fogueira e da posição ocupada por ela, os prisioneiros enxergam na parede do fundo da caverna as sombras das estatuetas transportadas, mas sem poder ver as próprias estatuetas, nem os homens que as transportam. Como jamais viram outra coisa, os prisioneiros imaginam que as sombras vistas são as próprias coisas... Que faria um prisioneiro libertado? Em primeiro lugar, olharia toda a caverna, veria os outros seres humanos, a mureta, as estatuetas e a fogueira... Num primeiro momento, ficaria completamente cego, pois a fogueira na verdade é a luz do sol, e ele ficaria inteiramente ofuscado por ela. Depois, acostumando-se com a claridade, veria os homens que transportam as estatuetas e, prosseguindo no caminho, enxergaria as próprias coisas, descobrindo que, durante toda sua vida, não vira senão sombras de imagens (as sombras das estatuetas projetadas no fundo da caverna) e que somente agora está contemplando a própria realidade. Libertado e conhecedor do mundo, o prisioneiro regressaria à caverna, ficaria desorientado pela escuridão, contaria aos outros o que viu e tentaria libertá-los. (PLATÃO, 2001, p. 51).

Em *O Mito da caverna*, Platão, talvez, refira-se que a realidade é “uma projeção da realidade”. Para ele, o mundo não seria completamente real, pois o que conseguimos ver é a representação, a sombra que a realidade produz. Para conseguirmos um contato com o mundo verdadeiro, teríamos que ultrapassar a luz da fogueira que, por sua vez, ofusca a nossa visão. Tem-se, assim, a divisão da realidade em dois mundos: o inteligível, que seria composto pelo raciocínio ou pensamento discursivo e até a intuição intelectual e a ciência; e o sensível onde encontraríamos as projeções, a impossibilidade de leitura da verdade, mas sim seus reflexos. É no mundo inteligível que se tem a possibilidade de descoberta do objeto real. Nunes (2001) quando, na introdução do livro, analisa estes dois mundos, propostos no mito da caverna, mostra-os como uma perspectiva metafísica – estudo dos seres, da existência; aquilo que transcende a vida humana – que, para Platão, se mostra em um mundo superior – inteligível.

Platão, provavelmente por ser um filósofo, acreditava que para se alcançar este mundo inteligível, teria a ajuda de seu ofício para encontrar o caminho. O filósofo seria aquele que, através de um processo dialético,

se liberta das correntes, saindo da ignorância para a opinião e depois, para o conhecimento. Obedecendo as etapas de divisão: meios para o conhecimento (nomes e definições), o próprio conhecimento (ciência ou episteme da representação) e, por fim, o objeto conhecido (objeto real). Onde o ideal seria partir do intuitivo, chamado de *reminiscência*. Partindo, assim, do geral para o particular.

Para ele, a maioria da humanidade vive no mundo ilusório das coisas sensíveis as quais são mutáveis, não são universais e nem necessárias e, por isso, não são objetos de conhecimento. Este mundo das idéias, percebido pela razão, está acima do sensível (dominado pela subjetividade) que só existe na medida em que participa do primeiro, sendo apenas sombra dele.

De acordo com a descrição do mito, pode-se localizar etapas da visão do sujeito. A primeira é chegar ao juízo, tentando superar a inércia da ignorância. O sujeito é ofuscado pela luz da fogueira, sendo, talvez, a representação da verdade. Neste primeiro instante, ele não consegue distinguir muito bem o que vê, mas com persistência pode contemplar as formas bem definidas dos objetos que geram as sombras do fundo da caverna. Então ele atinge o conhecimento (episteme).

Estas etapas são representadas também por outra metáfora em que o sujeito olha primeiro para a sombra dos objetos, depois para a imagem deles refletida na parede e, por último, para os próprios. Notando a passagem da ignorância para a opinião e depois para o conhecimento.

Pode-se notar que, nas três formas de abordagem do elemento sombras, a primeira semelhança que se pode extrair é o significado de representação que elas apresentam. Claro que em cada área, este significado tem um conceito diferenciado, pois busca atingir uma finalidade específica.

No teatro, chamado teatro de sombras, encontram-se diferentes efeitos, conforme a mobilidade que se dá às silhuetas. O que se pode detectar como ponto de grande diferença neste tipo de manifestação artística para um teatro classificado como teatro que conta com atores que se posicionam, visualmente, a mostra para o espectador, é a quebra de tridimensionalidade. Nota-se a possível perda da possibilidade de se ter uma pluralidade de dimensões, uma visão que cerca todos os lados da obra artística – o ator. Por outro lado, com o teatro de formas animadas, em especial o teatro de sombras, pode-se adquirir outros efeitos, na possibilidade de distorção das imagens geradas. Assim, não se pode deixar de registrar a magnitude que se encontra no fazer e no apreciar de um bom teatro de sombras, de detectar

a magia e a possibilidade de uma experiência fantástica que ele nos oferece.

Esta beleza toda pode ser vista por Jung como se fosse uma forma de conversarmos com o nosso inconsciente. Quando Jung (1964), diz que, no nosso inconsciente é que encontramos características que, muitas vezes, podem permanecer intocáveis por toda nossa vida, sendo elas boas ou ruins, vê-se que um elo entre estas idéias é bem sensato. Quando Jung se refere a realização das sombras nas características do nosso consciente que o inconsciente toma conhecimento, vê-se a possibilidade de separar o consciente do inconsciente e as manifestações das características da personalidade que cada um deles pode representar, no artigo coube uma comparação com o fabuloso Mito da Caverna. Esta alegoria, muita bem feita, indica a leitura que se pode ter da verdade. Nesta alegoria, Platão pretendia nos mostrar a possibilidade de existência de dois mundos, o sensível e o inteligível ou também chamado de supre lunar. O autor acreditava que com a realidade podendo ser separada em matéria e forma, nós só teríamos acesso à matéria, que seriam as sombras projetadas do que se conhece por forma.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 3.ed., São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 1.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1998.

JUNG, Carl G. . *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

LESCOT, Jean Peirre. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombra. *Mamulengo*. Rio de Janeiro, n. 14, 1989.

_____. Poesia e amor no Teatro de Sombras. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charliville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame.

PLATÃO. *A República*, São Paulo: Editora Martim Claret; 2001.

A LINGUAGEM POÉTICA DA SOMBRA E O ENVOLVIMENTO DO PÚBLICO

Ana Paula Moretti Pavanello

Poesia na tela...

De repente apagam-se as luzes...Um foco de luz começa acender lentamente... Imagens, formas, vão moldando-se, transformando-se... Tudo isso através de uma tela branca, uma janela para um outro mundo. Um mundo particular, poético, mágico. Sombras que aparecem e somem, diminuem e aumentam, colorem a tela branca com diversas cores e formatos, contam-nos histórias.

Este artigo estuda de que forma o público se envolve com o teatro de sombras, tanto no Ocidente como no Oriente, nos diversos tipos e formas de teatro de sombras que existem, e como a experiência e o que o público vai sentir dependem de como é realizado o teatro de sombras, da linguagem que busca e das finalidades que procura.

Público: poesia e envolvimento...

O público presente assiste, mas não de forma passiva, envolve-se, interioriza, subjetiva o que acontece. No momento da apresentação existem apenas a sombra e a pessoa, é um elo direto de ligação. A leitura da sombra ocorre interiormente, emocionalmente. É um processo mágico, poético. Conforme Lescot (1986), a “imaterialidade da sombra lhe dá um caráter mágico.”

A sombra permite a subjetivação do homem, e seu envolvimento é tal que, em determinado momento, as emoções se confundem, misturam-se o que acontece na tela e o que acontece interiormente. O Teatro de Sombras permite muitas vezes que a pessoa, como indivíduo, crie sua própria história a partir de elementos que lhe são dados. O que é criado, imaginado, depende

de toda a carga, todos os valores, todas as emoções que lhe são despertadas no momento, e que a pessoa, de certa forma, já possuia.

Este acontecimento faz ligação com outro fator característico do teatro de sombras, a solidão. O ato interior de imaginar é solitário, e a sombra possui um caráter poético de solidão. Talvez pelo seu aspecto frágil, onde a qualquer momento pode desaparecer ou se transformar, ou pela própria situação da pessoa estar sozinha, no escuro, olhando para tela. Enfim, são diversos os fatores que podem ser considerados para esta introspecção despertada. Como esse processo é subjetivo, acaba muitas vezes levando o público a sentir-se solitário e, para mim, esta solidão é um dos pontos que liga a sombra ao público que assiste. E o público se compece com a solidão da sombra, sente-se despertado na sua própria solidão, no seu próprio vazio.

Por estes elementos, que esta arte é tão singular e poética e, por isso, não existe uma forma perfeita e única que garanta resultados, há várias maneiras de realizar o teatro de sombras. O ator que manipula a sombra busca o envolvimento do público e, para isso, não deve se preocupar na descrição da sombra, na objetividade do que é passado, é preciso deixar que o público descubra, que busque significação pessoal, na imagem apresentada. Este ator deve estar em sintonia com a sombra, com o que acontece na tela, fazê-la viver, e viver diante do público.

Ritmo, música: elementos poéticos

Assistindo a trabalhos de sombras¹, outro fator, que salta a vista, é o ritmo que ela tem. A sombra vive em um outro compasso, que é diferente do habitual. Tudo é mais lento, a sombra se move vagarosamente pela tela, busca todas as possibilidades, foge do tempo frenético do dia-a-dia. É a criação de um ritmo próprio que leva o espectador a, também deixar de lado o seu próprio tempo e incorporar o da sombra, levando, cada vez mais, ao envolvimento do público com a apresentação. E quanto mais a sombra consegue a distância com o cotidiano, mais poética se torna a imagem que ela produz.

E, muitas vezes, para conseguir esta mudança de ritmo a música é utilizada, ela é uma arte que só vem acrescentar ao teatro de sombras, ela ajuda na interiorização do público. A música suave penetra na sombra e, algumas vezes, é possível perceber a dança que a sombra e a música criam. Como coloca Balbir (1995, p. 58), em relação à música no teatro de som-

bras indiano: “ A música de acompanhamento e, em particular os instrumentos de percussão têm um papel muito importante, quase fisiológico, na criação do estado de alma apropriado a participação do espetáculo.”

Estes elementos que estão presentes no teatro de sombras fazem desta arte única e admirada no mundo todo. É uma arte milenar, e a datação de sua gênese é praticamente impossível, dois mil, três mil anos? Sabemos que tem origem no Oriente e, é lá, que ela possui grande valor, principalmente por estar ligada a religião e a tradição.

O teatro de sombras no oriente: tradição e religiosidade

Podemos destacar vários países que possuem tradição nesta modalidade de teatro e, com certeza, é possível identificar diferenças que tornam o Teatro de Sombras de cada país algo único e particular.

O teatro de sombras turco, denominado Karagoz, é um teatro para as massas, atingindo todos os níveis da sociedade. Possui uma trama livre e fragmentada, a dramaturgia é improvisada e oriunda da tradição oriental. As silhuetas são apresentadas numa tela de 1 metro por 60 cm, e são confeccionadas com couro de búfalo. Karagoz é o personagem principal que vive enganando os outros e sempre está a procura de satisfação sexual. O teatro é baseado na improvisação do manipulador, na capacidade de provocar risos e de interpretar inúmeras personagens.²

Na Índia, a arte do teatro de sombras remonta à antiguidade, já no século IV, era uma arte muito popular e apreciada. Os temas são escolhidos dentro da mitologia popular, das grandes epopéias, principalmente, o *Mhābhārata* e o *Rāmāyana*. O teatro, na maioria das vezes, está ligado com alguma comemoração religiosa. O ator-manipulador além de manipular a silhueta, que varia de 30 cm à 1,50 m, recita e canta, também. As apresentações são acompanhadas de instrumentos musicais, a finalidade da arte na Índia, é o *Raza*, ou seja, o prazer estético. (BALBIR, 1995, p. 60).

Na Indonésia, as silhuetas são confeccionadas pelo *Dalang*, que é o ator-manipulador, e elas são feitas de couro ou esculpidas em madeira. O teatro de sombras javanês possui íntima ligação com a religião. Os personagens estão divididos em duas categorias: os bons e os maus. E esta divisão fica explícita na confecção da silhueta que obedece a padrões rígidos e faz com que o público, logo no primeiro olhar, identifique o personagem. E os repertórios das apresentações também ocorrem em torno das epopéias do *Mābhāhata* e *Ramayana*, como na Índia.

O teatro de sombras chinês está ligado ao teatro cantado dos atores, a sombra é muito utilizada nas apresentações de óperas. As silhuetas variam conforme a região, e medem entre 30 cm à 80 cm, no norte do país, são confeccionadas de pele de burro e, em outras regiões, em pele de ovelha ou boi. A confecção é realizada respeitando a perspectiva nas proporções e tamanhos. (PIMPANEAU, 1995, p. 46).

Em todos estes tipos de teatro de sombras, não importando a finalidade, religiosa, educativa ou estética, o público está envolvido. Ele passa horas, pois em alguns lugares, o espetáculo dura cerca de 6, 7 horas, ou dias, apreciando, envolvendo-se. E, muitas vezes, é preciso que o público seja, também, de certa forma, treinado, pois tem que reconhecer que tipo de personagem é, apenas olhando a silhueta do personagem, ou por onde este entra, porque as diferenças entre as silhuetas são mínimas, algumas vezes. Por exemplo: no teatro javanês as cores possuem sua significação, o branco para um jovem príncipe, preto marca a franqueza, dourado a superioridade, rosa marca a violência...

Assim, percebemos que não é só o aprendizado do ator-manipulador que ocorre desde a infância, o público também desde criança começa a ser introduzido neste universo, para que possa reconhecer os signos que lhe são mostrados. Pois o público, para entender o que está acontecendo, deve ter conhecimentos sobre o personagem que a silhueta representa, sobre as significação das cores, dos movimentos. No oriente, o teatro de sombras é altamente codificado e é preciso, desde cedo, aprender estes códigos.

E neste tipo de teatro, o público é altamente envolvido, principalmente quando trata da religiosidade do espetáculo, pois é também uma forma de adoração, agradecimento, ou de pedir alguma coisa, como a comemoração da chegada da primavera, agradecimento de alguma colheita, festas de fertilidade e outras comemorações. É difícil separar o religioso e o laico nestes países orientais, já que a religião está muito enraizada no plano temporal, fazendo que o espiritual e o temporal, muitas vezes, se mesquem.

O teatro de sombras no ocidente

O teatro de sombras no Ocidente, como coloca Montecchi (1992), “sofreu um violento transplante cultural”. E acabou desenvolvendo uma falsa vocação de imagem em detrimento dos significados rituais e filosóficos. Ou seja, no Ocidente o teatro de sombras está mais ligado com a imagem do que com seu significado, mais preocupado com o espetáculo.

O público, muitas vezes, não se envolve no teatro de sombras ocidental, como ocorre no oriente, principalmente se o espetáculo procura buscar apenas algo estético, a beleza pela beleza, não procurando estudar aquilo que transmite ao espectador. E, sempre foi considerado um “teatro menor”, em relação ao teatro de atores, como sendo um elemento, e não uma arte em si. Por isso, que é mais comum no Ocidente vermos a sombra no teatro, e não o teatro de sombras. A sombra é utilizada como um elemento estético a mais, em toda a obra, e são poucos os grupos que trabalham com ela como uma arte única e acabada.

Um exemplo de um grupo que consegue trabalhar a sombra como uma arte única e de forma brilhante no Ocidente é o **Giocco Vita**. Este grupo fundado em 1979 dedica-se a pesquisa da linguagem de sombras e conseguiu resultados surpreendentes, como coloca Amaral (1997):

Partindo do teatro de sombras tradicional europeu, no qual a projeção das sombras acontece sempre em telas fixas, com luz também fixa, o Teatro Giocco Vita rompeu todos os limites da convenção. Em seus espetáculos a luz varia sempre, seja em relação ao espaço (também variável), seja em relação às quantidades técnicas e focos de luz. As telas ou telões de projeção, passaram a ser também móveis e com dimensões sempre surpreendentes. Atenção especial foi dada as sempre mutantes relações entre o corpo manipulador, o boneco/objeto, e as suas respectivas sombras.

O Giocco Vita tem sido, no Ocidente um ponto de referência para quem quer realizar teatro de sombras de qualidade técnica e artística. O grupo está sempre buscando significações e significados nas sombras e não realizando a sombra apenas com alguma finalidade visual.

Considerações finais

Percebemos que há diversas formas de realizar o teatro de sombras, e diversas também são suas finalidades, seja religiosa, educativa, ou prazerosa. Não importa a que se destina, desde que permita ao público se envolver, integrar-se com a sombra. Para isso, deve procurar fugir apenas do estético e buscar significados e motivos para realizar o teatro de sombras. Como diz Amaral (1997): “ Todo teatro deve ser coerente com os

elementos que apresenta. E seja qual for o instrumento de expressão que se opte por usar, deve-se fazer reflexões sobre essa linguagem.”.

Diz, ainda, que trabalhar com a sombra é trabalhar com o que de mais sutil e incorpóreo existe, percebendo o quanto é frágil o trabalho com sombras e é nesta fragilidade que encontramos toda a beleza e a poesia que ela contém.

Participar de um teatro de sombras é uma experiência única que permite o encontro com o próprio eu, é uma viagem de descoberta de sentimentos e sensações. É um aprendizado, uma lição e disso bem sabem os que já tiveram a oportunidade de compartilhar uma apresentação de sombras.

Notas

- 1 Estes trabalhos a que me refiro foram realizados e apresentados na disciplina de Laboratório Dramático III, pelos alunos, no segundo semestre de 2003, sob orientação do professor Valmor Beltrame.
- 2 Estudo do professor Metin And, da Universidade de Ankara, sobre o teatro de sombras turco, buscando a sua composição e significação na sociedade em que existe.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *O Incorpóreo em cena*. Teatro Giocco Vita. São Paulo: Ateliê, 1997.
- AND, Metin. Aspects et fonctions du theatre d'ombres turc. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres- tradition et modernité*. Charleville- Mézières. Institut International de la Marionnette, 1986, p.109-117. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis.
- BALBIR, Nicole. Les Marionnetes en Inde. In: FURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Paris: Bordaz, 1995, p. 58-62. Tradução Sassá Moretti.
- BELTRAME, Valmor. *O ator no Teatro de Sombras*. Florianópolis: CEART/UEDESC, 2003 (mimeografado)
- BERNAD, Annie- Lês Marionnettes Indonésiennes. In: FURNEL, Paul. *Les Marionnettes*, Paris. Bordas, 1982. p. 63-67. Tradução Maria de Fátima de S. Moretti.

LESCOT, Jean Pierre. Poésie at Amour dans le Théâtres D'ombres. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres* - tradition et modernité.

Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame

MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo Reino da Sombra. In: *Revista MALIC*, Barcelona, n. 2, 1992. Publicações do Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

PIMPANEAU, Jacques, Lês Marionnetes em Chine. In: FURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p. 46-52. Tradução Sassá Moretti.

A SOMBRA DE UM CORPO SEM ÓRGÃOS

Marcos Klann

Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita. Eis um modo clássico de tranquilizar-se: o sujeito, representando a unidade de seu corpo, pensa-se como união possível da alma e do corpo. (JEUDY, 2002, p. 20).

Em muitas culturas se pensa o corpo em sua forma externa como um invólucro que “protege” a alma, um pacote que envolve o conteúdo, o “produto”. Não podemos definir que tipo de alma este corpo contém, o que ele, realmente, é. Mas independente das convicções sobre a alma e o que a anima, este corpo contém vísceras e órgãos e os protege de seu processo de degeneração, de putrefação.

A pele é como fronteira final deste corpo-alma-órgãos.

No teatro de sombras, como no efeito de inversão da luz que incide sobre a lente, temos a oportunidade de contrariar e inverter esta situação, o corpo-pele se esconde atrás do tecido. O que vemos?

A projeção de um corpo? O que este corpo contém? Claro que se trata de uma ilusão, pois o corpo-pacote permanece escondido atrás do pano, mas, a ilusão criada é mais forte, é apenas uma sombra, sem identidade, sem nome, sem cor de pele, sem diferenças, próximo e distante de mim, meu interno, meu reflexo externo. Teria esta sombra a capacidade de se transmutar? De ganhar um caráter além (ou de já o ser), um corpo sem órgãos?

“O corpo sem órgãos não tem boca, não tem língua, não tem dentes, não tem laringe, não tem esôfago, não tem estômago, não tem ventre, não tem ânus. Eu reconstruirei o homem que eu sou.” (ARTAUD, apud LINS, 1999, p. 47).

O “corpo sem órgãos” de Artaud vai além de uma simples imagem poética, sua materialidade é difícil de alcançar, ela exigiria do ator um ato de sacrifício extremo, de vestir sua pele-máscara ao avesso, expor seu sangue, a fonte de sua vida e assim, encontrar sua alma, sua verdade.

Só quando o homem reconhecer sua fraqueza é que ele poderá realmente transcender. Descobrir no físico, sua energia e entender a brutalidade da vida com sua beleza.

Há poesia no corpo de Artaud, uma poesia manchada de sangue na qual não se lêem todos caracteres, mas que, mesmo assim, é compreensível, instigante, autotransformadora, mutável, como o corpo que Artaud sonhava, como a sombra sob a tela branca.

Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas e já que ninguém acredita mais em deus, todos acreditam cada vez mais no homem.

Assim, agora é preciso emascular o homem.

Como?

[...] Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.

O homem é enfermo porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animálcuro

que o corrói mortalmente

deus

e juntamente com deus

os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força

Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,

Então o terão libertado dos seus automatismos e desenvolvido sua verdadeira liberdade.

Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas

como no delírio dos bailes populares

e esse avesso será

seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, apud LINS, 1999, p. 70-71).

Artaud buscava o deus que habita nele, para, de lá, retirá-lo, há uma relação entre alma e órgãos e que, para explicá-la, criamos esse deus onipresente, como intermédio entre a “sujeira” do sangue e a beleza que ele é capaz de produzir, preferimos apenas ver a beleza, pois o sangue, como os ossos, nos mostram a possibilidade da morte. Na maioria das pinturas o corpo morto é mostrado como se estivesse num sono eterno, como se fosse vivo. A putrefação nos rouba a recompensa da eternidade.

Mas, ainda assim, é o invólucro da pele, por mais fina que ela seja, que torna estética essa visibilidade velada do esqueleto. O humorista Serre representou, em uma caricatura terrível, essa angústia da aparição muito brutal das costelas da caixa torácica, quando, durante uma massagem, a pele se rompe e sobe até o pescoço, desnudando essa parte superior do esqueleto. (JEUDY, 2002, p. 135).

O corpo sem órgãos, hoje, é matéria de debates e teorias, visões sobre o que seria. Acredito que ele é um processo de reflexão pessoal e não uma teoria que o transforme em algo conciso e catalogado, assim como fala Lins (1999, p. 50):

Perigo: teorizar sobre o corpo sem órgãos, “um novo corpo”, transformando-o num “saber” universitário, eliminando ao mesmo tempo seu processo de invenção e experimentação, e impedindo a compreensão desse processo, restringindo-o a organização de conceitos suscetíveis de serem teorizados, [...].

Onde se encontra este corpo sem órgãos no teatro de sombra? Não tenho respostas definitivas. Certamente existem pesquisas sobre o tema, e grupos que exploram esta relação. Mas acredito ser preciso para isto, um novo teatro de sombras, que rasgue a sombra, que manche a tela branca, de sangue. Sem dúvida, já existe uma veia que une o teatro de sombras e Artaud, isso é nítido pelas próprias influências que ele teve do oriente, berço do teatro de sombras que se tem hoje espalhado pelo mundo, diferente das primeiras concepções européias.

Fabrizio Montecchi em seu texto “Viaje por el reino de la sombra” mostra em sua concepção de “Cuerpo Sutil” essa proximidade entre a sombra e o corpo sem órgãos:

[...] El cuerpo Sutil... Hemos heredado una Sombra muda, subyugada, dominada, constreñida a hablar en una lengua que no es la suya. Para liberarla, para hacerle hablar su lengua, para hacerle explicar sus historia, ha sido necesario renunciar a la silueta, instrumento que no encaja en este dominio. Y retornar al cuerpo del hombre, restableciendo, así, la inicial confrontación entre Hombre y Sombra: el Hombre y su Doble. (MONTECCHI, 1992).

Há em Fabrizio e Artaud, uma busca comum de libertar o corpo de um automatismo, de sua prisão social, de seu estado de passividade, o corpo sem órgãos é, sobretudo, um corpo que tem desejos e vontades.

A sombra permite um corpo que vá além de sua casca física, que se deforma e reforma, que mesmo sendo projeção, é vivo e signo de outros corpos, intracorporais, extravirtuais.

Este corpo sem órgãos está escondido no interior de uma caverna, no meio da escuridão, junto com sua sombra que, de vez em quando, chega até nós.

Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da esterpe. É sobre ele que dormimos, vemos, que lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados. (LINS, 1999, p. 50).

Vivemos com o peso dos órgãos, com a idéia de sua falência. Na sombra descobrimos uma materialidade diferente, um corpo sem prazo de validade, um corpo de vida superior, a mesma vida que Artaud enxergou nos atores de Bali.

É preciso encontrar no sopro da vida, a importância de nossa existência.

Referências

ARTAUD, Antonin. Sobre o teatro de Bali. In : ____ . *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 71-89.

- ARTAUD, Antonin. O teatro de Seráphin. In: ____ . *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987, p. 179-187.
- DA SILVA, Amabilis de Jesus. Figurino Invólucro, *Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE, 2003.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MONTECCHI, Fabrizio. Viaje por el reino de la sombra. *Revista MALIC*. Barcelona, n. 2, 1992.
- PIMPANEAU, Jacques. Les Marionnettes en Chine, In: FURNEL, Paul. *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p. 46-52. Tradução Sassá Moretti.

MITO, SOMBRA E ENCANTAMENTO

Luciá Tavares

Diante da correria sufocante da rotina que o sistema nos impõe, pouco tempo sobra para observarmos o encanto que há nas sombras que rodeiam este cotidiano; tampouco há tempo para que nos voltemos a uma interiorização.

A tecnologia que nos rodeia, ao mesmo tempo em que nos aproxima, nos mantém cada vez mais distantes da parcela onírica da vida, fazendo com que nos distanciemos de nós mesmos, de nossa essência, de nossa poesia, de nossas sombras e, sobretudo, de nossos mitos.

“Um mito é um modo de dar sentido a um mundo sem sentido [...] são padrões narrativos que dão significado à nossa existência”. (MAY, 1993, p. 3).

Porém onde vamos buscar estes padrões narrativos para trazerem o tão almejado significado à vida de nossos dias? Na cultura de massa, arrebatadora que nos é imposta? Ou nas maravilhas tecnológicas da modernidade, que roubam o encanto do artesanal e do natural? Que aniquilam com a criatividade, que abafam a imaginação e sufocam a memória que faz com que nossas habilidades se percam, fazendo com que deixemos de lado, não apenas as sombras cotidianas, mas que esqueçamos do impacto destas em nosso inconsciente, em nosso eu.

O teatro de sombras (seja para o espectador ou para o animador) faz acordar justamente para a necessidade da introspecção, podendo nos levar de encontro a estes padrões narrativos que perdemos, e que fluem da memória livremente, embora relutemos, buscamos, em nosso inconsciente, o material para a construção de um mito autêntico, um mito que tenha sua origem na memória de nossa cultura, em nossa criatividade.

Esta questão é levantada por May (1993, p. 3), quando afirma: “A memória e o mito são inseparáveis [...] a memória é a mãe da criatividade [...] pois é na memória que o indivíduo guarda e saboreia as experiências importantes da vida [...]”

É da memória que emergem nossos padrões narrativos, é nela que ficam gravadas as mais variadas imagens e é, também, nela que buscamos a matéria-prima para nossas criações. Ou seja, quando projetamos sombras em uma tela, estamos de forma decodificada transformando em imagem nossas experiências, nossos desejos, nossos medos, nossas lembranças, nosso eu.

É o encontro com nossa essência, fazendo com que a tela se torne, como afirma Luc Amoros (apud, MAY, 1983, p. 4): “[...] o lugar de confronto de nossas próprias projeções [...]”.

Na projeção de sombras na tela, o pequeno pode transformar-se em gigante, as mãos numa prisão, os dedos podem ser grades, ao mesmo tempo em que podem ganhar a forma das asas de um pássaro que voa livremente. Há espaço para ilusão, para transformação e para o encantamento.

Porém, o sentido mítico de tal linguagem não reside apenas no confronto de nossos mitos na tela, está nítida nas diversas vertentes do teatro de sombras, seja na maneira como se inicia uma sessão de Teatro de Sombras na Índia¹, ou nas várias funções do Karagös², o teatro de Sombra Turco, ou, ainda, na lenda que conta o nascimento do Teatro de Sombras Chinês³, bem como na forma como se reúne o povo para participar das sessões do Teatro de Sombras na Ilha de Java⁴.

Todas estas formas encerram em si o encantamento associado aos mitos. No entanto, há uma grande distância entre Teatro de Sombras do Oriente e o Teatro de Sombras do Ocidente que se encontra no fato de o Oriente possuir mitos que são projetados em suas sombras, e estes fazem parte de uma identidade coletiva, que vem de uma tradição milenar, própria da Cultura Oriental.

Embora esta cultura não esteja livre de toda invasão dos mitos forjados pela Cultura Ocidental, o Teatro de Sombras sobrevive, chegando a ser transmitido pelo rádio e pela televisão, como acontece na Indonésia onde, segundo Bernard (1992), foram criadas pelo Estado e pelos últimos sultões academias para ensinar tal arte. Isto nos leva a crer que os meios de comunicação de massa podem, sim, estar voltados para as artes e a sua disseminação, ao invés de, apenas, impor heróis enlatados, tão distantes da realidade de nossa cultura popular, de nossa memória cultural, de nossos mitos autênticos.

Quanto ao Ocidente, ainda precisa construir os mitos a serem projetados na tela, não possuímos, na Dramaturgia do Teatro Ocidental, obras como o MahaBharata ou Ramayana, como afirma Bernard (1982)

mas podemos construir e buscá-los na diversidade dos mitos que nos rodeiam e que acabamos por esquecer. Tal dramaturgia pode vir a surgir, até mesmo, a partir das projeções do homem contemporâneo na tela: de sua solidão em meio a uma sociedade de consumo, que sufoca sua livre expressão, ou das sombras de objetos cotidianos que estão presentes em sua sufocante rotina diária.

Mircea Elaide (1991, p. 8) afirma que: “A principal função do mito consiste em revelar modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas [...]”.

Descobrir quais são estas atividades humanas significativas pode ser um caminho para a descoberta do mito de cada um e, sem dúvida, o Teatro de Sombras pode ajudar nesta tarefa.

Talvez tenha chegado o momento de invertermos o mito da Caverna de Platão, ao invés de sairmos da caverna para enxergar o mundo de fato, tenhamos que voltar a ela, enxergar as sombras de nosso mundo, para, então, entendermos novamente o que vem a ser o encantamento, o mágico. (CHAUI, 1997).

A alienação nos dias atuais parece não mais estar naquele que se encontra num estado de crisálida, mas sim, no que sucumbe ao consumo de uma cultura de massa, do mundo atual, este mundo que não é nosso e que somos abrigados a “engolir”.

“Voltar a Caverna” parece emergencial, para refletirmos que, na sombra também há vida, e que, esta vida, impalpável, está repleta de nossos medos e anseios, que, por sua vez, precisam ser projetados, seja no outro, nas paredes das ruas, no vizinho, ou na tela.

O encontro com as sombras de nosso mundo, com certeza, é também parte deste mundo, uma parte que esquecemos diante da correria do dia-a-dia e, ao reencontrá-la, ganha uma dimensão maior. Sabemos que esse mundo, nosso mundo, não se reduz somente à claridade, mas também às sombras e às infinitas formas que elas sugerem e criam. Sejam projetadas na tela, ou, ainda, em nossas idéias, ou em nosso inconsciente tomando forma visível, encantadora, delineando uma identidade nossa, que não seja forjada por uma mídia pobre que nos é imposta indecentemente, tornando-a repleta de um mito autêntico, um mito que brote de nossa memória cultural e histórica e, sobretudo, dê vazão a criatividade.

Notas

- 1 Para maiores informações sobre tal assunto ver Nicole Balbir, 1995.
- 2 Ver Metin And, *Tradition et Modernité*, 1986.
- 3 Ver Jacques Pimpaneau, *Les Marionnettes em cline*.
- 4 Ver Annie Bernard, *Les Marionnettes Indonésennes*, 1982.

Referências

- AND, Metin. Aspects et fonctions du Théâtres D'ombres turc. In: DAMINAKO, Stathis. *Théâtres D'ombres -Tradition et Modernité*. Paris: L' Harmattan et Intitut International de la Marionnette, 1986, p. 109-117. Tradução Valmor Beltrame.
- BALBIR, Nicole. Les Marionnettes em Inde. In: FOURNEL, Paul.(org.) *Les Marionnettes* . Paris: Bordas, 1995, p. 58-62. Tradução Sassá Moretti.
- BERNARD, Annie. Les Marionnettes Indonessiennes. In: FOURNEL,Paul.(org.) *Les Marionnettes*, Paris: Bordas, 1982, p. 63-67. Tradução Maria de Fátima de S. Moretti (Sassá)
- CHAUI, Marilena. *Convite a filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. In: ____ . *A estrutura dos Mitos*. 3. ed. São Paulo: 1991, p. 7 -23.
- MAY, Rollo. *A procura do Mito*. São Paulo: Monole Ltda., 1993.
- PIMPANEAU, Jaques. Les Marionnettes en Chine. In: FOURNEL, Paul. (org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p. 46-52.
- SCHULER Donald. *Mitos, ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.
- TELES, Antonio Xavier. *Introdução ao estudo da filosofia*. 23. São Paulo: Ática, 1999.

A PALAVRA, A SOMBRA; A PALAVRA, A LUZ

Renata de Freitas

Há muito se discute a influência da palavra e das relações entre quem a emite e a recebe, no mundo moderno. Estas discussões, certamente, não se constituem como um privilégio de pensadores contemporâneos. Já alguns séculos antes de Cristo, pensadores gregos, dos pré-socráticos até os romanos, viajando para os filósofos racionalistas e empiristas, ao longo da história humana, ao perceberem a força da palavra na construção da realidade, usaram-na ou alertaram sobre os benefícios e malefícios que ela pode causar na construção do mundo.

Palavras e Sombras, é o que este artigo pretende abordar. Ou, antes, Sombras e Palavras. “Estás querendo colocar uma palavra na minha boca”, comenta-se em nível popular, quando querem dizer que pretendemos falar o que, na realidade, não desejamos.

O que se deseja, efetivamente discutir, não é a palavra dita, é antes a palavra pensada, construída por outro, como uma sombra em nossos pensamentos. Bakhtin (apud FIORIN, 1993, p. 89) diz que “o discurso simula que é meu, para dissimular que é do outro”. Dessa forma, então, a palavra que se pensa nossa; assim como formas projetadas por entre luzes e tecidos; na realidade é uma sombra, pois reflete, concretamente, o que permite o outro que emitamos como se fosse nossa posse.

A palavra tem um papel de grande importância dentro da história do teatro; já na época do descobrimento do país como os jesuítas era evidente a sua valorização e de seu domínio, encontramos na retórica, mais do que uma arte do convencimento, a necessidade de resgatar todo um caráter ético e cultural. Esse poder atribuído à palavra trouxe discussões sobre o seu uso nas culturas indígenas, sem escritura, o que poderia ter um outro sentido.

Jean Pierre Lescot (1986, p. 266) relaciona o teatro de sombras com uma função, de certa forma, mediúnica; assim como a palavra tomada somente de instintos sem a pré-concepção de um significado teórico e que “deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente”.

Através da palavra dita, pensada como forma e sombra, percebem-se diferentes emoções na mesma imagem; Lescot, afirma, ainda, que, assim como o teatro de sombras, “a arte do narrador é à busca da autenticidade. Ela está lá, para criar o ambiente e não para revelar anedotas. Ela é o suporte do imaginário; a imagem está oculta e não é caricatura”, sendo a palavra instrumento desta arte.

Construir uma realidade fora destas relações, desta maneira, é uma necessidade para que o homem se construa como tal. Se, como dizia o psicopedagogo russo Vygotsky (apud CITELLI, 2002, p. 56), “a palavra é o microcosmo do pensamento”, seu enunciado deve estar internalizado filosoficamente por cada um de seus detentores, para que se revista de pleno significado na aquisição de cidadania e saber. Só através da sapiência, então, o homem pode atravessar estas sombras e criar uma linguagem subjetiva para aquilo que é visto ou sentido; configurando-se assim, como um sujeito pleno de direitos e realizações.

Platão e a alegoria da caverna

Platão, a cerca de 400 anos antes de cristo, ao criar a passagem filosófica chamada de o Mito da Caverna, coloca de forma simbólica sua visão sobre a condição humana, especialmente no que se refere ao conhecimento em relação à realidade. O filósofo diz que alguns homens vivem em uma grande caverna ligada ao mundo exterior por uma passagem longa o suficiente para impedir que qualquer luz penetre naquele ambiente.

Segundo Magee (1999, p. 31), olhando para a parede do fundo, com as costas voltadas para a entrada, estão uma fila de prisioneiros, com seus membros e pescoços presos de forma a não mover suas cabeças nem qualquer de seus membros. Tudo que podem ver é a parede à sua frente. Estão neste estado toda a vida e não conhecem mais nada.

Na caverna, atrás deles, existe uma fogueira. Há uma mureta entre eles e a fogueira. Do outro lado do muro, passam pessoas carregando coisas na cabeça. Os prisioneiros desta forma, podem perceber apenas sombras que eles acreditam ser o mundo real, as coisas que existem e da forma como são. As sombras, então, são a única e verdadeira realidade que conhecem.

Se um dos prisioneiros libertar-se das correntes, em um primeiro momento ficaria todo confuso, dolorido do longo aprisionamento e ofuscado pelas luzes da fogueira, ao se voltar para trás. Se fosse arrastado para fora da caverna, ficaria, em um primeiro momento, completamente cego

pelas luzes e imagens que encontraria lá fora. Demoraria um certo tempo até perceber, ver ou entender qualquer coisa encontrada.

Quando já estivesse habituado a viver no mundo exterior, se tivesse que retornar à caverna, de novo ficaria temporariamente cego, desta vez por causa da escuridão. E tudo que dissesse aos prisioneiros sobre suas experiências seria incompreensível para as pessoas cuja linguagem só teria sombras e ecos como referências.

Platão joga-nos esta alegoria para que possamos compreender que, como seres humanos, somos aprisionados em nossos próprios corpos; da mesma forma em que estamos presos ao nosso discurso, tendo por companhia apenas outros prisioneiros iguais a nós, todos incapazes de discernir os seres reais, uns dos outros. Nossa experiência direta, assim, não é da realidade, mas do que está em nossa mente.

Tudo possui relação direta com o que ouvimos e pensamos, na interação com nossos semelhantes, falamos na criação de conceitos ou na ação do mundo social em que estamos todos inseridos.

A palavra do mundo

“O discurso é mais o lugar da reprodução do que da criação”, afirma Fiorin (1993, p. 32). Se há necessidade de se criarem sonhos e desejos entre os homens, na busca desenfreada do consumo ou da imposição de valores políticos e ideológicos, para a manutenção e harmonização de sistemas no controle de grupos, esta imposição se dá, também, através da palavra que internaliza relações para, posteriormente, refletir outras palavras nesta corrente que irá manter esta linha.

Passa-se, desta forma, a discutir a palavra que se emite, assim como a sombra projetada em uma superfície e dotada de significados independentes da forma que a projeta, em algum momento pertence, verdadeiramente, ao sujeito que a profere. A minha palavra, sempre, de alguma forma, é também de um outro, que também pensou-a e influenciou quem a ouviu.

Se não me pertence, passa a ser sombra. Discuti-la, então, em caráter de posse filosófica e dialética é uma necessidade. Baccega (1995, p. 6) diz que “as palavras têm vida. Vestem-se de significados. Mascaram-se. Contagam-se com outras palavras próximas”. Essa afirmação caberia perfeitamente, do meu ponto de vista, ao falar sobre sombras, suas formas e significados dentro do teatro. Dizê-las, então, passa a ter uma responsabilidade muito forte. Possuí-las, de forma dialética e filosófica, então, muito mais.

As sombras evocam a fragilidade, o cômico da vida, o carinho pelos destinos que podem se quebrar como cascas de ovos. Ao mesmo tempo, elas contêm a força da liberdade, do humor, da ironia, do riso. Elas deslizam entre as grades, escapando dos torturadores, dos atormentados. Elas brilham, luzes negras por um mundo diferente. (1986, p. 267).

Como não temos um berço claramente definido para o Teatro das Sombras existem muitas suposições a respeito. Nos conta uma lenda, que

O Imperador Wu Ti, da dinastia Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando a dançarina morreu, ele, no seu desespero, voltou-se para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar a linda defunta, do país das sombras. Ameaçado de pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça... Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torná-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela fora. Numa varanda do palácio imperial, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o Imperador e a corte reunida na varanda, e à luz do sol que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir à sombra da dançarina, ao som de uma flauta e todos ficaram alucinados com a semelhança. (OBRY, s/d, p. 20)

Na China, o teatro de sombras durante muitos séculos assumiu um caráter místico, absolutamente religioso. As pessoas assistiam as representações em rituais, recitando poemas épicos, com música e marionetes feitas em couro com sustentação de varas de bambu, iluminadas com “bicos” (lâmparas) de óleo de peixe, que eram vistas através de tecido. Estas encenações inspiravam admiração e respeito, além de estarem diretamente ligadas ao teatro cantado de atores. Segundo Jacques Pimpaneau (1995, p. 51), elas representavam as mesmas óperas, utilizando a mesma técnica teatral, e as representações aconteciam nas mesmas ocasiões. Eram, portanto um perfeito dublê do teatro de atores e sua

razão de ser era, ao mesmo tempo, econômica e estética. Permitindo que as comunidades ou particulares que não podiam pagar uma representação teatral, pudessem assistir óperas idênticas.

Ainda segundo Jacques Pimpaneau, os dois aspectos mais interessantes do teatro de sombras na China, eram, de uma parte, certa recreação de um mundo mágico, que conservava um caráter religioso e, de outra parte, estava uma lição de teatro como gênero onde a técnica conduzia fortemente o estilo da representação.

A luz emitida pelas lâmpadas a óleo, o tremer da chama, remetia as silhuetas, mesmo que estivessem imóveis, a impressão de um corpo vivo. Esta característica, encontramos em todas as expressões de teatro de sombras que eram feitos nos séculos passados, antes do descobrimento da luz elétrica.

Outra cidade, desta vez turca, teve grande influência no teatro de sombras. Foi na Bursa, cidade turca do século XIII que surgiu a forma mais popular do teatro de sombras do mundo árabe: O “Teatro de Karagöz”.

Temos novamente uma lenda que nos conta que, durante a construção de uma mesquita, o Sultão mandou prender e decapitar dois obreiros, que atrapalhavam o bom andamento da obra com suas histórias engraçadas. Então, tudo ficou muito triste neste lugar... e o próprio Sultão arrependeu-se e ordenou que revivessem o espírito destes dois obreiros. A corte, sem ter outra saída, utilizou esta técnica dominada pelos mongóis para fazer uma representação das histórias dos operários, os quais eram chamados de Karagöz e Hacivat, seus amigos.

O Karagöz é um teatro destinado às massas, segundo Metin And (1986, p. 109) ele se destinava sob o plano emocional, espiritual e intelectual, a cada espectador e a todos os níveis da sociedade. Ele se destinava a públicos diversificados por sua origem étnica e seu grupo social. Ele fazia a alegria de todo um povo: a burguesia, trabalhadores, pequenos funcionários ou modestos artesãos... cada um trazendo seu próprio sentido da arte. Seu conteúdo tinha uma forte crítica social-política, este teatro era realizado nas feiras, à noite, normalmente com um manipulador que controlava tudo (boneco, texto e sonoplastia).

O Teatro de Karagöz difundiu-se nos países islâmicos, tornando-se popular com muitas histórias e grupos “marginais”, estando hoje, praticamente extinto.

Existe uma profunda ligação entre o teatro de sombras e a cultura turca, citando And, toda uma tradição cômica se desenvolveu a partir do

humor turco através da sátira, a paródia, o espírito cômico, utilizando a língua turca com delicadeza e sutileza. Graças ao Karagöz, criou-se uma língua intermediária entre a língua escrita e a língua falada, que é espontânea e muito utilizada: um rico crescimento da cultura turca.

No Karagöz o animador era o criador e intérprete total.

Porém independente de sua origem, foi somente no século XVIII, com o surgimento da luz elétrica, que os jesuítas introduziram o teatro de sombras na França, considerado um dos protótipos do cinema de animação e fonte de inspiração para a criação das máquinas fotográficas e dos projetores de cinema. Hoje esta arte enquadra-se no gênero de teatro de bonecos, tendo poucos pesquisadores e espetáculos no mundo.

No mundo contemporâneo o grande mestre estudioso é Jean Pierre Lescot, e é dele uma das melhores definições sobre o teatro de sombras:

O que para mim caracteriza o teatro de sombra, é a leitura original da imagem que ele produz. A imaterialidade da sombra lhe dá um caráter mágico. Seguindo o jogo imposto no recorte pela relação com a fonte luminosa, a vida de uma silhueta pode assumir dimensões muito expressivas...O teatro de sombras é o encontro com uma matéria que como água ou o fogo pode ser manipulado, contemplado, revisto, recriado. Mas, um espetáculo de sombras será um encontro comovente, perturbador no sentido profundamente humano do termo. Porque hoje, se nós não perdemos as idéias sobre as coisas, por outro lado perdemos, terrivelmente, as “emoções reais” diante delas. O encontro emotivo com os seres talvez seja o que sobrou efetivamente de emocionante porque se utiliza signos – aqueles da linguagem amorosa – que tem sua força própria e não a razão. (LESCOT, 1986, p. 109).

O que podemos perceber, claramente, com a sensibilidade essencial da questão é que o teatro de sombras tem uma maneira própria de se externar, independente de onde tenha surgido e qual escola siga.

Cada época, cada lugar, cada grupo manifestou, de maneira genuína, o fundo que o sustenta, e o imaginário que o compõe.

Neste sentido, a cada época, a sociedade criou e cria tesouros de inestimável valor, uma vez que cada época possui de maneira “*suis generis*”

sua própria história, seu próprio código simbólico que registra, de forma única, exatamente o momento vivo em que acontece.

Se foram os chineses, se foram os turcos, se foram os gregos ou, ainda, se foram os indianos, isto não nos importa. Se foram os homens primatas que primeiramente desenvolveram uma rude técnica com o objetivo de se entreterem, buscando em uma brincadeira de luz e sombra uma forma de expressão, que esta brincadeira possa nos remeter àqueles mágicos momentos em que voltamos a ser crianças e conseguimos olhar o mundo por uma ótica absolutamente liberta de razão e leis e totalmente provida de sentimentos e envolta em mágica.

Nota

- 1 Antonin Artaud – poeta e diretor teatral francês (1896-1948). Ligado ao movimento dadaísta e ao surrealismo, é considerado o renovador do teatro francês nos anos de 1930.

Referências

- AND, Metin. Aspects et fonctions du Théâtres D'ombres turc. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – Tradition et Modernité*. Paris: L'Harmattan et Institut International de la Marionnette, 1986, p. 109-117. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira.
- LESCOT, Jean Pierre. Poésie et Amour dans le Théâtres D'ombres. In: DAMIANAKOS, Sathis. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986. Tradução Valmor Beltrame.
- OBRY, Olga. *O Teatro na Escola*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- PIMPANEAU, Jacques. Les Marionnetes em Chine. In: FURNEL, Paul (org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p. 46 -52. Tradução Sassá Moretti.

SOMBRAS, UM TEATRO DE ANIMAÇÃO

Elisa Silva Perfeito

Uma das fascinações do ser humano tem sido a de criar autômatos. Uma vontade de dar vida ao inanimado, de imitar o poder criativo de Deus. A este respeito Newton Oliveira da Cunha afirma: “Se a razão instrumental de nossos dias dedica-se à tecnologia da robótica, a imaginação artística já encontrara, no antiqüíssimo teatro de animação, a forma e o conteúdo de sua fantasia.”(CUNHA, 2003).

De acordo com Amaral (1993), o teatro de animação engloba o teatro de formas animadas, que, por sua vez, é integrado, dentre outras linguagens, pelo teatro de sombras. É importante ressaltar, entretanto, que estes são sinônimos já que se referem à arte de dar vida ao inanimado. “O teatro de animação juntamente com o teatro de formas animadas é a arte do irreal tornando real, é o invisível tornando visível.” Os objetos materiais inanimados ganham vida e passam a representar essências (através da energia vital do ator-animador); e, ao se tornarem personagens, ou seja, ao serem animados, perdem as características de corpo material inerte e adquirem alma, passando a transmitir conteúdos. Deixam de ser apenas figuras, uma vez que há neles o conteúdo que se identifica com a sua forma.

O teatro de animação é a linguagem da forma e do movimento; não se expressa através do corpo do ator, muito pouco por palavras, mas, através de formas, imagens, metáforas e símbolos. O invisível penetra o visível e se manifesta.

Incluída entre as expressões de arte dramática, o teatro de animação contém fortes distinções plásticas e formais do teatro de atores. É interessante que o ator reflita sobre outros propósitos do teatro que não o do teatro objetivo e imediato, real ou racional; é importante que ele perceba que existe um teatro que explora, antes de tudo, o imaginário. O papel do ator, passa a ser o de dar verossimilhança e vida ao objeto com que trabalha. O objeto a que me refiro aqui, pode ser qualquer forma inanimada que se possa dar vida, inclusive, uma parte do corpo do ator. No teatro

Atriz e aluna do Centro de Artes- CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

de sombras, a silhueta passa a ser a estrela do espetáculo, e não o ator. Obviamente, aqui não se está menosprezando o trabalho do ator, já que, se não fosse ele, quem daria vida ao objeto?

Pela história do teatro de sombras no mundo, nota-se a importância do ator e seu esforço para alcançar o seu objetivo: tornar real o irreal. Considera-se, então, de extrema importância destacar aqui, a história deste teatro e como se dá a formação de seus atores animadores.

A origem do teatro de sombras deu-se no oriente. Historiadores acreditam que o berço desta tradição é a China, outros crêem ser na Índia, e apresentam dados e silhuetas antigas que datam de 2500 a 3000 anos atrás, como prova de que este tipo de teatro já era praticado nestes países. A partir daí, há mais ou menos um milênio, este teatro foi em direção à Indonésia, mais precisamente à Ilha de Java, passando posteriormente para a Tailândia e Taiwan. Seguindo as rotas de comércio marítimo e terrestre chega-se à Ásia Menor, onde, na Turquia, nasce o teatro de Karagoz (BELTRAME, 2003). O nome derivou de seu protagonista, Kara Göz, um malandro mentiroso e obscuro, que tem como principal característica, a luxúria, e está sempre a procura de novas satisfações sexuais. Vários países do Mediterrâneo o copiaram, inclusive a Grécia, onde, no final do século XIX, este teatro popularizou-se e recebeu a denominação de Karaghiosis ganhando um refinado tratamento cênico, com acompanhamento musical (de voz e instrumento). Passa-se, então, para o continente norte africano, principalmente África mediterrânea. No final do século XVIII estréia na Europa Ocidental o teatro de sombras do bonequeiro Séraphin, cujos efeitos de projeção eram obtidos através de lanternas. A técnica parece ter sido a primeira destinada exclusivamente ao público infanto-juvenil (CUNHA, 2003).

Segundo Beltrame (2003), na China, o teatro de sombras está intimamente ligado ao teatro cantado de atores, pois ambos representam o mesmo repertório e obedecem ao mesmo calendário de apresentações. Aqui, o manipulador é denominado de Mestre, pois guarda um prestígio comparado ao de um mágico. Há dois aspectos importantes no teatro de sombras chinês: o caráter de recreação que estimula o contato com um mundo mágico e o aspecto educativo do mesmo. As silhuetas são confeccionadas a partir da observação do real. São, no norte do país, feitas de pele de burro; nas outras regiões, em pele de boi ou ovelha; as mesmas são totalmente articuladas: pernas, braços, pescoço, joelhos, pés e mãos. As principais características do teatro de sombras na China são: uma

dramaturgia cujos temas são a vida cotidiana; o marionetista é valorizado por sua capacidade de reproduzir movimentos que se assemelham ao de animais ou seres humanos a serem apresentados. A partir de 1966, com a Revolução Cultural, este teatro adapta-se aos novos tempos: passa a utilizar a vara de acrílico, em oposição àquela feita de bambu, e a lâmpada fluorescente passa a ser utilizada como foco de iluminação, proporcionando ao espectador uma imagem exata da silhueta, ou seja, com a mesma forma que foi desenhada e cortada. O teatro de sombras chinês é um teatro altamente estilizado, que possui gestos e movimentos friamente calculados, e com figurinos e cores portando significados específicos.

Neste teatro, o ator, por tradição, inicia seu aprendizado aos 4 anos de idade, aprendendo com o pai ou membro da família. O Mestre ia desvendando os segredos da profissão até que o aprendiz atingisse maturidade para iniciar o seu trabalho independente. Nesta etapa de formação, os princípios mais importantes a se perseguir eram: dominar a dramaturgia da linguagem, aprender a confeccionar marionetes, e ser excelente manipulador. Entretanto, com a criação de academias, as crianças, atualmente, vão para a escola de marionetes e lá aprendem com reconhecidos professores esta arte.

Ainda de acordo com Beltrame (2003), o teatro de sombras na Índia tinha como objetivo fazer nascer o prazer estético no espectador. As silhuetas são as maiores do mundo, e são articuladas geralmente nos braços, pernas e, às vezes, nos joelhos e cintura. Usa-se a vara de bambu para a manipulação. Cada silhueta é manipulada por um ator animador, o que faz das companhias um tanto numerosas. Feitas em couro de búfalo, cabra ou ovelha, as silhuetas possuem tamanhos distintos que variam de acordo com a personagem. Deve-se destacar que, uma vez pintadas e prontas, estas silhuetas jamais se misturam, pois as personagens de boa conduta nunca devem ser guardadas entre as más. A iluminação é feita por meio de lâmpadas de óleo de coco, pois valorizam a coloração das silhuetas e permitem a realização de efeitos que podem proporcionar a elas, várias formas.

O ator-manipulador, aqui, tem a sua formação por tradição: como no teatro chinês, aprende-se com o Mestre, membro da família- o *Sutradher*, ele vai revelando os segredos aos aprendizes até que atinjam maturidade para o ofício. O ator-manipulador deve aprender e conhecer as epopéias religiosas, manipular, tocar instrumentos, cantar e recitar. São ao mesmo tempo cantores, manipuladores e confeccionadores das silhuetas.

Na década de sessenta do século XX, surgiram, na Índia, iniciativas de criação de escolas de teatro de sombras: o Instituto de Darpana em Ahmedabad, ministrado por Meher Contractor. Mais recentemente as escolas públicas de algumas regiões estão incluindo no seu currículo o aprendizado do teatro de marionetes indiano, contudo, não se pode considerar esta, uma formação de profissionais marionetistas.

Beltrame afirma, ainda, que na Indonésia, mais especificamente na Ilha de Java, o teatro de sombras é uma manifestação inscrita na estrutura religiosa local; é, ao mesmo tempo, um teatro da corte e popular que, há séculos, une o povo quando se dá esse acontecimento. Este teatro ainda é vivo em Java devido ao apoio dos últimos sultões e do Estado que criou academias onde agora se ensina esta arte. As silhuetas, feitas em couro de búfalo novo, são confeccionadas pelo *Dalang* (manipulador) no final do período de colheita, entretanto, hoje esta confecção se dá em pequenas fábricas especializadas na produção de materiais para diversas formas de espetáculos tradicionais, que também são comercializados como objetos de decoração. O *Dalang* mais do que um manipulador, é reconhecido como um artista completo e sábio venerado. Ele é, para os indonesianos, o intermediário entre homem e Deus. As personagens são divididas em duas categorias: os bons e os maus. A iluminação, aqui, era tradicionalmente feita através de lamparinas de óleo de coco, mas atualmente usa-se a lâmpada elétrica fixada abaixo e em frente à cabeça do *Dalang*. O papel da orquestra é anunciar o espetáculo nos vilarejos, e é ao som dos primeiros acordes que o povo vai se reunindo para assisti-lo. O que mais impressiona neste teatro é a força expressiva das silhuetas, o ritmo da manipulação, o caráter repetitivo da música, as modulações da voz do *Dalang* e dos cantores, que dão à representação um poder fascinante.

O teatro de Karagoz, surgido na Turquia, ainda é vivo em partes da Europa e África mediterrânea e possui características populares. As silhuetas são produzidas em couro de búfalo, e sua iluminação se dá através de uma lâmpada comum, apoiada na base da tela. O ator animador é formado por tradição, através da sua relação com o mestre, observando as apresentações, ele domina os saberes desta arte e desvenda os segredos até tornar-se independente. É importante ressaltar que o teatro de Karagoz é sustentado pelo ator-manipulador, pois o espetáculo centra-se na sua capacidade de improvisar, provocar o riso e interpretar as personagens. (BELTRAME, 2003).

No teatro de sombras Ocidental Contemporâneo o trabalho do ator é considerado complexo. Fato este que se pode notar nas seguintes palavras de Beltrame (2003, p. 53):

O ator animador representa a personagem (está nele), seleciona ações e movimentos para o objeto que anima (fora dele) e projeta ao público as imagens das ações e movimentos da personagem que estão fora do objeto. Ou seja, o que o ator animador mostra não só está fora dele como também está fora do objeto que manipula. A personagem é a sombra do objeto.

Como se pode notar, o ator, ao longo do tempo, vai perseguindo novos objetivos e técnicas a serem usadas no teatro de sombras. Apesar das diferenças entre o teatro de um país e outro, há, ainda, de acordo com Betrame (2003), outras diferenças a serem destacadas: do ator ocidental e o oriental. O ator oriental, age no teatro de sombras, como ele próprio, ou seja, é ele mesmo que se situa física e psicologicamente diante do espectador. Já o ator ocidental, não, ele fala e age em nome de uma personagem que ele faz de conta ser. O ator do oriente possui técnicas de canto, dança, interpretação e narração. Suas habilidades são técnicas, pois se dão através de repetições, enquanto o ator do ocidente tende a improvisar e dar asas à livre expressão. Este não herda as técnicas do espetáculo como o do oriente, e sim, cria repertórios de gestos e ações para cada personagem e espetáculo que atua. O ator do ocidente representa um teatro de texto falado, é ele representando um personagem, realizando as ações deste personagem e falando o texto do mesmo; já o ator do oriente apresenta um teatro onde quem fala é ele próprio, e age de acordo com o seu psique; ele realiza as ações, não como personagem, mas antes de tudo, como artista.

Apesar de todas as diferenças vistas acima, o importante é, justamente, o que Cunha (2003) diz quanto ao teatro, não somente de sombras, mas o de animação: “O curioso e paradoxal nisto tudo é que a animação provém justamente de uma passividade inerente à sua natureza - a de ser um objeto. O encanto surge não da mímese dramática, mas de uma liberdade inatural de ação.”

O teatro, em sua totalidade, tem o objetivo de atingir o espectador e, de alguma forma, modificá-lo e, por esta razão, o ator é responsável pela magia do teatro de sombras. É a partir dele que a alma do espectador é

tocada, pois através da sua arte, sua energia vital, dando vida ao inanimado, ele é capaz de provocar diversas emoções na platéia; sendo o fio condutor das emoções, por trás do físico, é ele, o ator, a alma do teatro de animação.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

BELTRAME, Valmor. O Ator no Teatro de Sombras In: _____. *Teatro de Sombras - Textos para Estudo*. Florianópolis: UDESC, 2003, p. 43-54. (mimiografado).

CUNHA, Newton Oliveira. *Teatro de Animação*. In: www.festivalsaopaulo.hpg.ig.com.br/texto.htm . Acesso em: 2 ago. 2003.

TEATRO DE SOMBRAS QUE CONTAM, DANÇAM, EMOCIONAM

Nice Norzina Nunes

Quando penso em teatro de sombras, imagino o corpo a experimentar como manipulador, a sombra corpórea a participar, a envolver-se de forma lúdica, criativa, buscando originalidade. E na pesquisa, mesclar experimentação, possibilidades de relação com a poesia, com a dança, com a música, levando ao imaginário, à possibilidade de sonhar.

Pretendo fazer um paralelo sob esta forma de pensar o teatro de sombras e os quatro elementos: terra, vento, água e fogo. Falar sobre as “emoções reais” citadas por (LESCOT, 1986, p. 4), e indo ao encontro de minhas próprias emoções, vontades, certezas, incertezas, amor, amizade, alegria, paz... experimentar, brincar com os diversos materiais coletados e também com a silhueta de meu corpo, porque acredito que esta não poderá omitir emoções verdadeiras e que possam levar ao público algum tipo de emoção, algo que, nem sempre, as palavras conseguem dizer, mas que estão contidas nas entrelinhas, nas sensações, no subconsciente.

Segundo Montecchi (1992, p. 16):

A sombra corpórea é indefinível. Qualquer tentativa que se realize para dominá-la será inútil. Também é impossível dominar o significado. A sombra corpórea narra aquilo que quer expressar: Contém tantos significados que não é possível criar um catálogo completo de figuras.

A possibilidade de trabalhar com os quatro elementos não invalida outras investigações que forem aparecendo no laboratório de experimentação. Amaral (1996), afirma que “a flexibilidade é o ponto de partida”, e é através desta flexibilidade que procurarei caminhar, com a certeza de que muitas dúvidas e questionamentos aparecerão para o amadurecimento e melhor qualidade de trabalho. E, ainda, através desta flexibilidade procu-

rar diferenças e objetivos em fazer um teatro de sombras, no qual Amaral coloca ser diferente de fazer sombras no teatro.

O trabalho com sombras vem com a consciência de este “ser sem corpo” chamado por Lescot (1986, p. 5), poder dizer algo confrontando seu próprio ser. E os elementos fogo e água sempre oferecem outras possibilidades de leitura para recriar outras formas, outro olhar que não seja o estereótipo, mas que envolvido pela magia, mostrem a poética e mágica do mundo das sombras. Magalhães (1992, p. 61), fala que o elemental da água pode ser representado pelas ondinas, também chamadas de sereias, ninfas, nereidas, que vivem nos rios, cachoeiras e mares, e que estão perto de nós desde a gestação. E ainda “A água é poderosa, mexe com as emoções, com as águas internas, com os fluídos do corpo” (MAGALHÃES, 1992, p. 64).

A água funciona como instrumento de limpeza para a natureza e para os homens. Ao entrarmos em contato com a água, temos um choque, uma percepção, uma sensação. Com esta sensação pretendo deixar o corpo fluir, congelando e filtrando momentos relevantes ao contexto apresentado, não como forma contemplativa e ilustrativa do belo, mas vivificando emoções, procurando repassá-las pelo teatro de sombras.

O fogo representado pelas salamandras é a luz, o aquecimento, sendo instrumento de limpeza mais eficaz. Muitos povos usam o fogo em seus rituais, como forma de proteção, de agradecimento, entre outros. Suas chamas oferecem aos olhos a dança, o movimento, a contemplação. O fogo tem ligação muito forte com as cores, com energia.

Magalhães (1992, p. 1), “Ao entrarmos em contato com o fogo acendemos a chama de nossa sabedoria, nosso fogo interno, nossa possibilidade de iluminação”. No teatro de sombras este elemento, num primeiro momento, começa a ser representado através dos diversos tipos de iluminação a serem experimentados, selecionando assim, o que melhor serve para projeção das sombras. Continuando, Magalhães (1992, p. 89), fala que o ar é representado pelo silfos e elfos, são os mais distantes do homem em comunicação e materialização e, ao mesmo tempo, os mais próximos, pois vivemos envoltos de ar.

Apesar de sua imaterialidade o ar está presente no vento que sopra e refresca, nos tufões, nos furacões, na fumaça do incenso, levando mensagens para o astral, limpando a negatividade, mentalizando pensamentos positivos.

No laboratório de sombras, ele estará presente na respiração, trazendo concentração, determinação, canalizando e distribuindo energia. Pode, também, ser experimentado através do vento, buscando outras formas para os demais elementos.

O último elemento é a terra, representado pela sua materialidade e imaterialidade, presente em cada ser com vida, em cada coisa que se transforma em outra, no planeta.

Magalhães (1992, p. 27), afirma, ainda, que a comunicação se faz presente através dos gnomos e duendes, imaginários ou não, encontrados em cada um de nós, na necessidade de cuidarmos dos homens, da natureza, do planeta terra. Encontramos em poemas e melodias, um ditado que aqui se faz muito presente, “Quem ama, cuida”.

Ao realizarmos toda e qualquer atividade em nossas vidas e principalmente no teatro, precisamos de objetivos e estímulos, que nos façam caminhar com determinação, dedicação, prazer e, sobretudo, amor. As aulas de laboratório de sombras tem despertado esses sentimentos adormecidos, esta vontade de ver como ficam os materiais projetados na tela, qual expectativa que provocam no público. As aulas provocam uma necessidade de buscar movimento, atividades corporais que incentivam e oxigenam a mente para a pesquisa literária, mas, especificamente aqui, para poesia, para confecção e experimentação das silhuetas com materiais diversificados, as aulas “produzem” alegria no experimentar, no fazer, no olhar.

As experimentações acontecem a todo instante como observação das sombras e são melhores vivenciadas na troca em sala de aula, em grupos de estudo. Os exercícios capazes de estimular a sensibilidade podem ser realizados de várias maneiras, utilizando materiais simples. Os resultados são surpreendentes na medida em que a atividade envolve todo o grupo, seja no trabalho individual ou coletivo.

Querida Nice,

*Sentir é viver, é poder entregar-se a você e aos outros,
é olhar, mas também participar. É envolver-se e sorrir;*

*O sorriso proporciona o acalento feliz a uma alma que chora.
Propõe ao coração que bata mais forte, que você faça e esqueça a
razão - que tolhe seus movimentos, seu sorriso, seu amor.
Ame e veja a vida com menos severidade, com mais felicidade.*

Com carinho, Nice.

Esta carta mostra um pouco da emoção aflorada após a vivência de uma aula prática de laboratório de sombras, diferente, principalmente por ser qualitativa, pelo envolvimento, pela poesia e magia.

A possibilidade em trabalhar com teatro de sombras, através dos quatro elementos, vem com a possibilidade de sair desse contexto particular para um contexto coletivo, onde outras pessoas possam participar, levando ao público a possibilidade de também se emocionar. Este objetivo maior que dá brilho aos olhos, conectados com os sentimentos, com a emoção.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. O incorpóreo em cena: teatro *Giocco Vita*. In: _____. *Teatro de Animação*, São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 1997.
- LESCOT, Jean Pierre. Poésie et Amour dans le Théâtres D'ombres. In: DAMIANAKOS, Stathis. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1986, p. 265-267. Tradução Valmor Beltrame.
- LESCOT, Jean Pierre. Da projeção da luz misturada à matéria, nasce o teatro de sombras. *Mamulengo*. Rio de Janeiro, n. 14., 1989.
- MAGALHÃES, Cristina. *O encontro com os elementares: gnomos, duendes, efós, ondinas, salamandras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1992, p. 15-99.
- MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo reino da sombra. *Revista MALIC*. Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.

TEATRO DE SOMBRAS INDIANO

Fernanda de Sousa Figueiredo

Definição e história do teatro de sombras

Teatro de Sombras é uma forma de teatro que consiste na manipulação de um boneco de varas, de um objeto ou um corpo, entre uma luz e uma tela, fazendo com que o espectador diante dessa tela veja apenas a sombra que é projetada, despertando muitas vezes uma sensação onírica em quem o assiste.

O teatro de sombras nasceu enquanto palco de representações do divino, tendo ganho um caráter crescentemente profano ao longo dos séculos. As mais antigas representações recuam ao tempo dos egípcios e das civilizações chinesas e indianas que baseavam-se em textos sagrados. (BELTRAME, 2002).

Esta forma tradicional de teatro de bonecos é praticada e muito popularizada no Oriente (especialmente em regiões do continente asiático), principalmente na Índia, Java, Bali e Malásia. E, seguindo a rota marítima e terrestre, instala-se na Ásia Menor, e começa a ser praticada na Turquia: o Teatro de Karagöz, que é muito popular na Grécia.

Vale ressaltar, ainda, os Wayang's¹, praticados na Indonésia (Ilha de Java), Malásia, Tailândia, Taiwan e Camboja.

E assim foi por muito tempo: o teatro de sombras só veio a assumir caráter religioso no século XVIII, quando foi levado aos países Islâmicos, através dos Mongóis que invadiram a China, trazendo para seu país traços da cultura (teatro de sombras) chinesa.

No século XIX, em algumas regiões do continente africano, foram encontrados registros da ocorrência deste teatro, chegando então a Europa Ocidental e às Américas.

Atriz e aluna do Centro de Artes- CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

Considerando estas referências, vou ater-me neste estudo: as sombras indianas.

O Teatro de sombra da Índia – origem e características

O teatro de sombras indiano surgiu como culto aos deuses e, mais tarde, passou a ser regulamentado de forma convencional pela Corte, chegando no século V a atingir seu auge. As sombras estão presentes desde a mais remota antiguidade. Alguns estudiosos afirmam que tenha seus primórdios na Índia, porém há opiniões contrárias, assegurando que esta arte é oriunda da China, ficando esta dúvida sem respostas mais precisas. Não é possível indicar a data precisa do nascimento deste gênero teatral indiano, pois a história se mistura à lenda, anulando assim, os registros de datas.

Este tipo de teatro, no entanto, foi e continua sendo, muito popular no país, em especial no reinado do rei Virkramaditya (375-414), como afirma a pesquisadora Balbir (1995).

Existem diferentes tipos de marionetes/sombras em muitos países da Ásia que se multiplicaram devido a expansão da cultura indiana em determinados países.

A Índia possui uma vasta diversidade e variedades específicas de silhuetas, os quais têm sua essência no simbolismo dos personagens representados. Com a modernidade provinda do Ocidente, esta arte corre o risco de perder sua originalidade e beleza. O teatro representa a cultura e sabedoria do povo e, atualmente, fica sujeito a ser substituído pelas músicas e espetáculos vindos do Ocidente, pois estes são o acesso pelo qual a maioria dos cidadãos aproximam-se dos sonhos de modernidade e de riqueza. Com a introdução de novos métodos aliados a tecnologia, até então desconhecida por esses povos indianos, a arte das sombras começa a ser renovada, perdendo a sua essência.

Silhuetas

A Índia possui uma grande variedade de marionetes. Elas são a materialização animada das virtudes e defeitos dos seres humanos, porém não são suas cópias.

As diferenças se dão pelo tamanho, cores e simbologia das personagens. As silhuetas indianas variam quanto o tamanho, medindo, as menores cerca de 30 centímetros e, as maiores, encontradas em Andhra Pradesh, com cerca de 1,20m a 1,50m. O colorido permite que se projete na tela

belos efeitos. Estas são cortadas e confeccionadas em couro de búfalo, carneiro, ovelha ou veado. Após deixar o couro translúcido é recortada separadamente e tem ligadas, uma parte a outra através das articulações, em geral nos braços, pernas, em algumas nos joelhos e cintura, que são amarradas por uma linha preta resistente. O rosto da figura, geralmente, é visualizado de perfil. Ela é posicionada verticalmente por uma vara feita de bambu que é fixada de alto a baixo e seus membros são manipulados, também, por meio de finas hastes de bambu, três varas são suficientes. A silhueta é pintada com nanquim, com cores vivas e contornada de preto e, muitas vezes, são feitos pequenos vazamentos que, além de decorar, permitem a passagem de luz, dando brilho à imagem. Depois de pintadas e acabadas as personagens boas não podem ser guardadas junto às más, pois acreditam que às silhuetas más podem influenciar as de boa conduta.

Os tamanhos variam de acordo com a personagem, assim os deuses são maiores deixando em evidência a sua potência e estima.

Espaço e tela

A organização do espaço é simples e feito com o que se encontra no local, porque as companhias itinerantes trazem consigo seu próprio material.

As telas são de diferentes tipos e tamanhos. É mais comum usarem um grande tecido branco, às vezes saris, medindo em torno de 10 metros de largura e 2,20m de altura, o qual é esticado e preso entre duas varas de bambu. As silhuetas são manipuladas entre o foco de luz e o tecido armado, podendo jogar com o foco de luz entre sombras, aumentando e diminuindo de acordo com a distância do foco de luz.

Alguns templos já possuem uma estrutura de madeira, permitindo a fixação da tela para o espetáculo, o que se dá sempre para o lado de fora do mesmo, permitindo, desta maneira, que a manifestação seja acessível a todos.

Espetáculo

O espetáculo é apresentado no Norte da Índia, na ocasião de um acontecimento importante, como um casamento, morte...

Os espetáculos mais requintados são principalmente os realizados pelos brahmins gombe², realizam-se de acordo com o calendário religioso para pedir fertilidade da terra, chuva, boas colheitas, cura de doenças, entre outros. Este é o motivo pelo qual os espetáculos ocorrem do lado de fora do templo.

Em Andhra Pradesh o espetáculo ocorre, conforme cita Balbir (1995), para a festa de Shivarâtri, e se prolonga por muitos dias.

Os espetáculos duram nove noites, do cair da noite ao amanhecer. O candeieiro do templo é trazido em procissão pelos manipuladores e pelos músicos que cantam no ritmo dos instrumentos. Essa procissão dá três voltas em torno da cena e, então, acendem a lamparina. Inicia-se com a oração ao Lord Ganesh - deus com cabeça de elefante, o qual é invocado pelos artistas com o pedido de proteção, sabedoria, e para que retire os obstáculos do percurso do espetáculo. Então, por sua vez, o mestre Sutradher³ apresenta o tema e personagens do espetáculo. Em seguida, inicia-se a recitação com a ajuda dos manipuladores que cantam e dizem suas partes. O efeito e a manipulação são surpreendentes. As flechas voam na cena, partes do corpo e cabeças são decepadas. O ritmo da cena é mantido através dos batimentos dos pés numa espécie de prancha, acompanhada pelos instrumentos da orquestra e pelos cantores.

As personagens boas entram pela direita da tela enquanto as más entram pela esquerda. Quanto aos deuses, estes surgem do fundo ao meio da tela.

Dramartugia

Como em outras formas de teatro popular, são retirados passagens/temas dos textos das grandes epopéias, o Mahabharata e Ramayana, e a literatura narrativa dos Purâna. De acordo com cada região é que se faz a escolha do tema a ser representado. Por certo tempo na Índia do Sul, as sombras foram padroeiras dos templos e das dinastias hindus. Como a dança e demais artes, elas faziam parte da vida religiosa. Os temas, entretanto, são escolhidos dentro da mitologia com a intenção de provocar emoções religiosas. As mais comuns são as passagens da vida de Krishna, Arjuna, Rama e Sita.

O que acontece, também, de uma outra maneira, é retirar as passagens consideradas religiosas e substituí-las por formas cômicas, em que o protagonista é o bufão, ficando livre o manipulador, nesta parte, para improvisar, despertando ainda mais o interesse do espectador.

No drama popular constam personagens como um herói, uma heroína, um vilão e seus comparsas, representando símbolos e tipos familiarizados ao público.

As representações consistem em reproduções de fatos sobrenaturais e tudo ocorre pelo consentimento dos deuses.

A luz

As mais utilizadas são as lâmpadas com óleo de coco ou rícino, pois realçam o colorido das silhuetas e permitem a realização de efeitos como maximizar e reduzir o tamanho, deformar partes do corpo e mesmo permanecendo parada ressalta-se o sutil movimento da chama. Esse tremer da chama às silhuetas a impressão de estarem vivas, mesmo imóveis.

Os efeitos, tais como, surgir e desaparecer, possíveis de serem realizados pela silhueta, exigem uma manipulação mais precipitada e súbita.

Espectadores e sensações

O teatro de sombras na Índia tem por finalidade fazer nascer no espectador o prazer estético, denominado Rasa, através dos temas e simbolismo dos personagens apresentados em cena. Os teatros tradicionais seguem esse princípio. Trata-se de estabelecer uma harmonia entre a expressão exterior que é representada pelo figurino, gestos, sentimentos dominantes, os quais correspondem aos nove rasas existentes, ou seja, nove sentimentos, entre eles a coragem e o amor.

A representação de intervenções sobrenaturais (deuses, fadas e fantasmas) são bem recebidas e apreciadas pelo público indiano.

O público varia na idade e condição social. Quando lhes são apresentados os temas mais conhecidos eles voltam toda a atenção para os mesmos, compartilhando, em parte, das emoções dos personagens. Algumas vezes, eles se dirigem as sombras, interferindo nos seus diálogos, fazendo com que se tenha de mudar o diálogo base, isso ocorre geralmente quando aparecem os clowns.

Os atores manipuladores, companhias e seus instrumentos

A fabricação das silhuetas e o espetáculo dizem respeito a casta nômade (brahmins) dos Killeketas. A formação de um ator-manipulador se dá por tradição, ou seja, aprende-se com um mestre que se chama Sutradher; ou por um membro da família (casta). E, a partir de então, vão se encarregando de funções cada vez mais complexas dentro do espetáculo. Com a experiência que se vai adquirindo, ao passar do tempo, o mestre Sutradher vai revelando segredos aos aprendizes.

Cada silhueta é animada por um ator-manipulador, por isso as companhias são numerosas. A base da organização é a família do manipulador principal e suas várias esposas e filhos.

Os manipuladores transportam seus materiais e equipamentos dentro de uma caixa. Os manipuladores devem conhecer as epopéias, manipular e tocar os instrumentos ao mesmo tempo que são recitadores, cantores e confeccionadores das silhuetas. Eles são acompanhados de uma orquestra e diversos instrumentos, como: címbalos, tambores etc.

A música de acompanhamento e os instrumentos de percussão possuem um papel fundamental na criação do estado de espírito adequado a participação do espetáculo. Um bom manipulador além de manter a atenção do espectador, dever possuir o domínio de provocar reações e intervenções nos espectadores.

Considerações finais

Tendo em vista alguns textos analisados, tudo leva a crer que esse teatro está presente desde os tempos mais remotos da humanidade nas culturas orientais, fazendo parte de acontecimentos importantes na vida dos cidadãos, como cerimônias religiosas, nascimento, casamento, morte e em festas tradicionais. Representando e, sobretudo, englobando todos os sentidos da vida, ligados aos costumes e tradições de cada povo.

Esse gênero de teatro possui uma tal beleza, que varia de acordo com cada povo e maneira de praticar tal arte. Ele remete, muitas vezes, a uma linguagem relativa a sonhos e fantasias, despertando sentimentos tais como alegria, ironia, estranheza, compaixão, entre muitos outros. Tratando-se da história, o que tudo indica é que os vestígios dessa forma teatral remontam a história das civilizações mais antigas: China, Índia, Egito, por isso, afirma-se que o teatro de sombras nasceu no Oriente e, mais tarde, chegando ao Ocidente. O que mais me preocupa, porém, é o risco que corre essa arte de perder suas autênticas raízes, devido a modernização, principalmente proveniente do Ocidente. Nos dias atuais, onde a tecnologia faz parte da vida da população em geral, não se pode deixar que essa arte fique guardada no passado da humanidade como uma lembrança. É preciso mantê-la viva e em funcionamento, sem que se perca sua essência e originalidade, a qual encanta tantos espectadores.

Notas

- 1 Termo que designa o Teatro de Sombras Javanês, bem conhecido na Europa, pois serve também como decoração.
- 2 Casta ou família especialista no teatro de sombras.
- 3 Marionetista chefe.

Referências

- BADIOU, Maryse. As Marionetes - A duplicidade do ser e não ser. *Revista Malic*. Barcelona, n. 2, 1992. Publicação do Teatro La Fanfarra - Teatro Malic. Tradução Valmor Beltrame.
- BALBIR, Nicole. Les Marionnettes en Inde. In: FOURNEL, Paul. (org.) *Les Marionnettes*. Paris: Bordas, 1995, p. 58-62. Tradução Sassá Moretti.
- BELTRAME, Valmor. *Teatro de sombras: textos para estudo* Florianópolis: UDESC, 2002. (mimiografado).
- BERNARD, Annie. Les Marionnettes Indonésiennes. In: FOURNEL, Paul. *Les Marionnettes*, Paris. Bordas, 1982, p. 67. Tradução Maria de Fátima de S. Moretti (Sassá)
- FREIRE, Susanita. *O Fim de um Símbolo*- Theatro João Minhoca- Companhia Authomatica. Bonecos em Ação. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé. 2000.

TEATRO DE SOMBRAS TURCO

Michel Marques

— Para compreendermos melhor o teatro de sombras turco é interessante ressaltar como esse povo vive, sua religião e sua cultura, para termos uma compreensão mais ampla dessa manifestação popular que abrange e atinge um público diverso.

Turquia (República da Turquia) país da Ásia Menor e sudoeste da Europa. Os Turcos, população homogênea com minorias étnicas: curdos, árabes, circassianos, gregos, armênios e russos. A religião predominante é o Islamismo que consiste em obediência aos preceitos do Alcorão (palavra de Deus), e aos ensinamentos de Maomé, seu fundador (570-652). O mesmo que islã, islame, maometismo e muçulmanismo.

O teatro de sombras Turco tem diversas funções, uma delas é a de contenção, compensando a carga do dia dos espectadores,

[...] permite burlar os inúmeros tabus, sobretudo no mês do Ramadã, a quaresma muçulmana, período em que é representada uma peça por dia do Karagöz de caráter extremamente popular, trata-se de um “teatro total que visa utilizar todos os meios artísticos disponíveis (AND, 1986, p. 18).

A peça se desenrola a partir da improvisação do ator manipulador sobre as desventuras de dois personagens: Karagöz e Hacivad.

O primeiro um trapalhão hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso [...] É calvo, tem uma barriga enorme, uma corcunda e um órgão sexual monstruoso¹. Já Hacivad faz o tipo astucioso: sabe de tudo, conhece tudo, vê tudo, já estudou tudo e experimentou todas as coisas (BORBA FILHO, 1987, p. 16-17).

Performer, ator e diretor teatral integrante do ERRO grupo; aluno do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

A peça normalmente trata dos problemas pelos quais Karagöz passa com as mulheres devido a seu caráter sedutor, caráter este atribuído a seu “braço” exagerado. É importante observar que é sempre a mulher que é colocada como o instigador da traição e da libido masculina.

Essa manifestação artística obedece, segundo And (1986), uma estrutura básica constituída de três partes: o prólogo (Mukaddeme), um diálogo entre Karagöz e Hacivad (Muhâvere) e a ação cênica em si (Fasil).

O prólogo é constituído basicamente da recitação de um poema onde, ainda segundo And (1996, p. 21), o ator-manipulador “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”. Durante o Muhâvere é que acontece a máxima representação da capacidade de improvisação do ator-manipulador. É neste momento que “o animador prova a sua habilidade e criatividade espontânea. O Muhâvere é uma espécie de torneio de espírito, disputa verbal entre Hacivad e Karagöz” (AND, 1986, p. 21). Já a terceira etapa, trata da apresentação das aventuras de Karagöz com as mulheres e seu braço descomunal. “O espetáculo, de acordo com o Alcorão, proíbe toda representação humana no campo das três dimensões”. (BORBA FILHO, 1987, p. 21).

Borba Filho (1987, p. 20) afirma, também, que a dramaturgia do Karagöz “caracteriza-se pela ilogicidade da ação, a supressão do princípio da casualidade, da negação de todos os valores, em particular àqueles do herói positivo”. É um teatro não realista, caracterizado pelo improvisado.

É importante ressaltar que esta é uma forma de teatro baseada, principalmente, na importância da fala, visto que as figuras são, em sua maioria, muito simples, com uma ou no máximo duas articulações. Esta importância da fala é clara dentro da estrutura do Karagöz, quando vemos que a primeira parte é “apenas” a recitação de um poema, enquanto que a Segunda não passa de um diálogo entre os personagens principais, no qual o ator-manipulador vai demonstrar todas as suas qualidades.

O karagöz como é conhecido na Turquia, além do teatro de sombras é, também, uma grande manifestação popular, que visa todos os meios artísticos disponíveis e uma ligação profunda entre o teatro de sombras e a cultura turca, é uma manifestação para as massas.

Nota

- 1 Este órgão sexual para alguns autores não passa de seu braço que possui, sem dúvida, uma dimensão um pouco exagerada, porém lembra muito facilmente um pênis ereto.

Referências

- AND, Metin. Aspects et fonctions Théâtres D'ombres turc. In: DAMIANAKOS, Stathes. *Théâtres D'ombres – tradition et modernité*. Paris: L'Harmattan et Institut Intenational de la Marionnette, 1986, p. 109-117. Tradução Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira.
- BORBA FILHO, Hermílio. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

ELEMENTOS TÉCNICOS DO TEATRO DE SOMBRAS

Valmor Beltrame

Um dos primeiros questionamentos que faço ao pensar no trabalho com teatro de sombras é: por que trabalhar com esta linguagem com características artesanais, quando vivemos num mundo em que a tecnologia é tão acessível e difundida? Estou convencido de que o teatro de sombras não precisa competir com outras formas de expressão, com tecnologias mais refinadas como vídeo ou cinema porque cada uma constitui um campo artístico distinto, com linguagem própria. No entanto, é fundamental assimilar as novas descobertas tecnológicas ao universo dos recursos técnicos utilizados no trabalho com essa forma de teatro. Conforme Casati (2001, p. 43) “as sombras são sedutoras porque são estranhas, e a linguagem metafórica nutriu-se abundantemente do tesouro das imagens que nascem da sombra. São imateriais e privadas de consciência”. O jogo da luz e sombra, independentemente do recurso técnico que o origina, sempre fascinou o ser humano. A sombra, além de estimular a imaginação e a fantasia, estimula o conhecimento de um mundo impalpável e irreal.

Os elementos técnicos indispensáveis para a realização do teatro de sombras são: o foco luminoso, a tela e a silhueta.

Há uma imensa variedade de focos luminosos possíveis de serem utilizados na projeção de sombras: vela, lanternas, lâmpadas alógenas de intensidades distintas, refletores, projetores de slides, retroprojetores, lâmpadas automotivas. Uma cena pode comportar a presença de um ou mais focos luminosos. Essa escolha depende sempre do tipo de resultado que se busca para a cena do espetáculo ou para o jogo. É importante experimentar os resultados obtidos com cada foco isoladamente ou usá-los simultaneamente. Nesses casos, os resultados obtidos são diferentes, dependendo da distância entre um foco e outro. Ao usar gelatinas de diferentes cores em cada um dos focos, as imagens das silhuetas se multiplicam.

Historicamente, os focos sempre foram fixados atrás da tela, no local adequado para a projeção das imagens geradas pelas silhuetas. Hoje, é comum que grupos de teatro trabalhem com o foco luminoso em movimento. Ao movimentar o foco, aproximando-o e distanciando-o da tela, ou explorando outros movimentos, o marionetista enriquece as possibilidades

expressivas da imagem projetada. O teatro *Gioco Vita*, da Itália, foi um dos grupos que introduziu esse tipo de prática e difundiu-a amplamente.

A confecção de refletores colabora de modo decisivo na obtenção de melhores resultados na composição das imagens. A pequena caixa feita de madeira ou metal ajuda a direcionar o foco de luz impedindo a difusão da claridade pelo espaço. Utilizar mesas de luz é outro elemento que ajuda na qualidade do trabalho. É interessante trabalhar com “mesa de luz” para as lâmpadas alógenas comuns e para as lâmpadas automotivas. Um pequeno transformador elimina o uso da bateria de automóveis e permite que a mesa e os refletores sejam conectados na rede elétrica disponível em qualquer lugar. Dispor de potenciômetros para cada canal da mesa de luz qualifica as cenas de transição, trazendo sutileza e impedindo os cortes abruptos das imagens nas cenas de passagem de uma sombra à outra. Os truques e pequenos recursos técnicos para cada cena no teatro de sombras são descobertos com a experimentação. Por isso, o exercício e o jogo são fundamentais para se chegar aos resultados almejados.

A tela para projeção das silhuetas pode variar muito de tamanho, de formato e segundo o tipo de material de que é confeccionada.

O tecido branco é o mais amplamente utilizado. A escolha da espessura do tecido também depende dos resultados a que se quer chegar. Quando a tela está fixa numa moldura, minha experiência demonstra que tecidos com trama mais espessa dão melhores resultados porque filtram o filamento das lâmpadas. Porém, quando se pretende trabalhar com a tela em movimento, os tecidos mais leves, feitos de material sintético, possibilitam maior fluidez nos movimentos. O uso de tecidos de outras cores também dá resultados interessantes, e o uso de papéis como papel manteiga ou papel vegetal, papel kraft, papel jornal também possibilita resultados diferentes. Por isso, vale a pena experimentar.

As dimensões da tela e o formato do suporte/moldura também dependem do tipo de trabalho ou exercício a ser realizado. Para sombras corporais, quanto maior o tamanho da tela, melhores são as chances de explorar movimentos ampliados do corpo. Também possibilita contracenar com objetos o que pode enriquecer o trabalho.

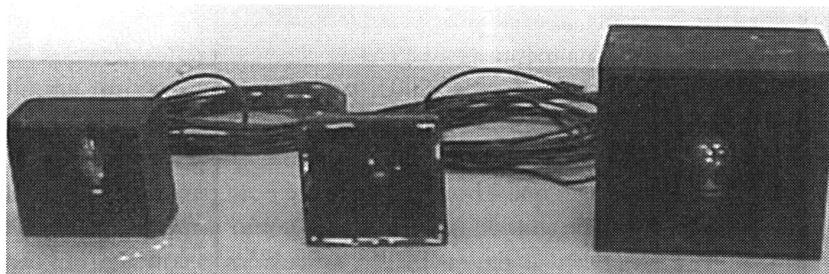
As silhuetas ou personagens podem ser confeccionadas dos mais variados tipos de material e formato. Existem as personagens responsáveis pelo desenvolvimento das ações dramáticas, e as silhuetas ou objetos que projetam sua sombra na tela. Experimentamos papel de diferentes

texturas, papéis transparentes, papelão, objetos de cozinha, tecidos, materiais vegetais, e principalmente as imagens de objetos encontrados no lixo. Nosso poeta Manoel de Barros (2001, p.11-15) é sempre um grande estimulador desse tipo de processo criativo quando escreve: “Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia[...] as coisas que levam a nada têm grande importância[...] o que é bom para o lixo é bom para a poesia [...] as coisas jogadas fora têm grande importância – como um homem jogado fora [...]”. Por isso, tanto as figuras planas, articuladas, recortadas em cartão, quanto os objetos tridimensionais, e “as coisas jogadas fora” adquirem grande valor para esse tipo de trabalho.

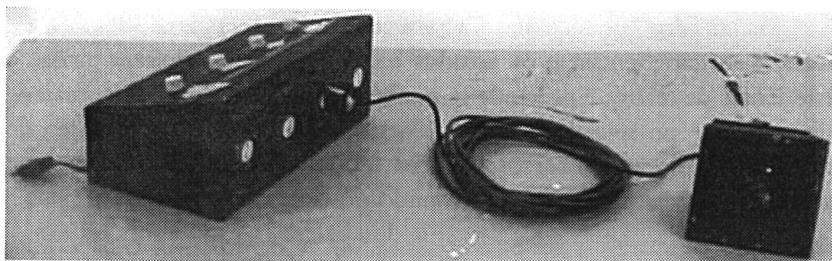
As imagens que seguem mostram com quais recursos técnicos efetuaram-se as experiências e os estudos com um grupo de jovens atores e estudantes de teatro; e pretendem, também, demonstrar que com materiais simples é possível iniciar experiências importantes com o teatro de sombras. Com esses recursos técnicos é possível testar, experimentar e descobrir o mágico, o fantástico mundo do teatro de sombras.

Referências

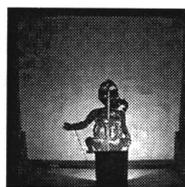
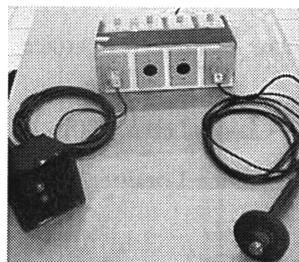
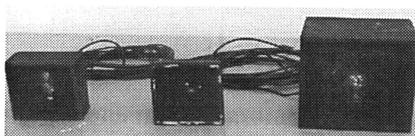
- ANGOLOTI, Carlos. *Cómic, Títors y Sombras*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1990.
- BARROS, Manoel. *Materia de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001
- BELTRAME, Valmor. *O Sentimento do Mundo: sombras de um encontro com o Teatro Gioco Vita*. Florianópolis: (mimeografado), 1995.
- BORDAT, Denis; BOUCROT, Francis. *Les Théâtres D'ombres – hostóire et techniques*. Paris: L'Ache, 1981.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da Sombra*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- LASSAUQUE, Marie Hélène. *L'Ombre Corporelle*. Alsace Loraine: CRDP - Bordeaux, 1990.
- LIMBOS, Édouard. *Théâtre D'ombres*. Paris: Bordas, 1982.
- MACIEIRA, Cássia. *Sombras Projetadas: as primeiras imagens em movimento*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro) Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG. Belo Horizonte, 2001.



Diferentes tipos de focos utilizando lâmpadas comuns de 40 wts, 15 wts e 200wts



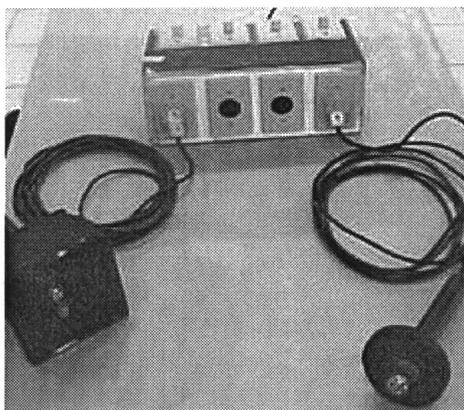
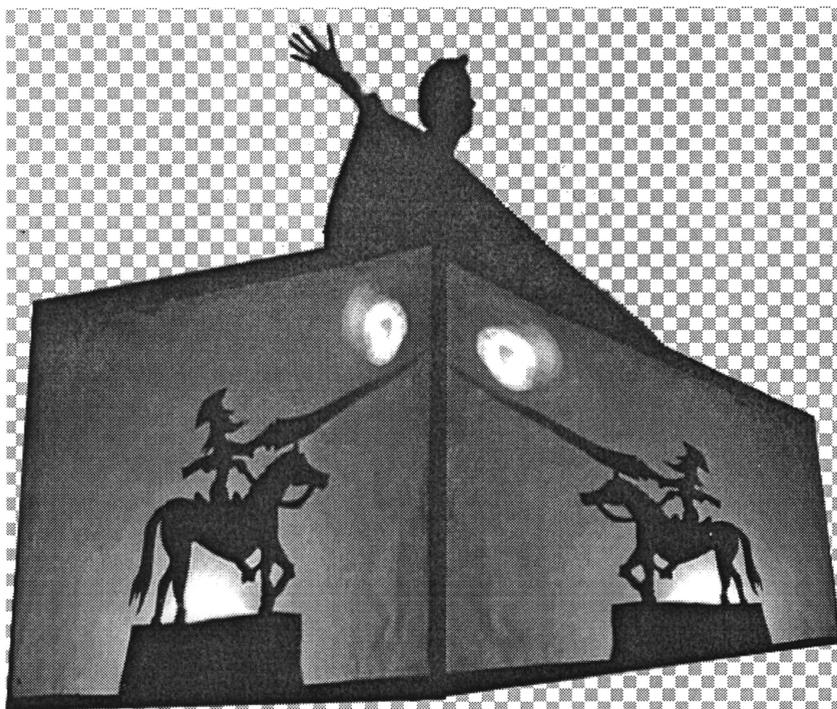
Mesa de luz adaptada com dimmer para uso de lâmpada comum



Mesa de luz adaptada com dimmer para uso de lâmpada automotiva



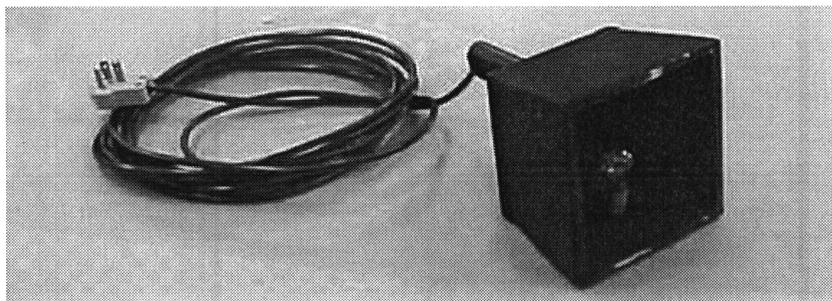
O uso da lanterna pode resultar em efeitos interessantes



Mesa de luz adaptada com dimmer para uso de lâmpada automotiva

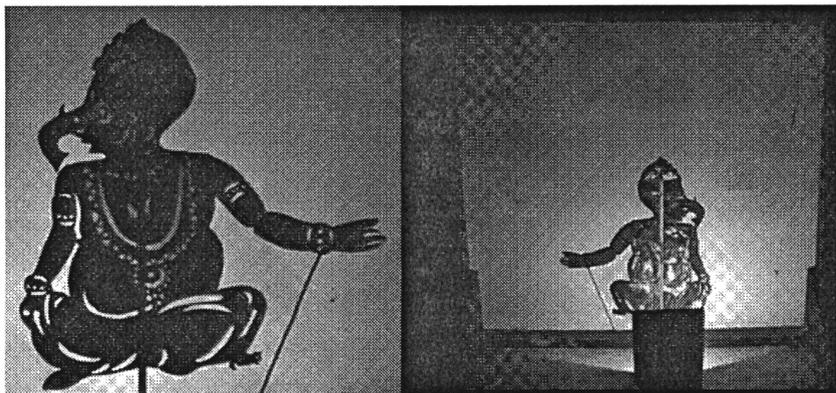


Vale a pena
explorar os efeitos
da vela



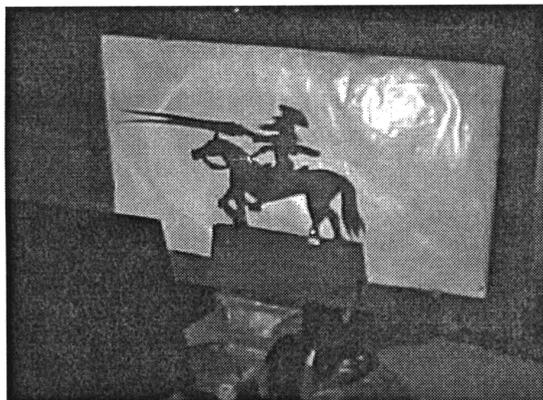
Foco adaptado para uso de lâmpada automotiva



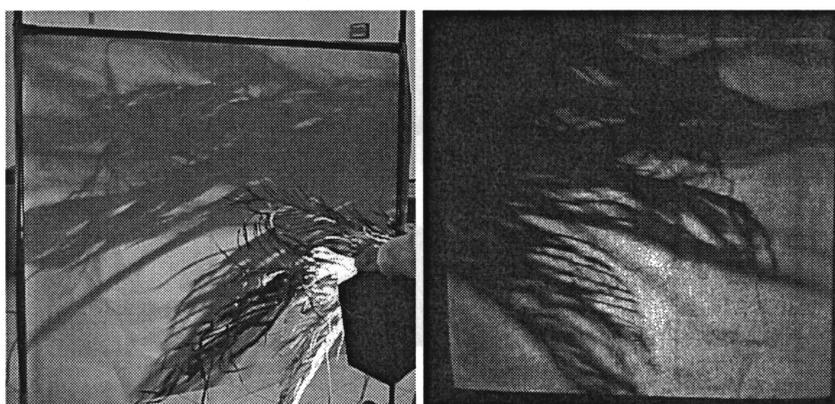
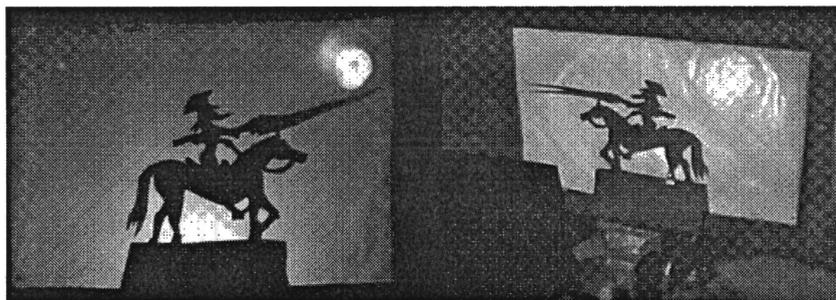


Silhuetas recortadas em cartão





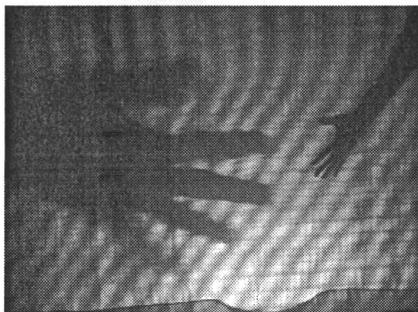
Silhueta recortada em cartão, tela de papel manteiga usando como foco lanterna comum e lâmpada de 40 wts



Vegetais como galhos e folhas em tela de papel kraft

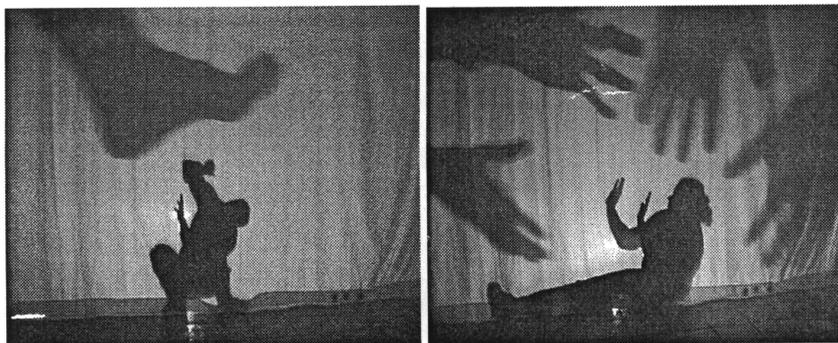


Sobreposição de objetos e mãos



Sobreposição de objetos e partes do corpo

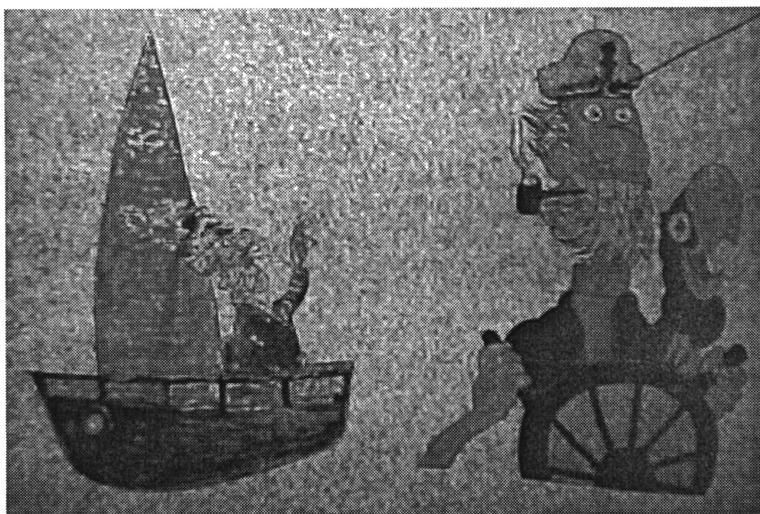


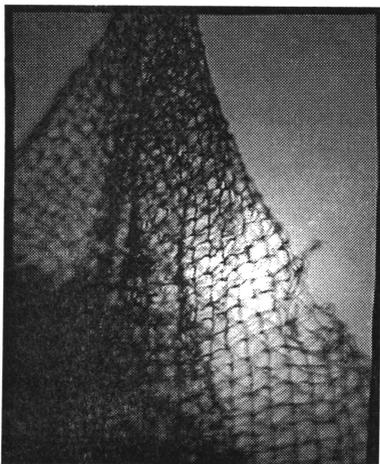


Silhuetas do corpo humano deformadas com a exploração da distância entre a tela e o foco

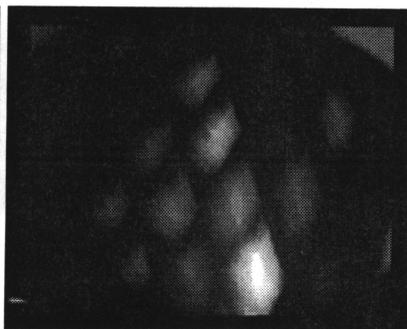


As silhuetas podem ser inicialmente desenhadas, recortadas, utilizando materiais mais sofisticados, como o da silhueta abaixo, em policarbonato e tinta de vitral.



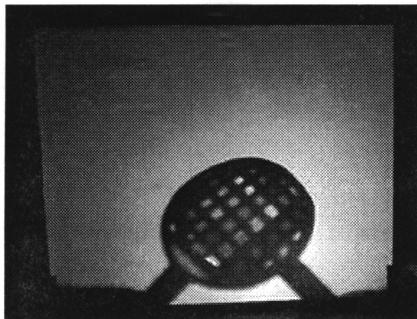
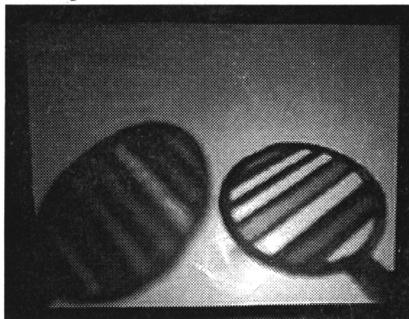


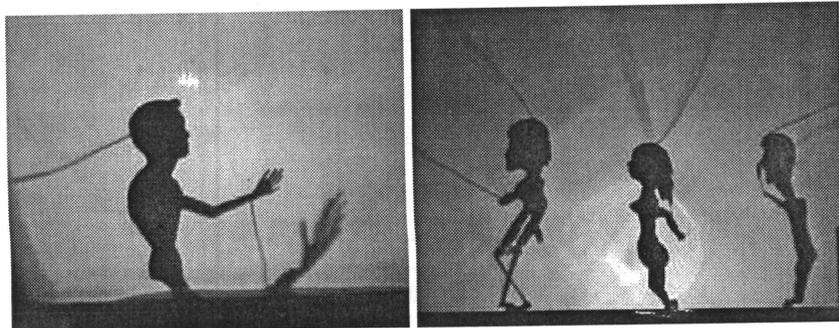
Silhuetas de objetos encontrados no lixo também têm um excelente resultado



Diferentes tipos de papel e tecido.

Objetos explorados em diversas possibilidades em tela de tecido branco com dimensões de 80 cm por 60 cm.





Silhuetas recortadas em papel cartão e articuladas com fio de linha e arame.



Silhuetas em cartão e tecido com varas de articulação de arame.





Renata de Freitas



Fernanda de S. Figueiredo



Michel Marques



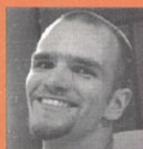
Ana Paula M. Pavanello



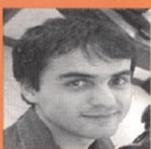
Joana Gentil Penna



Lucía Tavares



Marcos Klann



Emerson Cardoso Nascimento



Elaine F. Da Silva Prado

EMMECARD@HOTMAIL.COM

