FERNANDA DE SOUSA FIGUEIREDO

TEATRO DE SOMBRAS: O PERCURSO DOS GRUPOS BRASILEIROS – KARAGÖZ K E LUMBRA

FLORIANÓPOLIS – SC

2008

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – DAC

FERNANDA DE SOUSA FIGUEIREDO

TEATRO DE SOMBRAS: O PERCURSO DOS GRUPOS BRASILEIROS – KARAGÖZ K E LUMBRA

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito para obtenção do título de Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Valmor Beltrame

Florianópolis – SC

2008

FERNANDA DE SOUSA FIGUEIREDO

TEATRO DE SOMBRAS: O PERCURSO DOS GRUPOS BRASILEIROS – KARAGÖZ K E LUMBRA

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora

Orientador: _____
Prof. Dr. Valmor Beltrame
CEART/UDESC

Membro: _____
Prof. MS. Toni Edson Costa Santos
CEART/UDESC

Membro: _____
Prof. Emerson Cardoso Nascimento
CEART/UDESC

Florianópolis – SC, novembro de 2008.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me guiar e nunca permitir que eu desistisse nos momentos de dúvidas e angústia.

Aos meus pais, Ademir e Vera Lúcia, que sempre, com muita paciência e perseverança, apoiaram e respeitaram às minhas escolhas.

A minha irmã, Francieli, e ao meu namorado, Raphael por estarem sempre ao meu lado mesmo desacreditando em certos momentos.

Às velhas e grandes amigas, Vivianne, Graziane, Maria Lúcia, Priscila, Aline e Magalí, que mesmo estando longe sempre emanaram boas energias e aguardaram ansiosas à realização deste trabalho.

À Clarissa, Suélym, Karolina, Jéssica, Francine, Marcinha e outras meninas da 'Arte Acessórios' pela compreensão, pelo apoio e por acreditar no meu potencial.

À Companhia Teatral Vanguarda onde dei início a prática teatral e fiz novos amigos.

As amigas conquistadas no curso, Elisa Perfeito, Camila Bastos e Carolina Farenzena, amigas de todas as horas, de trabalhos, de fofocas, de almoços e um sem fim.

A todos os amigos e colegas conquistados ao longo do curso que de certa forma contribuíram na minha caminhada. Em especial, a turma de Artes Cênicas 2001/2 e aos amigos Sérgio Murilo Machado e Emerson Cardoso Nascimento.

Às Secretárias do Departamento de Artes Cênicas e do Ensino de Graduação, Andréa Oriques Santos e Cristiane Maria Vicente, pela força e colaboração.

Aos professores Fátima Lima, Sassá Moretti, André Carreira, Zilá Muniz, Janaína Martins, Tereza Franzoni, Neli Freitas, Brígida Miranda, Edélcio Mostaço, José Ronaldo Faleiro e Marisa Naspolini que me proporcionaram novos conhecimentos e despertaram a minha admiração pelo talento e profissionalismo.

Em especial, às Companhias Karagöz K e Lumbra, representadas por Marcello Andrade dos Santos, Alexandre Fávero e Fabiana Bigarela, que me receberam com muito carinho, e contribuíram grandemente com esta pesquisa; Ao Professor Valmor “Nini” Beltrame pela sua grandiosa qualidade, a paciência, pela disponibilidade em orientar este trabalho, pelo seu incentivo e dedicação.

RESUMO

O presente estudo trata da linguagem do teatro de sombras – manifestação artística muito antiga que consiste na animação de objetos, corpo ou silhueta entre uma fonte de luz e uma tela. O trabalho tem como objetivo investigar a origem do teatro de sombras, bem como conhecer o percurso de dois grupos brasileiros que trabalham exclusivamente com essa arte: Cia. *Karagöz K* (Curitiba) *e Cia. Lumbra* (Porto Alegre). O primeiro capítulo refere-se às origens do teatro de sombras, suas características e linguagem. O segundo reflete sobre o percurso da Cia. *Karagöz K* e o terceiro capítulo apresenta o trabalho realizado pela Cia. *Lumbra*. O estudo apoiou-se em farta bibliografia, observação de espetáculos, análise de documentos que integram o arquivo dos referidos grupos, participação em oficinas por eles ministradas, visita aos espaços de trabalho e ensaio, além de entrevistas com integrantes dos dois grupos de teatro.

Palavras-chave: Teatro de sombras. Cia. Karagöz K. Cia. Teatro Lumbra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 07

1 TEATRO DE SOMBRAS NO ORIENTE.....10
1.1 SOMBRAS DA CHINA.....11
1.2 SOMBRAS DA ÍNDIA.....17
1.3 SOMBRAS DA INDONÉSIA – ILHA DE JAVA.....28
1.4 SOMBRAS DA TURQUIA.....39
1.5 CONSIDERAÇÕES GERAIS 44

2 COMPANHIA KARAGÖZ K.....47
2.1 OFICINA.....58
2.2 ESPETÁCULO TECHNO SHADOW.....59

3 COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO 61
3.1 OFICINA.....67
3.2 ESPETÁCULO SACY PERERÊ – A LENDA DA MEIA-NOITE.....69

REFLEXÕES FINAIS.....73

REFERÊNCIAS.....77

BIBLIOGRAFIA DE APOIO.....80

ANEXOS.....82

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema *"Teatro de Sombras: O Percurso dos Grupos Brasileiros – Karagöz K e Lumbra".* O estudo tem por objetivo conhecer melhor a história dessa arte milenar e conhecer também o percurso de dois grupos brasileiros que trabalham exclusivamente com essa linguagem artística.

O meu interesse por pesquisar este assunto começou no segundo semestre do ano de 2003, ao escrever um artigo com o tema *Teatro de Sombras Indiano*, para a disciplina Laboratório de Pesquisa Dramática III – Sombras, ministrada pelo Professor Valmor Beltrame, no Curso de Educação Artística, Habilitação em Artes Cênicas no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Foi com a escrita do referido artigo, publicado em 2005 (juntamente com outros artigos dos colegas de disciplina), em *Teatro de Sombras: Técnica e Linguagem*, organizado pelo Professor Valmor Beltrame, que surgiu a idéia de me dedicar à pesquisa deste tema para o Trabalho de Conclusão de Curso.

Na verdade, o teatro de sombras com sua linguagem e técnica já me despertava um grande interesse devido a sua estética, plasticidade, beleza e magia envolvidos na sua criação. O teatro de sombras é uma forma de teatro encantadora, misteriosa, que trabalha com o lúdico, com o imaginário, o fantástico, que instiga a curiosidade das pessoas, principalmente no que diz respeito à criação de todo este mundo mágico. Vale destacar que, seu processo de criação é muito cativante, desde a confecção das silhuetas, trabalho plástico que muito me atrai, até a sua projeção através da tela e da luz, o jogo de cores proporcionados pela fonte luminosa.

O teatro de sombras me estimulou a pesquisa sobre suas raízes, sua história principalmente na Índia, o seu contexto, a sua mitologia, os seus deuses com suas características marcantes, que neste tipo de representação teatral, tanto desperta minha curiosidade e me fascina.

No início meu principal interesse era somente o Teatro de Sombras Indiano. Mas, a orientação do Professor me incentivou a trabalhar com um tema que se

aproximasse mais da nossa realidade, das produções brasileiras. Decidi então conhecer mais a fundo o trabalho dos grupos que usam esta linguagem no nosso País, na nossa cultura, ampliando o trabalho. Optei também por desenvolver um trabalho abrangendo uma pesquisa mais prática, possibilitando assim um contato mais próximo com essa arte. Desse modo, meu estudo iria além da pesquisa bibliográfica, e ampliaria minha formação como atriz e arte educadora.

Meu estudo inicia com a pesquisa bibliográfica para reunir o maior número possível de informações acerca da história e das origens do teatro de sombras na China, Índia, Indonésia e Turquia, abordando também as suas características gerais e os elementos que compõem o espetáculo – contexto, dramaturgia, iluminação, espaço, tela, confecção e manipulação das silhuetas, música, formação dos atores e público. Nesta etapa tive como referência autores como Jean Pierre Lescot, Maryse Badiou, Frabrizio Montecchi, Margot Berthold, Meher Contractor, Nicole Balbir, Jacques Pimpaneau, Roger Long, Annie Bernard e Metin And. Estes autores foram selecionados através de pesquisas em bibliotecas, sites e outros materiais fornecidos pela orientação da pesquisa. Na disciplina Laboratório de Pesquisa Dramática III – Sombras, o Professor Valmor Beltrame disponibilizou para a turma uma "coletânea de textos" traduzidos para que nos auxiliasse em nossos estudos. Estes textos foram escritos pela maioria dos autores citados acima. Portanto, vale esclarecer que o número das páginas citadas nesta pesquisa, que está anotado na referência bibliográfica, não corresponde ao número das páginas do texto original, mas sim aos textos desta "coletânea".

Para a elaboração da segunda e terceira parte do trabalho realizei a pesquisa de campo, onde pude conhecer dois grupos que trabalham exclusivamente com a linguagem das sombras no Brasil: a Companhia Karagöz K de Curitiba – PR e a Companhia Teatro Lumbra de Animação de Porto Alegre – RS com o intuito de relatar, através do material recolhido, a história e o percurso dos mesmos. Viajei a cada um destes Estados e realizei com os grupos, além de entrevistas, práticas teatrais com a participação em oficinas ministradas por seus integrantes e assisti também a seus espetáculos.

Na primeira Companhia, após o seu fundador Marcello Andrade dos Santos conceder a entrevista, abriu o seu arquivo pessoal de reportagens e publicações a respeito do grupo me permitindo a cópia de seu material, assim como deixou que eu fotografasse seus equipamentos de iluminação, projeção e silhuetas. Além de todo

este material recolhido para contribuir com esta pesquisa eu também assisti ao espetáculo da Companhia *Tecno Shadow* apresentado no 15º Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, de Curitiba.

Na segunda Companhia, a entrevista foi realizada com o fundador Alexandre Fávero e Fabiana Bigarela, que por sua vez me expuseram as publicações em jornais a respeito da Companhia, me apresentaram o seu atelier, onde pesquisam e produzem seus espetáculos. Fávero e Bigarela também me permitiram a realização de cópias do material e o registro através de fotografia. Porém, um dos momentos mais importantes da visita foi a participação na oficina, ministrada pela própria Companhia na Usina do Gasômetro, durante quatro dias, onde pude conhecer e vivenciar o trabalho do grupo. É importante destacar que eu já havia assistido um de seus principais espetáculos, *Sacy Pererê – A Lenda da Meia Noite*, quando o grupo esteve em Florianópolis no 11º Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo.

Portanto, nesta etapa da pesquisa coletei material importante que contribuiu imensamente na segunda parte do trabalho que trata dos seguintes aspectos: história e características dos grupos e seus espetáculos, além de comentários sobre as oficinas ministradas pelos grupos.

Pretendi com este estudo conhecer um pouco mais da origem do teatro de sombras no Oriente; aprofundar meus conhecimentos sobre a trajetória dos dois grupos brasileiros que trabalham com esta linguagem, percebendo suas semelhanças, diferenças e influências.

1 TEATRO DE SOMBRAS NO ORIENTE

O Teatro de sombras, expressão artística muito popular em vários países do continente asiático, assumiu distintas características ao longo de sua história conforme a cultura da região em que era praticado.

Embora possamos supor que o mais antigo teatro de figuras tenha sido o de sombras, pois desde o período da Pré-história os homens já se deslumbravam com suas sombras nas paredes das cavernas, não podemos afirmar com precisão a data e o local onde este nasceu. Apesar da existência de registros de antigas silhuetas datadas de 2.500 e 3.000 anos atrás, pertencentes a acervos de museus da China e Índia, e de geralmente ser usado o termo 'sombras chinesas' para se referir ao teatro de sombras, não temos informações históricas que comprovem que a China foi o berço desta arte milenar, ficando também a Índia como hipótese da origem desta forma teatral.

> Essa é ainda uma questão controvertida, na medida em que existem tão poucas fontes. A reivindicação da primazia hindu é sustentada pela evidência de um teatro de sombras já na caverna de Sitabenga e pelo fato de que a influência cultural do teatro de sombras espalhou-se através do Extremo Oriente. É muito possível que ela tenha seguido o avanço do budismo através da Ásia Central, ou da Indochina para a China. O Império Central Chinês, por outro lado, reivindica, numa de suas mais belas e melancólicas lendas, que a conjuração dos espíritos sobre a tela de linho seja sua invenção particular. (BERTHOLD, 2001, p. 38)

O que sabemos, portanto, é que antes de Cristo, chineses e indianos praticavam teatro de sombras em rituais religiosos, recitando poemas épicos com música e silhuetas feitas de couro com sustentação de varas de bambu, manipuladas atrás de uma tela iluminada com lamparinas a óleo.

O teatro de sombras chegou à Indonésia, especialmente, na Ilha de Java, há mais de mil anos, através das relações de comércio e religião com a Índia. Em seguida, começou a ser praticado também na Malásia, Tailândia, Taiwan e Camboja.

O teatro de sombras só veio assumir um caráter não religioso no século XIII, quando foi levado aos países islâmicos através dos Mongóis que invadiram a China. Parte deste povo, em decadência neste período, imigrou para Síria, Afeganistão e Turquia. Foi em Bursa, cidade turca, que surgiu a forma mais popular do teatro de sombras no mundo árabe: o Teatro de Karagöz. Essa linguagem teatral mais tarde foi difundida em países como Grécia, Hungria e Áustria, onde também se popularizou.

No século XIX, em algumas regiões do continente africano, principalmente na África Mediterrânea, foram também encontrados registros da existência do teatro de sombras, chegando finalmente à Europa Ocidental e às Américas.

1.1 SOMBRAS DA CHINA

O nascimento do teatro de sombras chinês remonta a dinastia dos Han, com o imperador Wu-Ti (140 - 87 a.C.) como conta a lenda:

> Conforme a história contada por Ssu-ma Ch'ien, um homem chamado Shao Wong, do estado de T'si, veio diante do imperador Wu-Ti em 121 a.C. para exibir sua habilidade em comunicar-se com os fantasmas e espíritos dos mortos. A consorte favorita do imperador Wang, havia acabado de morrer. Com o auxílio de sua arte, Shao Wong fez com que as imagens dos mortos e do deus dos lares aparecessem à noite. O imperador a viu a uma certa distância, atrás de uma cortina... [...] O teatro de sombras, entretanto – o qual, de alguma forma, Shao Wong parece ter usado – permaneceu uma forma favorita do teatro chinês. (BERTHOLD, 2001, p.55)

Esta lenda ainda não responde a polêmica existente entre estudiosos dos séculos XX e XXI sobre as origens do teatro de sombras: "teria ele viajado da China, via Índia e Indonésia, até a Turquia – ou o caminho inverso?" (BERTHOLD, 2001, p.55).

O que sabemos é que este gênero teatral adquire importância na China no século X, em um momento de mudanças em que se desenvolve a arte burguesa em todo o país. O teatro que inicialmente era celebrado na corte, reservado a uma elite privilegiada, se estende por toda China e se diversifica ao contato com as características das diferentes províncias. Chegando às ruas, onde vai ser

apresentado debaixo de pequenas tendas, sua temática, que antes possuía vínculos religiosos, vai se modificando com dramas históricos (epopéias) e farsas burlescas.

As figuras eram confeccionadas com pele de burro no norte do país e de boi ou ovelha em outras regiões. O couro era trabalhado até alcançar uma pele fina e transparente, em seguida era recortado e pintado com cores translúcidas predominando o vermelho, o marrom, o preto e o branco. Depois de secas eram revestidas com óleo vegetal, uma espécie de verniz, para manter o brilho, a rigidez e a durabilidade. Na seqüência eram incluídos pequenos detalhes para caracterizar cada personagem, por exemplo:

> Para os personagens velhos, as rugas são indicadas por três linhas que partem bifurcando do canto do olho e do lado do nariz, ou do canto da boca, o traço que delimita o olho é mais grosso para mostrar que é fundo; a linha da sobrancelha é como dente de serra para sublinhar a velhice. Os personagens violentos têm uma maquiagem colorida, sua testa é caída, o nariz enorme, as pupilas são redondas em vez de semicírculo, a sobrancelha é grossa no meio, a boca é grande e grossa. As roupas e a maquiagem retomam as convenções da ópera. (PIMPANEAU, 1995, p.41)

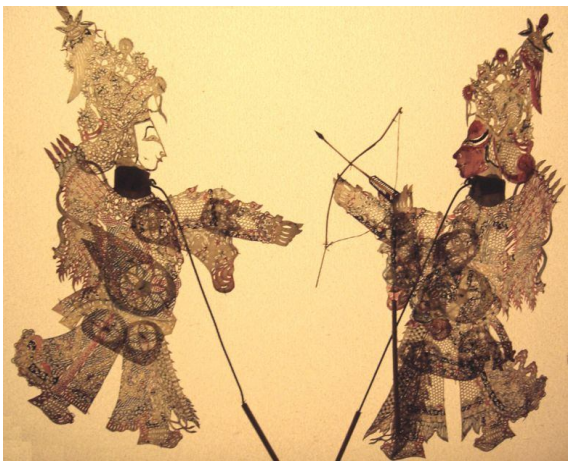




Figura 01 e 02 – Personagens do Teatro de Sombras Chinês.

Fonte: <http://www.festivaldebonecos.com.br/2001/exposicoes.htm> Acesso em 06 nov. 2008.

Fonte: <http://www.festivaldebonecos.com.br/2001/sombras.jpg> Acesso em 06 nov. 2008.

Segundo os pesquisadores Bianco e Caamaño (2003) são consideradas as figuras mais perfeitas do Oriente no quesito movimento e realismo da imagem. Sua criação partia da observação do real e seguia rigorosa perspectiva nas proporções e tamanhos do corpo e membros, já que representavam pessoas e animais. Apesar de reproduzir fielmente os movimentos humanos, não é um teatro realista. “É um teatro

altamente estilizado, com movimentos e gestos cuidadosamente controlados, com figurinos e cores portando significados específicos" (BELTRAME, 2003, p. 45). Até mesmo os atores da ópera de Pequim buscavam inspiração no movimento das sombras para a criação de seus personagens, como nos relata Badiou:

> É sabido que os intérpretes da antiga ópera de Pequim foram se inspirar muito nos movimentos de braço das sombras, sobretudo para representar personagens de animais e que suas máscaras, assim como a maquiagem dos atores, têm os mesmos códigos. O vermelho simboliza um personagem de bom caráter, o negro os que têm força e coragem, e o verde os espíritos e os demônios. Os olhos rodeados de branco, com decorações redondas no rosto, significam a fúria e a ira.[1] (2004, p.23, tradução nossa)

Os tamanhos das figuras se distinguem segundo a época e a região, mas geralmente variam de 30 centímetros a 50 centímetros de altura, com exceção na província de Sichuan onde atingem até 80 centímetros. As figuras eram recortadas por partes e depois unidas com fios de seda ou arame fino. Geralmente articuladas no pescoço, ombros, braços, pernas, joelhos, mãos e pés.





Figura 03 e 04 – Manipulador do teatro de sombras chinês.

Fonte: <http://portuguese.cri.cn/1/2004/03/25/1@6367.htm> Acesso em 06 nov. 2008.

Fonte: <http://www.theatredelalanterne.net/historique.html> Acesso em 07 nov. 2008.

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

A manipulação era realizada através de três varetas fixadas no couro recortado. A vareta principal presa no pescoço era sustentada horizontalmente pelo manipulador e perpendicularmente à tela, possibilitando movimentos como saltos, inclinação do corpo, imitação do caminhar com balanço de braços e pernas. As outras duas varetas fixadas nas mãos da figura e manipuladas com uma só mão, davam grande expressão e mobilidade.

As silhuetas são animadas em uma tela feita de seda branca que mede cerca de um metro e meio de largura por 90 centímetros de altura. Esta tela é fixada sobre uma mesa na qual também estão apoiadas as silhuetas, e na parte de cima da tela está situada a lâmpada.

Até o fim da década de cinqüenta o teatro de sombras chinês era representado com a lâmpada de azeite como fonte luminosa. E mais recentemente substituíram-na pela lâmpada fluorescente, o que torna tudo mais prático. Entretanto, do ponto de vista estético, pode ser considerado um retrocesso se comparadas às lâmpadas a óleo: “o tremer da chama dava às silhuetas, mesmo estando imóveis, uma impressão de estarem vivas” (PIMPANEAU, 1995, p. 40).

Com a utilização das lâmpadas fluorescentes os manipuladores buscavam executar movimentos humanos mais próximos do real, pois não havia possibilidade de exploração dos elementos fantásticos e deformação das sombras das silhuetas, que eram manipuladas bem próximas à tela, projetando somente a sombra da figura fielmente recortada para o público. Porém, o uso de recursos e truques era muito estimado, por exemplo:

> Quando uma mulher se olha no espelho, seu rosto aparece, e uma astúcia técnica lhe permite igualmente desnudar seu braço e revelar sua mancha. Ou ainda, com o uso de várias lâmpadas pode-se multiplicar a sombra de uma só silhueta. De fato tudo é possível no teatro de sombras: os personagens podem voar sobre as nuvens, se transformar como quiserem, desaparecer ou aparecer sem problemas; a criação de monstros ou de criaturas sobrenaturais tem pôr limite apenas a imaginação. É por isso que esta forma de teatro convém mais que todas as outras para as peças mitológicas ou fantásticas. (PIMPANEAU, 1995, p. 41)

A representação é realizada normalmente por apenas um manipulador, podendo-se encontrar também companhias com mais atores animadores. Nas laterais da cena e visíveis para o público está a orquestra que é composta

geralmente por três músicos e um narrador, que acompanham o espetáculo com instrumentos como flautas, conchas, trompa, violino chinês e os gongos.

Os atores costumavam chamar o manipulador do teatro de sombras de mestre, já que envolvia a todos que o assistiam na mesma magia dos mágicos e ainda possuía um pouco do prestígio deste. Assim como o valorizavam também por sua “capacidade e destreza na manipulação, tornando-se virtuoso na medida em que reproduzir movimentos capazes de se assemelharem ao dos animais e seres humanos representados” (BELTRAME, 2003, p.45).

O teatro de sombras se assemelha ao teatro cantado de atores, pois, seguem os mesmos padrões e princípios, “representam as mesmas óperas utilizando a mesma técnica teatral, e as representações acontecem nas mesmas ocasiões” (PIMPANEAU, 1995, p. 40). Era através dos espetáculos de sombras que comunidades que não possuíam condições de pagar uma representação teatral podiam assistir óperas semelhantes. Os espetáculos eram realizados na ocasião de festas na cidade e no campo, onde eram dedicados a divindades protetoras da colheita do cereal, para comemorar um nascimento, um casamento, ou um funeral.

Antigamente os artistas do teatro de sombras eram como os atores itinerantes que percorriam várias cidades para apresentar sua arte nos templos locais. Com o tempo, cada cidade passou a possuir seus próprios artistas.

Na China, o teatro de sombras é a única linguagem teatral onde é empregado o uso de acessórios e decorações no espetáculo. Os acessórios são muito valorizados e ricos em detalhes, como mesa coberta por tecido bordado, vasos com flores, sofás, camas, cortinas, atualmente, aviões, carros, bicicletas e outros objetos que o personagem precisar. O cenário é composto por árvores, palácios, grutas, montanhas, enfim, que ficam situados nas duas extremidades da tela para não atrapalhar a ação dos personagens.

Analisando o teatro de sombras contemporâneo da China, Beltrame (2003) nos revela a predominância de elementos de um teatro mais ligado ao profano marcado por características como uma dramaturgia cujos temas são a vida cotidiana e acontecimentos do dia a dia capaz de reforçar valores como a amizade, a solidariedade e o respeito ao próximo.

No início a formação se dava por tradição, ou seja, a criança desde bem pequena ia aprendendo com o mestre, que podia ser o pai ou outro membro da família. Através de métodos como observação e execução de rigorosos exercícios

de manipulação, o mestre vai desvendado os segredos do ofício ao seu aprendiz até que este pudesse enfim trabalhar sozinho. Porém, com o surgimento das escolas e academias, o aprendizado do teatro de sombras não está mais restrito ao ensinamento de pai para filho. Atualmente, as crianças podem ir à escola de marionetes e lá aprendem esta arte com renomados professores.

Felizmente, o teatro de sombras é uma arte que resiste ao tempo, pois os artistas se adaptam as mudanças provenientes com a modernidade e que contribuem na qualidade do espetáculo:

> A partir de 1966, com a Revolução Cultural, passam a abandonar muitos dos recursos comumente utilizados no espetáculo adaptando-os aos novos tempos. Novos tipos de varas de manipulação, lâmpadas foram providenciadas alterando com isso não só a forma de produzir. Mas, as mudanças se tornaram visíveis na estética do espetáculo. Os marionetistas solicitaram ao governo providenciar 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 desvendamento dos mecanismos de articulação das silhuetas. (BELTRAME, 2003, p.45)

É muito importante a inovação deste teatro para que esta cultura tradicional não se perca no tempo, e que o apoio do governo e o incentivo ao aprendizado da arte através das novas escolas façam com que esta arte se mantenha bem viva. Assim, os mais jovens podem conhecer a riqueza cultural do país e possivelmente despertar o interesse em trabalhar com o teatro de sombras.

Apesar de passar por um breve período de declive e de ter corrido o risco de desaparecer devido ao impacto dos modernos meios audiovisuais como a televisão e o cinema, a tradicional arte folclórica chinesa segue para seu renascimento graças aos esforços para seu resgate e o interesse de sua preservação por parte de algumas organizações.

Segundo nota recente no site da Embchina[2], a China recupera recentemente mais de 60 mil relíquias do teatro de sombras:

> Mais de 60 mil artigos relacionados com a arte folclórica tradicional chinesa, conhecida como teatro de marionetes de sombras, foram recuperados em uma dúzia de províncias pelos departamentos encarregados do patrimônio cultural da China. Especialistas assinalaram que algumas das peças são extremamente raras e que podem pertencer à Dinastia Ming (1368 – 1644).

[2] Site da Embaixada da república popular da China no Brasil.

> Os bonecos unidimensionais de couro, as ferramentas para sua fabricação e as pinturas para a interpretação serão preservados em um museu para a proteção do teatro de marionetes de sombras, em Chengdu, capital da província de Sichuan, no sudeste do país. (2006)

Estas iniciativas são muito importantes, pois nos levam a crer o quão valorizada foi e continua sendo esta arte na China. Esta é uma ótima oportunidade para as pessoas que ainda não tiveram a chance de conhecer essa linguagem, para quem já conhece através de livros e pesquisas, e principalmente para quem trabalha na área artística e com a linguagem do teatro de sombras, de ter esse acesso, esse maior contato com esta tradição ancestral e reviver um pouco da história das sombras. E assim resgatando e mantendo viva esta belíssima tradição.

1.2 SOMBRAS DA ÍNDIA

O teatro de sombras indiano é tão antigo quanto à própria civilização. Acredita-se que 200 anos a.C. esta arte já existia, porém não há uma data precisa para indicar o seu nascimento. Entretanto, Contractor (1982) afirma que a literatura dos séculos XI, XII e XIII revela que o teatro de sombras surgiu muito antes do teatro de atores.

As silhuetas constituem um dos mais antigos tesouros folclóricos da Índia. As mais comuns são feitas com couro de búfalo, cabra ou ovelha, que são manipuladas entre uma fonte de luz e um tecido branco estendido entre dois bambus.

Os integrantes da casta nômade *Killekytes*, pertencentes à região do Maharashtra, eram os principais manipuladores de teatro de sombras. Por serem integrantes de uma casta nômade, eles difundiram sua arte migrando para o sul, onde se desenvolveu, vindo a se tornar posteriormente uma arte bastante popular em diversos Estados da Índia. São conhecidos diversos tipos de sombras provenientes de diferentes regiões como as de Andhra Pradesh, Malabar (atualmente Kerala) e Karnataka ao sul, as de Orissa ao leste e Maharashtra a oeste. Estas duas últimas foram as descobertas mais recentes, realizadas pela pesquisadora Meher Contractor.

Apesar da grande variedade de silhuetas existentes na Índia, nesta pesquisa serão focadas as sombras de Andhra Pradesh e de Malabar devido o seu destaque.

Porém, será comentado também alguns relatos de Contractor sobre suas últimas e importantes descobertas.

Como nas demais formas de teatro da Índia, os temas são retirados das epopéias mitológicas, o *Mahabharata*[3] e o *Ramayana*[4], mostrando episódios que despertam emoções religiosas. Conforme as regiões ocorrem certas preferências na escolha do tema que, geralmente, são passagens da vida de Krishna, Arjuna, Rama e Sita. As cenas religiosas do espetáculo obedecem a uma narrativa definida, todavia o manipulador costuma reservar uma parte para improvisações, que ocorrem geralmente nos entreatos do espetáculo. Desta forma são introduzidos no texto elementos contemporâneos, assim como brincadeiras, às vezes obscenas, que pouco têm a ver com o tema principal, mas que provocam o riso, estimulam o interesse do espectador e acima de tudo reforçam o conteúdo pedagógico do espetáculo. Nestas cenas, além de personagens cômicos como o bufão, surgem heróis, heroínas, vilões e seus comparsas, representando tipos e símbolos bem conhecidos do público. Vale ressaltar ainda que essas personagens "não são cópias dos seres humanos reais, mas a materialização animada de suas qualidades e defeitos" (BALBIR, 1995, p. 32).

O bom manipulador além de manter a atenção do público, deve saber provocar reações e intervenções. Em algumas ocasiões os espectadores se dirigem às sombras criando assim um novo diálogo, dentro do diálogo principal. "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" (BELTRAME apud CONTRACTOR, 2003, p. 47).

O espetáculo tem por finalidade despertar no espectador o prazer estético, denominado *Rasa*. Segundo Balbir (1995), todas as formas de teatro tradicionais buscam este resultado: trata-se de estabelecer uma harmonia entre a expressão exterior, representada pelo figurino, os traços do rosto, os gestos, e o sentimento da peça representada.

---

[3] Segundo Bernard (1982), o Ramayana e o Mahabaharata, são os dois grandes textos sagrados da Índia do início da humanidade, que foram traduzidos no século X em javanês antigo. A partir destas traduções foram escritas cento e oitenta pakens principais, livros que fornecem a narrativa de uma representação, mas também indicações de cena e acompanhamento musicais. Os heróis destas epopéias, Rama (no Ramayana) e, seis gerações mais tarde, os primos Arjuna e Krishna são a reencarnação do deus Vishnu. São tantos heróis e tantos acontecimentos que é impossível resumir todos os seus textos.

[4] Poema épico indiano.

> O público é variado na idade e condição social, eles entram logo de início na ilusão, na convenção ficcional deste teatro. Precisamente na medida que os tipos e temas apresentados lhes são familiares, toda a sua atenção é concentrada na sua forma de expressão. São elas que provocam as emoções correspondentes nos espectadores. (BALBIR, 1995, p.32)

Considerando que o *Ramayana* e o *Mahabharata* são temas religiosos, antes que o espetáculo comece são realizados alguns rituais tradicionais de abertura. Estes rituais são regras religiosas comuns em todos os espetáculos de sombras da Índia e ocorrem sempre de maneira semelhante, mesmo que a cerimônia se realize dentro ou fora do templo. Badiou nos descreve precisamente como ocorria antigamente no Estado de Malabar:

> No templo, a cerimônia é precedida dos ritos tradicionais, nos quais o narrador rende homenagem às divindades do panteão hinduísta. Depois, a assembléia sai do recinto sagrado para iniciar uma procissão que dará três voltas em torno do recinto. Participam dela os músicos com tambores e címbalos, o oráculo do templo e o objeto fundamental: a lâmpada de cobre, símbolo da luz divina que dá vida às figuras. [...] Depois de haver deixado no exterior a lâmpada, a assembléia retorna ao templo. Imersos em uma escuridão profunda começa a recitar versos de bendição. Logo alguém sai para o exterior para recolher a lâmpada e transportá-la para dentro para acender com sua lua as quarenta e uma velas. Uma vez acendidas, joga-se incenso sobre as chamas que crepitam e não param de produzir movimentos fantasmagóricos. Imediatamente depois, se recitam outros textos religiosos e se evoca o deus Ganesha, a quem se roga para que presida a cerimônia.[5] (2004, p. 25, tradução nossa)

Após essas preliminares, que duram cerca de duas horas, o mestre dos manipuladores apresenta o tema e os personagens. Em seguida dá-se início a história sagrada enquanto que os atores-manipuladores cantam e dizem suas partes.

Cada silhueta é manipulada por um ator-animador, motivo pelo qual as companhias possuem um grande número de integrantes. Os atores-animadores geralmente pertencem a castas nômades ou *brahmins*, portanto, as companhias de

[5] En el templo, la ceremonia va precedida de los ritos tradicionales, en los que el narrador rinde homenaje a las divindades del panteón hinduista. Después, la asamblea sale del recinto sagrado para iniciar una procesión que dará tres vueltas en torno al recinto. Participan en ella los músicos con tambores y címbalos, el oráculo del templo y el objeto fundamental: la lámpara de cobre, símbolo de la luz divina que da vida a las figuras. [...] Tras haber dejado en el exterior la lámpara, la asamblea retorna al templo. Inmersa en una oscuridad profunda comienza a recitar versos de bendición. Luego, alguien sale al exterior para recoger la lámpara y transportarla adentro para encender con su luz las cuarenta y una velas. Una vez encendidas, se arroja incienso sobre las llamas que chisporrotean y no cesan de producir en las sombras unos movimientos fantasmagóricos. Inmediatamente después, se recitan otros textos religiosos y se evoca al dios Ghanesa, a quien se ruega para que presida la ceremonia.

teatro de sombras são itinerantes. A base da organização das companhias teatrais é a família do manipulador principal com suas várias esposas e filhos.

A formação, segundo Beltrame (2003), se dá por tradição, ou seja, aprendem com o manipulador mestre, que recebe diferentes denominações de acordo com a região. Durante muitos anos, o mestre vai revelando segredos aos aprendizes, os quais vão incorporando-os gradativamente até atingir a maturidade de seu ofício. Os atores-manipuladores devem "aprender as epopéias religiosas, manipular, tocar instrumentos, cantar e recitar. São ao mesmo tempo cantores, manipuladores e confeccionadores das silhuetas" (BELTRAME, 2003, p. 47).

Os manipuladores são acompanhados por uma orquestra composta por instrumentos tradicionais e característicos de cada região, como címbalos e tambores. A música possui um papel muito importante na criação do estado de espírito apropriado para participação no espetáculo. O ritmo da manipulação é mantido pelo batimento dos pés sobre uma prancha de madeira e pelos instrumentos da orquestra e gritos dos músicos e cantores, criando uma ressonância particular que faz o público entrar numa espécie de transe:

> A atenção do espectador viaja ao interior de uma paisagem (...) ondulante onde os deuses e os heróis adotam a voz dos manipuladores que vão acelerando em crescente o ritmo de sua dança. Totalmente possuídos, podemos vê-los chegar a um verdadeiro êxtase.[6] (BADIOU, 2004, p. 28-29, tradução nossa)

No norte da Índia os espetáculos são apresentados de acordo com o calendário religioso para pedir fertilidade da terra, boas colheitas, chuva, cura de doenças e celebração social como casamentos. Por isso é uma arte que necessita de um templo para sua realização.

No sul, o teatro de sombras possui vínculos religiosos muito fortes, principalmente em Malabar, que conserva toda a tradição ancestral da arte.

Após a independência da Índia, em 1947, o território do Malabar passou a se chamar Kerala. A vida cotidiana em Kerala está intimamente associada ao culto de deuses. Kerala é a terra dos templos. Contudo, o seu teatro de sombras é fielmente vinculado à religião, portanto, se apresenta no interior dos templos em uma

[6] La mirada del espectador viaja al interior de un paisaje (...) ondulante donde los dioses y los héroes adoptam la voz de unos manipuladores que van acelerando in crescendo el ritmo de su danza. Totalmente poseídos, se les puede ver llegar a un verdadero éxtasis.

determinada época do ano – a primavera – em função do aniversário do deus Shiva e se prolonga por muitos dias. Antigamente, as cerimônias duravam 41 noites. Atualmente é raro vê-la na íntegra, o ciclo mais comum não supera as 21 noites.

O tema das cerimônias é extraído do *Ramayana* que por si só possui autoridade religiosa. O mestre da cerimônia relata, em língua *tamil*, a vida do rei Rama, encarnação de Vishnu, a divindade do princípio da conservação do mundo.

A história é apresentada em uma grande tela de doze metros de largura por um metro e meio de altura, através de figuras recortadas em pele de camurça. As cores variam de acordo com os personagens, por exemplo: azul para Rama e dourado para Sita. Estas figuras sagradas se movimentam sobre a luz de 41 fontes luminosas, e como em todos os teatros de sombras da Índia, "estão submetidas a uma codificação muito restrita. Por exemplo, à direita se encontram os personagens bons – como Rama, Sita ou Hanuman – e a esquerda, os malvados – como Ravana e seus servos" [7] (BADIOU, 2004, p. 24 - 25, tradução nossa).

Depois dos rituais tradicionais de abertura, o mestre do ritual, chamado aqui de *Vachikabhinaya,* recita e canta o texto enquanto os atores-manipuladores dão vida às figuras com movimentos moderados. No final da celebração, purifica-se o teatro: a tela é lavada e a terra inundada com água benta.



Figura 05 – Silhueta Tholu Bhomalatta de Andhra Pradesh do ínicio do século XX – feita em pele de cabra. Dimensão : 80cm de altura e 50cm de largura. Personagem Sita.
Fonte :<http://www.quaibranly.fr/fr/collections/promenades-a-la-carte/feminite-fertilite/indez.html?tx_fepromenadealacarte3_pi1%5Buid%5D=146> Acesso : 05 nov.2008.

[7] (...) están sometidas a una codificación muy estricta. Por ejemplo, a la derecha se encuentran los personajes buenos – como Rama, Sita o Hanuman – y a la izquierda, los malvados – como Ravana y sus acólitos.

Em Andhra Pradesh, as sombras são chamadas de *Tholu Bhomalatta*, que significa “A arte das sombras em couro” (CONTRACTOR, 1982). As silhuetas possuem dimensões quase humanas, e são consideradas as maiores sombras coloridas do mundo. Seu tamanho varia de acordo com o personagem que representam. Os deuses e heróis são os maiores, chegando a medir um metro e meio de altura, mostrando assim sua potência e admiração. As outras são dimensionadas de acordo com suas qualidades.

Este tipo de teatro de sombras nasceu por volta de 200 anos antes da nossa era, mas foi somente no século XVI sob o reinado do rei *Kona Bubharedy* que se expandiu expressivamente. Sob este reinado, foi escrito o *Ramayana Raganthan* – um *script* exclusivo, na língua *telegu,* para estas sombras. Neste scrip*t*, a cor, as vestimentas e as bijuterias de cada personagem são definidas.

As silhuetas confeccionadas na maioria das vezes em de pele de cabra ou de búfalo passam por todo um processo no qual Contractor nos revela com detalhes:

> A pele do animal recentemente morto é lavada, os pêlos retirados. Depois deixa-se mergulhada dentro de uma mistura de alúmem, água e sal, uma noite no máximo. Depois, lavada, batida, arrancados todos os pêlos que poderiam ter restado, a pele é estendida e pregada no chão sobre pranchas. Quando ela está seca, a pele é despregada e esfregada novamente, até ficar bem lisa. Depois o marionetista, com um instrumento cortante, recorta a figura diretamente na pele, combinando sua imaginação e a descrição do “script”, que eles seguiam antigamente rigorosamente, o que não é mais o caso hoje. Agora eles se contentam em restituir o traço dos antigos recortes das marionetes. (1982, p. 3)

Depois de recortadas dá-se início a pintura da figura. Antigamente eram utilizadas tinturas vegetais e as cores principais eram o índigo, proveniente da flor de índigo e o amarelo, obtido do suco e das sementes de algumas frutas. Atualmente utilizam-se as tinturas químicas e as cores vegetais desapareceram totalmente.

Após ser pintada e contornada de preto dos dois lados, a silhueta é perfurada na intenção de acentuar o delicado desenho. Os olhos que permanecem inacabados até o fim, são pintados. Depois que os olhos são coloridos, a silhueta passa a ser considerada uma personagem viva que deve ser tratada com muito respeito. Esta é uma prática seguida por todos os manipuladores indianos, assim como jamais as personagens divinas podem ser guardadas junto às malvadas, depois de prontas.

As silhuetas são articuladas nos ombros, mãos, cintura e joelhos e são sempre vistas de perfil. As partes do corpo são recortadas separadamente e ligadas umas as outras por articulações, as quais são amarradas por forte linha preta. As varas de manipulação são feitas de bambu. Normalmente são utilizadas apenas três varas: a central que é mantida na vertical e sustenta a figura e uma em cada mão permitindo uma manipulação mais precisa.

Há também silhuetas de animais – como rato, pavão, papagaio, veado, cavalos e camelos – e de árvores. Essas silhuetas são pequenos acessórios (que permanecem fixos na tela) para situar o lugar ou o episódio descrito. Na maioria das vezes aparecem na cena de abertura com deus Ganesha. De tão grandes que são as silhuetas oferece-se pouco lugar para uma decoração ou acessórios.



Figura 06 – Silhuetas do teatro de sombras indiano.
Fonte: <http://www.puppetryindia.org/> Acesso em 07 nov. 2008.
Figura 07 – Silhueta indiana de Andhra Pradesh.
Fonte: BADIOU, 2004, p.26.

A tela e o espaço onde ficam os manipuladores e músicos são todos construídos com bambu. A tela possui seis metros de largura por três metros de altura. Um tecido branco, às vezes sáris, é estendido e preso a duas varas de bambu. A iluminação fica por conta de um enorme candeeiro de cobre, a óleo de coco, suspenso entre a cabeça do manipulador e a tela. Atualmente as lâmpadas a gás são comuns, por serem mais práticas e também porque o óleo sendo comestível é muito caro. Badiou nos relata que:

> As sombras de Andhra Pradesh, diferente do teatro chinês, não se destacam de forma precisa na tela. Aqui, a luz não imprime sempre a mesma potência em todas as partes da figura, cria personagens desmembrados, que primeiro se movem nervosamente e logo são capazes de deter-se de forma súbita. Os diferentes contornos das sombras aparecem em forma de grandes ou pequenas ondas conforme a figura se distancie da tela ou se encoste sobre ela. Nascem e morrem, e voltam a renascer, fazendo emergir uma gama de inesperadas tonalidades.[8] (2004, p. 28, tradução nossa)

Assim como os espetáculos de sombras de Malabar, os espetáculos *Tholu Bhomalattas* acontecem geralmente no festival de primavera. Os espetáculos ocorrem fora dos templos e duram nove noites, do crepúsculo à aurora.

As sombras *Maharashtra*, conhecidas pelo nome de *Chamadyacha Bahulya* que significa bonecas de couro, foram descobertas, há mais ou menos 25 anos, por Meher Contractor, na posse de um velho senhor chamado *Ghanshyam Laxaman Masge*, que os herdou de seus ancestrais, de acordo com a tradição.

Meher teve a sorte de assistir o espetáculo e as silhuetas de Masge, no *Festival de Sombras de Bangalore*, no qual ele retomou uma pequena parte do *Ramayana*. Contractor nos conta em que estado se encontravam as silhuetas e o contato que teve com as mesmas:

> As marionetes não medem mais que de 9 a 11 polegadas ou 20 a 24 cm e elas aparecem totalmente pretas, velhas e empoeiradas; elas estão de fato em muito mal estado. Durante o ateliê, eu estava curiosa para ver seu desenho, e tive o sentimento que elas fossem coloridas. Também com a permissão de Masge, comecei a retirar a poeira da figura de Ravana com um pano mergulhado no óleo, e então, que visão! A cor vermelha era tão brilhante e as linhas do desenho tão surpreendentes, o todo igual a uma miniatura pintada. Assim, estas sombras se revelaram as menores sombras coloridas descobertas na Índia. (1982, p. 8)

As silhuetas eram confeccionadas em couro e sustentadas por uma única vara central. Sem articulações, elas eram todas inteiras, limitando de certa forma seus movimentos. “Masge afirmava que suas bonecas tinham mais de 300 anos, o que é possível, porque elas estavam realmente marcadas pelo tempo e sua

[8]Las sombras de Andhra Pradesh, a diferencia de las del teatro chino, no se destacan de forma precisa sobre la pantalla. Aquí, la luz no prende siempre com la misma potencia em todas las partes de la figura, descubre personajes desmenbrados, que ahora se muevem nerviosamente y luego son capaces de detenerse de forma súbita. Los diferentes contornos de la sombra aparecen em forma de grandes o pequenas oleadas según que la figura se aleje de la pantalla o se acueste sobre ella. Nacen y mueren, y vuelven a renacer, haciendo emerger una gama de inospechadas tonalidades.

conservação se efetuava dentro de um pequeno cesto forrado com bosta de vaca" (CONTRACTOR, 1982, p. 9).

A tela composta por quatro mastros de bambu de um metro e meio de altura por um metro e vinte e cinco de largura, sendo coberta por um tecido que se encontrava a cerca de um metro acima do chão e o resto do espaço era escondido por um estrado. Dentro deste espaço, onde se situava o manipulador, havia uma corda estendida de um lado a outro, na qual era pendurada uma lamparina a óleo. O manipulador, abaixado no interior do espaço cantava e manipulava as silhuetas no ritmo do *dholak* (tambor), *manjiras* (pequenos címbalos) e *swara*[9] enquanto que dois músicos tocavam sentados do lado de fora, porque no interior só cabia o manipulador.

Como em todos os espetáculos de sombras indianos, o espetáculo começa com uma oração ao deus Ganesha e à deusa Saraswati rodeados por uma árvore, o rato, o veado e o pavão. Estas silhuetas servem de acessório à cena e não se mexem, estando fixas na tela por um cordão estendido em sua base.

Sendo assim, de acordo com os relatos de Contractor (1982), as silhuetas *Chamadyacha Bahulyas* só continuam a existir nas mãos do Sr. *Masge*, que sabe poucas coisas a respeito de sua criação. Felizmente, "a exposição no Festival e a descoberta de Masge levaram à ressurreição de uma arte que estava extinta e que se não, estaria totalmente perdida para nós" (CONTRACTOR, 1982, p. 9).

A *Sangeet Natak Akademi* juntamente com a velha artista, Sra *Kamaladeviji Chattopadhyaya*, que colaboram para a conservação desta arte, contrataram experts em silhuetas para que fizessem novas a partir dos desenhos das antigas e cópias de leituras ilustradas que são belas e muito pequenas.

Já as sombras de *Orissa*, chamadas *Ravana Chaya,* foram descobertas após muitas pesquisas nas mãos de um velho artista chamado *M. Kathimandadas*. Este senhor que vivia num vilarejo no distrito *Dhanakul* em *Orissa,* almejava abandonar a manipulação das sombras devido a sérios infortúnios ocorridos com sua família. Porém, o governo do Estado por intermédio da *Sangeet Natak Akademi* encorajou-o a continuar.

[9] Segundo Contractor (1982), swara ou vati é um instrumento incomum nos espetáculos. O swara é constituído de um prato de cobre de aproximadamente 20 centímetros de diâmetro, que fica virado entre as pernas dobradas do manipulador.

O tema representado nos espetáculos de *Ravana Chaya* é o *Vichitra Ramayana*, escrito por *Viswanath Khuntia* no século XVIII.

As silhuetas de *Ravana Chaya,* que medem entre 13 e 36 centímetros, são confeccionadas em pele de veado de uma forma bastante rudimentar. “O couro é tratado de maneira simples, achatado e grosseiramente raspado de modo que a maioria dos pêlos permaneçam. A pele é espessa e portanto não transparente, dando uma sombra bem preta” (CONTRACTOR, 1982, p. 10). O contorno das silhuetas é perfurado sutilmente para mostrar os traços dos personagens, as roupas e algumas bijuterias. As silhuetas não possuem nenhuma articulação, somente uma vara de bambu a sustenta do centro até embaixo para ser segurada pelo manipulador. Portanto, a manipulação é limitada a movimentos de baixo para cima e giros de lado. Às vezes elas são afastadas ou aproximadas da tela, aumentando então o tamanho ou a nitidez resultando numa bela ilusão.

Eles possuem até três réplicas de um mesmo personagem em diferentes posturas para marcar a movimentação e por isso as silhuetas ora parecem grandes, ora ficam pequenas. Existem também diversos acessórios – como árvores, charrete, flechas, casas e palanquins que são todos utilizados. Apenas três pessoas atrás da tela são responsáveis pela manipulação.

A estrutura da tela é constituída por quatro mastros de bambu, sendo que cada mastro é fixado a 80 centímetros de distância do outro, formando um quadrado fechado por um tecido branco estendido. A parte de baixo da tela é fechada com esteiras de modo que o manipulador permaneça escondido. Há também uma corda, que atravessa o espaço, para manter os personagens em pé, fixados na esteira de baixo. A iluminação é proveniente de duas lamparinas a óleo de barro cozido suspensas dos dois lados do espaço por dois pedaços de bambu, fincados no chão a um metro atrás da tela e na sua altura.

O *Gayak* – o mestre dos manipuladores – inicia o espetáculo acendendo as lâmpadas a óleo e quebrando um coco, rito acompanhado de cantos invocando o deus Ganesha. Na seqüência começa a cantar enquanto que os outros manipuladores prosseguem em coro.

Os instrumentos de música utilizados são instrumentos folclóricos locais como o *okhanjari* (tamborim), os *kubujis* (grandes címbalos de couro) e os *ramtali* ou *daskathi* (grandes castanholas de madeira). Os músicos estão sentados à direita da cena no interior e atrás dos manipuladores. A música e os diálogos são feitos pelo

primeiro cantor e a prosa é recitada em partes pelos outros manipuladores, tudo na língua *Onija* da região. As mulheres não participam de forma alguma destas representações.

O Sr. Kathimandadas possui um total de 700 silhuetas. “Quando uma boneca fica muito velha e inutilizável, pratica-se sobre ela um curto ritual ao sol poente, depois mergulha-se ela num rio numa procissão cantada” (CONTRACTOR, 1982, p. 12). Essa tradição religiosa é respeitada e executada por grande parte dos manipuladores do país, assim como quando uma silhueta não está terminada jamais será colocada na mesma caixa que as utilizadas nas cenas, porque estas são consideradas como vivas. A silhueta só poderá juntar-se às demais depois de finalizada.

É importante ressaltar que *M. Kathimandadas* foi honrado *pela Sangeet Natak Akademi* e pelo governo da Índia, sendo ajudado e encorajado na propagação de sua arte, o que demonstra o incentivo dado à arte e a valorização da mesma.

Com todas essas descobertas, o que mais nos conforta é saber que atualmente os artistas que ainda sobrevivem da arte das sombras são ajudados tanto pelo governo, quanto por organismos privados. Eles se caracterizam também pela venda de silhuetas devido ao fato de a geração atual não se interessar pelo ofício, preferindo a vida citadina a uma existência atingida por uma dura miséria.

> Na década de sessenta surgiram iniciativas de criação de escolas de teatro de sombras: 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 apoiados 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. Mais isso está longe de se constituir num programa de formação profissional para o jovem que pretende ser marionetista. (BELTRAME, 2003, p. 48)

Devido à expansão da cultura indiana nos primeiros séculos de nossa era, estas formas de sombras em couro se multiplicaram em diversos países asiáticos, os quais adaptaram suas características e sua decoração em função do meio. Assim como ela se expandiu para além de suas fronteiras também é influenciada através do contato com diferentes culturas. E 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 aproxima-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, porém se mantendo viva.

1.3 SOMBRAS DA INDONÉSIA – ILHA DE JAVA

O teatro de sombras começou a se desenvolver na Ilha de Java quando o hinduísmo, vindo da Índia através dos marinheiros, mercadores e sacerdotes indianos, se alastrou sobre o território indonésio. As origens deste teatro remontam aos cultos ancestrais javaneses da época pré-hindu e adquiriu suas características durante o período de ouro da civilização indiano-javanesa. Uma das mais belas e famosas formas de teatro do sudeste da Ásia, o *wayang*, assim chamado o teatro de sombras, pode ser encontrado até hoje por todas as ilhas.

Também chamado de *wayang purwa* – o termo *purwa* significa antigo – de extraordinária riqueza tanto por sua forma como por seu conteúdo foi um gênero teatral muito difundido. O *wayang purwa* nunca teve caráter de diversão, até hoje ele preserva a sua função mágica de mediador entre o homem e o mundo metafísico.

Antigamente, as silhuetas eram confeccionadas pelo seu manipulador no final da primavera, mas atualmente é comum a sua confecção em pequenas fábricas, especialistas na produção de materiais para o teatro, dada sua demanda já que são comercializadas como objetos decorativos. Hoje, os *wayang kulit* (*kulit* quer dizer couro) são altamente valorizados pelos curadores de museus, colecionadores particulares e por turistas que costumam comprá-las como souvenir.

Os manipuladores confeccionam suas silhuetas a partir de protótipos já existentes, ou seja, obedecem a rigorosas regras para criação em relação às cores, transparência, tamanho e mecanismos de manipulação, o que de certa forma limita a sua liberdade de expressão.

> A marionete é cortada em couro de búfalo novo, a pele é seca, desengordurada, depois raspada delicadamente e enfim, diminuída até a espessura desejada, dependendo do tamanho do personagem. Obtém-se,

> então, um pergaminho translúcido sobre o qual é reproduzido um desenho onde a forma, o desenho e a decoração serão fixados pela tradição. (BERNARD, 1982, p. 34)

Após o procedimento de preparo do couro, a figura é recortada e trabalhada com uma tesoura até que se transforme em uma renda fina que permitirá o jogo de sombras e luz. São aplicadas em ambas as faces da figura duas ou três tonalidades da cor, obtidas pela mistura do branco, em seguida contornadas de preto para sublinhar os motivos. Depois disso o couro é revestido de um verniz protetor.



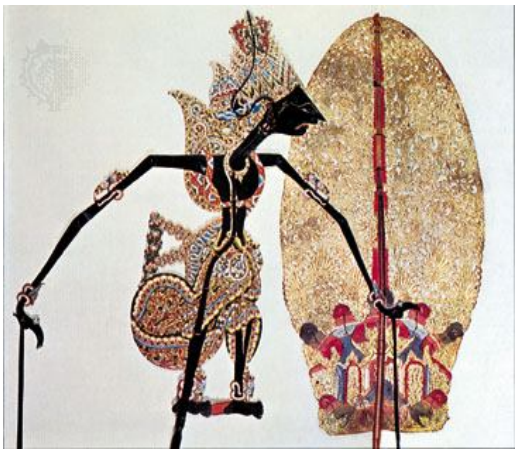


Figura 08 e 09 – Wayang Kulit - silhuetas de couro do teatro de sombras javanês.

Fonte:<http://naomateomensageiro.blogspot.com/2007/08/s-jia-poderia-ser-qualquer-coisa.html> Acesso em 06 nov. 2008.

Fonte: <http://www.theatredelalanterne.net/historique.html#indonesie> Acesso em 07 nov. 2008.

> O corpo, os braços, o penteado e, sobretudo, o rosto, precisam de um delicado trabalho de ourivesaria. (...), as figuras são pintadas com cores naturais, como o ocre, o anil e o vermelho da China, o branco feito de ossos calcinados, etc, junto com cores escolhidas para simbolizar o caráter de cada personagem. Finaliza sua decoração quando se aplicam panos de ouro na cabeça, no vestido e nas jóias que a ornamentam.[10] (BADIOU, 2004, p.32, tradução nossa)

Devido à influência islâmica nos séculos XVI e XVII ocorreram algumas mudanças na construção das figuras, a articulação e a manipulação das silhuetas se alteraram significativamente, por exemplo, os braços agora são móveis e novos

[10] El cuerpo, los brazos, el peinado y, sobre todo, la cara, precisan de un delicado trabajo de orfebrería. (...) las figuras son pintadas con colores naturales, tales el ocre, el añil, el rojo de China, el blanco hecho de huesos calcinados, etc, junto con colores escogidos para simbolizar el carácter de cada personaje. Finaliza su decoración cuando se le aplican panes de oro en la cabeza, el vestido y las joyas que la ornamentan.

personagens foram criados.

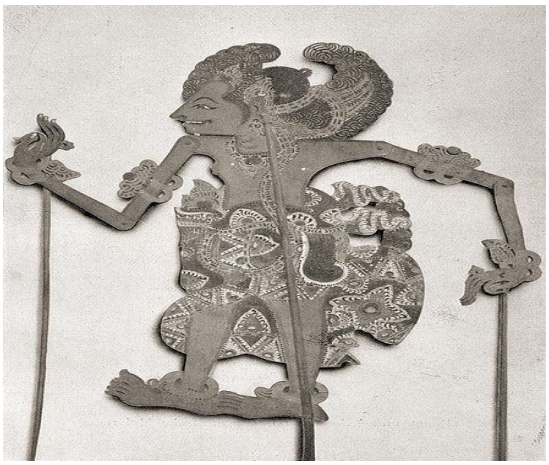




Figura 10 e 11 – Wayang kulit – boneco de sombras de Bali – Indonésia.
Fonte:<http://www.territorioscuola.com/wikipedia/pt.wikipedia.php?title=Teatro_de_sombras> Acesso em 06 nov. 2008.

> 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. 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. (BELTRAME, 2003, p. 48 e 49)

A ausência de traços realistas nos personagens é a resposta dos artistas à proibição da representação da forma humana pelos mulçumanos. Já os palhaços e os heróis que nasceram na cultura javanesa, apresentam formas grotescas e caricaturais ainda mais acentuadas pela manipulação.

Os espectadores indonésios reconhecem a maioria dos personagens por suas cores, detalhes de roupas e jóias. Entretanto, ocorre dos manipuladores possuírem mais de uma silhueta da mesma personagem, pois esta aparece em diferentes fases e situações de sua vida. Eles possuem uma caixa contendo de cento e vinte e cinco a trezentos *wayang* que serão apresentadas no espetáculo. Uma crença indiana também se repete aqui: os personagens bons – rainhas, heróis e seus fiéis ajudantes – estão situados à direita da tela, os malvados – demônios, traidores, espiões e animais selvagens – à esquerda e os palhaços em ambos os lados. Cada personagem é animado com um movimento específico de acordo com

suas características. Segundo Beltrame, 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 têm significação e caracterizam cada personagem. (2003, p. 49)

Aparece também nos espetáculos de sombras javanês uma figura denominada *kayon* ou *gunungan* (montanha) por sua forma pontuda, que não possui significado definido. Ela simboliza a força sobrenatural do *wayang kulit* e serve para marcar as finalizações de cena, ou para substituir algumas figuras que faltarem.

O espetáculo é representado para a platéia através de uma tela feita de algodão branco que mede cinco metros de largura por um metro e meio de altura que é envolta por um pedaço de tecido mais resistente e mais escuro. O tecido é estendido sobre um quadro de madeira esculpido e em sua base são fixados dois troncos de bananeiras o qual servirá de apoio às silhuetas.

A iluminação tradicional da tela era feita através do uso de lâmpadas de óleo de coco ou *blecong,* a qual era pendurada diretamente na cabeça do manipulador.

> Um blecong é tipicamente uma tigela de bronze ou de latão com um ou dois litros de líquido inflamável, geralmente, o óleo de coco. Seu longo bico arqueado para fora e para cima como o de um bule de chá é preenchido com um longo pavio de algodão. O pavio fica para fora do bico por uma ou duas polegadas e, quando aceso, dá uma chama relativamente grande e intensa entre quatro e doze polegadas de altura, dependendo da largura do pavio que foi colocado pelo bonequeiro e as condições de vento do momento. (LONG, 1986, p. 3)

A chama da lâmpada produzia sombras encantadoras que pareciam pulsar com vida pelo ritmo das chamas, dando a impressão de que as figuras se moviam e respiravam quando estavam paradas e apoiadas no tronco da bananeira que fica na base da tela.

Entretanto, muitas das suas características originais se perderam em função de métodos tecnologicamente mais avançados de iluminação – a lâmpada elétrica – que rapidamente substituiu a lâmpada a óleo devido às vantagens que ela proporciona. Porém, como era de se esperar, a lâmpada elétrica emana mais luz do

que a lâmpada a óleo. Portanto,

> (...) a visibilidade aumenta, as sombras se tornam mais claras, mais limpas e melhor delineadas. A tela inteira é banhada de luz, iluminando os bonecos até nas extremidades da tela – os quais estariam na mais completa escuridão se fosse usada a chama tradicional. (LONG, 1986, p. 3)

Com as mudanças na iluminação as sombras que antes apareciam desfocadas e disformes ganharam mais clareza e nitidez assim como outros benefícios: o manipulador não se preocupa mais com a possibilidade de ser queimado por óleo quente. Contudo, como todas as vantagens adquiridas com os avanços tecnológicos, também tem suas desvantagens, por exemplo:

> O uso das lâmpadas elétricas (...) trouxeram imagens firmes, claras, substituindo as sombras pulsantes criadas pela chama viva. Têm diminuído o fluxo da maré mágica e etérea que flui da luz pulsante, qualidade que adicionou imensuravelmente o sentimento que ancestrais, deuses e heróis místicos de outros tempos e de outros mundos tinham descendido da escuridão da noite para revelar os seus espíritos elusivos. Os personagens não mais tremulam ou saltam repentinamente ao sabor da chama. (LONG, 1986, p. 4)

Por sua vez, o espectador já não tenta mais adivinhar qual é o personagem que vai surgindo na tela lentamente, cuja sombra propositalmente distorcida e diminuída ia sendo revelada para o público. “A claridade e a visibilidade substituíram até certo ponto o que se argumentava ser a alma da forma – a manifestação de vida através da mudança dos padrões de luz e escuridão” (LONG, 1986, p. 4).

Essas mudanças interferem no espetáculo como um todo e principalmente na manipulação das figuras. No final dos anos 1960 muitos dos *dalangs* que se adaptaram às lâmpadas elétricas desenvolveram uma técnica de manipulação para compensar a ausência do movimento harmônico que era tão eficiente nas representações iluminadas pela lâmpada a óleo. A técnica consiste em tremular lentamente a silhueta quando ela está sendo projetada na tela.

> Quando o boneco é segurado um pouco distante da tela, os movimentos quase imperceptíveis da vareta do controle principal proporcionam uma sombra trêmula já que as bordas do boneco oscilam para frente e para trás. Quando as bordas se movem próximas da chama e de volta para tela, a imagem da sombra incha levemente e depois cede, similar a qualidade dos efeitos obtidos pela chama viva. (LONG, 1986, p. 5)

Geralmente, esta nova técnica de manipulação é mais utilizada pelos *dalangs* mais velhos, talvez por terem tido mais contato com o método tradicional da representação.



Figura 12 – Manipulador de Sombras Indonésio.
Fonte: <http://www.theatredelalanterne.net/historique.html#indonesie> Acesso em 07 nov. 2008.

O *Wayang Kuli*t até pode ser apresentado como um espetáculo de mera diversão, mas seu foco principal são as cerimônias religiosas, assim como as cerimônias de exorcismo ou de prevenção contra os maus espíritos. Para que o objetivo religioso das cerimônias de teatro de sombras seja alcançado ele dispõe de uma série de códigos e símbolos para auxiliá-lo.

Como no teatro de sombras da Índia, seus episódios são extraídos dos poemas épicos *Ramayana* e do *Mahabharata*. Os personagens falam através do *dalang* (narrador) na língua *Kawi* – javanês antigo. Os palhaços traduzem as falas dos personagens quando interrompem a fábula para assumir seu papel de comentadores críticos.

A ação da peça é determinada pelo *lakon*, uma espécie de exposição de fatos, com um enredo específico baseado nos poemas épicos e na literatura nativa. Cada representação é constituída de três grandes partes divididas em sucessivas cenas que durarão a noite toda. Antes do início da peça, o *dalang* apresenta o lugar e a personagens e introduz a ação da peça como tal. Das nove até a meia noite o

enredo é constituído. Entre esta etapa e a seguinte os palhaços fazem uma rápida aparição onde acontece o único momento de improvisação que, aliás, é muito apreciado pelo público, pois o *dalang* faz brincadeiras e piadas aludindo os acontecimentos no vilarejo. Da meia noite às três da manhã ocorre o conflito. Entre três e seis horas da madrugada é finalizado. A peça termina ao amanhecer.

O organizador da festa escolhe o *lakon* que será apresentado. Porém, essa escolha não acontece por acaso, ela ocorre em função de um calendário religioso ou de algum acontecimento social como nascimento, circuncisão, casamento, ano novo. O teatro de sombras está inscrito na vida do povo e presente nos acontecimentos importantes de sua vida cotidiana.

> Cada *lakon* ilustra o triunfo das forças do bem sobre as forças do mal. No entanto, mais que uma lição de moral, é uma sabedoria e uma filosofia, expressas por um discurso e acontecimentos, de onde é preciso tirar o sentido profundo. (BERNARD, 1982, p. 36 e 37)

O *dalang* deve conhecer e saber representar 180 *lakon*, o que facilita para o manipulador é que todos possuem a mesma estrutura com apenas detalhes diferenciados.

> Geralmente, um espetáculo *wayang* é devotado a um *lakon* do ciclo completo da lenda. Às vezes, contudo, em grandes festivais que duram muitos dias, todo um ciclo é executado. Porém, o público javanês está tão familiarizado com as personagens e episódios do *Ramayana* e do *Mahabharata*, que uma parte pode facilmente tomar o lugar do todo. (BERTHOLD, 2001, p. 46)

O *dalang* é considerado um artista completo e sábio venerado que serve de intermediário entre o mundo dos homens e o mundo dos espíritos. Não importa a sua posição social, o que interessa é que adquira o conhecimento e o sentido profundo dos mitos, do discurso que recita e das personagens que animará. É necessário que passe por um longo aprendizado para se tornar um *dalang*, pois ele deverá desempenhar todas as funções do espetáculo. Além de manipular muitas silhuetas com grande precisão e destreza, tocar todos os instrumentos da orquestra, conhecer todas as melodias e suas correspondências no texto, imitar diferentes vozes para caracterizar os personagens, deve saber despertar emoções nos espectadores e fazer rir – o que obriga a estar atualizado sobre os acontecimentos

das regiões onde vai atuar. Tudo isso sentado de pernas cruzadas e braços estendidos durante 9 horas seguidas.



Figura 13 – Manipulador de Sombras Indonésio.
Fonte: <http://www.territorioscuola.com/wikipedia/pt.wikipedia.php?title=Teatro_de_sombras> Acesso em 06 nov. 2008.

A orquestra ou *Gamelan, que* se posiciona atrás do *dalang,* é composta geralmente por 14 músicos que tocam instrumentos de sopro, cordas, percussão tambores, gongos e xilofone. É ela quem anuncia os espetáculos nos vilarejos: “ao som dos primeiros acordes o povo vai se reunindo para ver o espetáculo que acontece no pátio de uma casa ou numa praça, ao lado de um templo” (BELTRAME, 2003, p. 50).

> 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’. (BELTRAME, 2003, p. 50)

Tradicionalmente as mulheres só podiam assistir a representação do lado para onde as sombras são projetadas, ou seja, não podiam ver os bastidores do teatro. Já os homens estavam livres para circular pelos dois lados. Mas isso aos poucos foi se modificando, tanto que a partir do século XX até mesmo as orquestras

começaram a incluir cantoras que interpretam musicais e recitam poemas da literatura tradicional. Podendo ainda cantar melodias modernas solicitadas por escrito pelos espectadores.

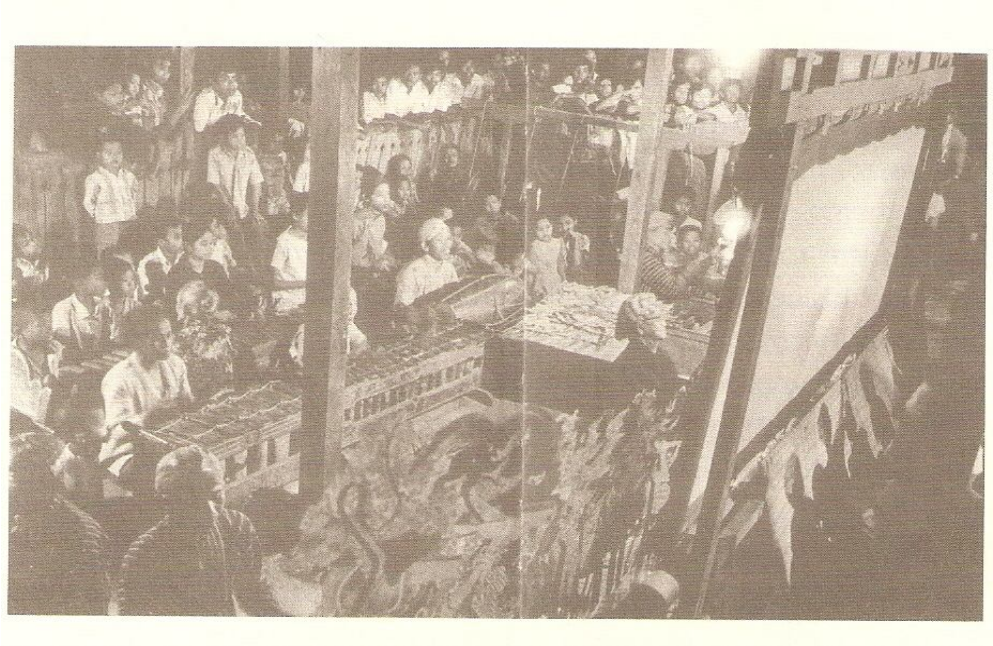


Figura 14 – Reprodução de teatro de sombras javanês. Fotografia de Fred Meyer.
Fonte: MONTECCHI, 2007, p. 73.

Uma outra inovação eletrônica como uso do microfone para uma maior projeção da voz tem se tornado muito comum nos espetáculos.

> Esse fato tem permitido que os diálogos, a narração, as canções e a música possam ser projetados para distâncias maiores do que se é possível com a voz natural e, em conjunção com a maior visibilidade dos bonecos, muito mais pessoas podem agora se divertir numa única apresentação. (LONG, 1986, p. 6)

Com a amplificação da voz do narrador através dos microfones, é comum encontrar centenas de espectadores reunidos em pátios ou praças, escutando mais do que vendo uma representação. Contudo, aspectos menos favoráveis da tecnologia como inevitáveis ruídos provocados pelos amplificadores geralmente ocorrem no meio de uma narrativa. Mas, este não é realmente um problema importante já que a atenção da platéia é constantemente desviada por uma série de

atividades tais como comer, conversar, ou jogar durante a apresentação do espetáculo.

Outro problema diz respeitos aos jovens *dalangs* que acomodados com o poder sonoro proporcionado pelo microfone não se preocupam tanto em desenvolver suas técnicas vocais além da necessidade de serem escutados. Por outro lado, felizmente, bons *dalangs* reconhecem a necessidade de se obter todas as técnicas e utilizam o microfone, de forma secundária, para auxiliar a sua técnica vocal.

Hoje, os espetáculos são organizados para serem transmitidos pela rádio e televisão, estabelecendo outra forma de relacionamento com os espectadores. A conseqüência disto é que várias formas teatrais estão desaparecendo ou são apresentadas somente em ocasiões excepcionais. São cada vez mais raros os espectadores que se deslocam de suas casas para assistir as representações ao vivo, já que elas são totalmente transmitidas durante oito a nove horas no rádio para as maiores cidades de Java. Segundo Long (1986), os benefícios do rádio são imensos, pois milhões de pessoas podem se divertir numa única apresentação, já que as peças são transmitidas na rádio em rede nacional.

Por um lado pode parecer bom porque a arte é difundida e milhares de pessoas têm a oportunidade de escutá-la, mas por outro acaba com o espírito teatral, com o contato direto com o *dalang*, com a tela, os personagens, enfim, com àquela experiência vivida ao vivo e a cores, que é a essência do teatro.

Com a tecnologia proporcionada pelo rádio, o apoio que era dado aos artistas pela Corte acabou. Mas, apesar de perderem por um lado, ganham de outro:

> Os músicos do *gamelan* profissionais, por exemplo, que antes eram apoiados por quase todos os sultãos e princesas da Corte Real, estão agora dependendo do apoio da Rádio República da Indonésia. A emissora tem dado oportunidades para os jovens dalang e cantores alcançarem rapidamente o reconhecimento nacional pelas suas criações. (LONG, 1986, p. 8)

Em Java, a rádio tem contribuído para o estilo que mistura música e manipulação. Isto é atribuído ao *dalang* Nartasabta, o qual iniciou sua carreira como músico, depois como manipulador atuando com os palhaços. Ele é muito admirado e deve a sua popularidade ao rádio, onde recita e canta. “A seus dons de *dalang* e de humorista, ele junta o desejo de renovar sua arte, criando novas peças e modernas melodias” (BERNARD, 1982, p. 37). Um ponto positivo é que através do rádio o

dalang pode ensinar a sua arte, pois muitos de seus colegas *dalangs* escutam os seus espetáculos e aprendem com suas inovações. Porém, o que não é nada interessante são as cópias que evidentemente ocorrem por aqueles que querem imitar o seu estilo e a sua popularidade.

Um dos maiores efeitos provocado pelo rádio é o crescente desenvolvimento da comédia nos espetáculos *wayang*. A comédia que antes estava restrita a um curto intervalo da representação onde eram improvisadas algumas cenas com palhaços, agora vai crescendo gradualmente devido à atração gerada pelo seu público. “Na rádio, a técnica do narrador é de importância fundamental. E para as massas de audiência, o comediante geralmente atrai mais pessoas do que o mais articulado filósofo” (LONG, 1986, p. 9).

Assim como no rádio o teatro de sombras também ganhou espaço na televisão. Porém, ela nega influências do rádio. Enquanto que no rádio a técnica vocal é mais trabalhada em função das apresentações serem ouvidas, na televisão a capacidade de manipulação é que será mais valorizada por ser um veículo de comunicação também visual.

Devido à vasta produção das programações televisivas, os espetáculos tradicionais que duravam em média nove horas tiveram que apresentar versões compactadas das peças com duração de no máximo duas horas. Em conseqüência disto, Long comenta:

> Os longos e envolventes discursos filosóficos do wayang devem se alterar drasticamente pela compreensão de tempo das peças assim como as saudações repetitivas e lânguidas dos personagens que são um sinal de polidez e refinamento. (1986, p. 10)

Vale destacar também outro fenômeno tecnológico que afeta o teatro de sombras – as fitas cassetes. Por um lado é até vantajoso, pois as pessoas não precisam mais esperar que uma organização levante fundos e contrate um *dalang* para a realização de um espetáculo, elas próprias podem adquirir uma fita e assistir em casa. Outra vantagem é que através do uso do cassete o jovem *dalang* tem a oportunidade de aprender com os melhores artistas do mundo.

Infelizmente, o cassete gera inúmeros problemas, um deles é o plágio das fitas que fazem homens de negócios perderem muitos lucros. E outro é o declínio da disponibilidade de empregos para um crescente número de *dalangs*. São poucos os

que prosperam, a maioria perde a oportunidade de sobreviver da profissão que conseqüentemente ameaça a sua existência e talvez a do próprio *wayang*.

Atualmente, cerca de duzentos *dalangs* vivem de sua arte em Java. “Do mais pobre que geralmente acaba trabalhando como músico, ao mais rico que (...) viaja em avião, seu nível de vida depende de seu conhecimento” (BERNARD, 1982, p. 37) e de seu prestígio muitas vezes adquirido com a televisão.

O Século XX acarretou grandes e rápidas mudanças nos espetáculos de sombras. Todas as inovações tecnológicas têm afetado de alguma forma a qualidade ou natureza dos espetáculos *wayang*:

> a lâmpada elétrica estimula a ênfase na manipulação do boneco, diminuindo a importância da técnica vocal. (...) os microfones e as transmissões pelo rádio reforçam a necessidade de técnicas de narrativas. A televisão, por outro lado, enfatiza a atenção uma vez mais na manipulação ou ação física. Cada impacto de mudança tecnológica de um precede a outra. E, assim (...) a cada vantagem conquistada através do avanço tecnológico, alguns aspectos do wayang são perdidos ou diminuídos. (LONG, 1986, p. 13 e 14)

O teatro de sombras resiste ao tempo, pois seus artistas se adaptam facilmente a mudanças mesmo que para isso tenham que abrir mão de suas características originais. Cedendo espaço a tanta tecnologia, o *wayang*, de linguagem poética, mística transcendental, que conta a história de deuses e de sua cultura ancestral, é deturpado de suas características tradicionais. Contudo, essas inovações tecnológicas provenientes da modernidade são responsáveis por manter essa arte viva e renovada.

1.4 SOMBRAS DA TURQUIA

O teatro de sombras surgiu na Turquia por volta dos séculos XIII e XIV através dos mongóis que invadiram a China e na decadência do império de Gêngis Khan se difundiram para todos os lados, principalmente para os países islâmicos. Em Bursa, apareceu a forma mais popular do teatro de sombras do mundo árabe, chamado de Karagöz. Foram várias as influências – étnicas, religiosas, nacionais,

sob a organização do Império Otomano. Todos consideram a capital Istambul como o berço de sua cultura e é onde o teatro de Karagöz tem presença marcante.

O teatro de sombras de Karagöz é um teatro com características populares que ficou conhecido principalmente por sua extrema libertinagem e obscenidade. Os principais personagens do teatro de sombras – Karagöz e Hacivat – são amigos inseparáveis, porém com personalidades distintas. Karagöz – o personagem central que dá nome ao teatro de sombras – e seu amigo Hacivat são assim descritos:

> Karagöz – (...) 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 com um órgão sexual monstruoso. Hacivat – (...) 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 Karagöz ou junto dele, nem sempre dão certo. (BELTRAME apud CHESNAIS, 2003, p. 51)



Figura 15 – Silhuetas dos personagens principais do Teatro de Sombras Turco.
Fonte: <http://blogdevri.com/wp-content/2008/2008/04/hacivat.jpg> Acesso em 06 nov. 2008.

Outros personagens fazem parte do elenco, como o comerciante, o médico, o juiz, o estrangeiro, a prostituta, os libertinos, os devotos, os ricos, o povo; todos representantes da sociedade otomana. Estes personagens quando aparecem em cena geralmente se encontram numa praça pública que faz parte do cenário da peça.



Figura 16 – Silhuetas de Personagens do Teatro de Sombras Turco.
Fonte: <http://naomateomensageiro.blogspot.com/2007/08/s-jia-poderia-ser-qualquer-coisa.html> Acesso em 06 nov. 2088.

As figuras, de aproximadamente 20 centímetros de altura, são confeccionadas em pele de camelo. “A pele é lavada a fim de retirar suas qualidades oleosas, e tornar-se mais leve até que fique quase transparente para que assim se torne fina e translúcida” (AND, 1986, p. 25). Na seqüência são pintadas com cores vivas que se destacam na pequena tela de um metro de largura por 60 centímetros de altura iluminada por uma lâmpada de azeite. As articulações das silhuetas são precisamente recortadas e amarradas conforme o movimento que cada personagem tem de realizar:

> Cada personagem pode mover a cabeça, o peito, as pernas, as mãos e os dedos, mas são raros os que têm o braço articulado. A exceção é Karagöz, o herói desse teatro, cujo braço também cumpre as funções de um falo móvel, utilizado tanto para seduzir as mulheres como para espancar a seus inimigos.[11] (BADIOU, 2004, p. 35, tradução nossa)

O efeito artístico do espetáculo é super valorizado. “É uma expressão que reúne plástica, música, dança e recitação” (BELTRAME, 2003, p. 52) enriquecendo o espetáculo e realçando seu conteúdo.

Geralmente o teatro de sombras turco possui somente um animador, portanto este deve desempenhar todas as funções do espetáculo tornando-se assim um artista completo. Além de criar o repertório das peças, manipular, tocar instrumentos

[11] Cada personaje puede mover la cabeza, el busto, las piernas, las manos y los dedos, pero raros son los que tienen el brazo articulado. La excepción es Karagöz, el héroe de este teatro, cuyu brazo también cumple las funciones de un falo móvil, utilizado tanto para seducir a las mujeres como para apalear a sus enemigos.

musicais, cantar, confeccionar as silhuetas e cenários, ele deve saber modificar sua voz de forma que cada personagem seja reconhecida, além de ter a habilidade de provocar o riso na platéia através de tiradas verbais, piadas.

O teatro de Karagöz é destinado particularmente a cada espectador e a todos os níveis da sociedade, como trabalhadores, burguesia, artesão, entre outros. “O curioso é que esse teatro onde entram todos os vícios, principalmente o da luxúria, (...), é dado para todas as classes de pessoas, inclusive crianças, todos comprazendo-se com as piadas cínicas e irreverentes” (BORBA FILHO, 1987, p.17).

> Todo um feixe de lendas circunda a sua origem. Uma das mais populares afirma que Karagöz – o nome significa “olho negro” – e seu companheiro Hadjeivat realmente existiram no século XIV, na época em que a grande mesquita de Bursa estava sendo erguida. Seus duelos verbais vivos e grotescos paralisaram as obras de construção da mesquita. Em vez de trabalhar, os pedreiros punham seus instrumentos de lado e ouviam os longos e divertidos discursos de Karagöz e Hadjeivat. O sultão soube de suas façanhas e ordenou que ambos fossem enforcados. Mais tarde, quando reprovava amargamente a si mesmo por isso, um dos cortesãos do sultão teve a idéia de trazer Karagöz e Hadjeivat novamente à vida na forma de figuras de couro brilhantemente coloridas e translúcidas e sombras numa tela de linho. (BERTHOLD, 2001, p. 26)

Através do teatro de sombras os artistas turcos aproveitavam para satirizar a política: “o teatro de Karagöz foi usado como uma arma política criticando com muita ênfase os absurdos políticos e sociais que se praticavam na época” (AND, 1986, p. 29). Até que em 1870, Karagöz criticou tanto a corrupção na corte que o sultão Abdülaziz censurou o seu teatro, que em seguida ressurgiu sob nova temática.

Estes espetáculos que tinham como característica a crítica social-política consistem numa forma de se esquivar do rigor imposto pela sociedade islâmica. “Identificado com a alma popular, o teatro de Karagöz parodia sua própria realidade, fazendo da farsa e do riso um meio de exorcismo e um poderoso agente de realização pessoal e coletiva”[12] (BADIOU, 2004, p. 37, tradução nossa).

> Ainda que o teatro de Karagöz conserve vestígios de suas origens religiosas – palpáveis nos prólogos de seus espetáculos, que louvam a Deus, a seu profeta Maomé e ao senhor e chefe religioso do povo – se distingue das demais sombras da Ásia por sua grande carga social e política. Ao contrário de outras formas de sombras, não extraiu sua temática da religião mas

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

> recorre a sua veia criativa e satírica sobre a sociedade islâmica.[13] (BADIOU, 2004, p. 34, tradução nossa)

A proibição do islamismo à representação de imagens humanas e animais na arte era habilmente ludibriada pelos heróis do teatro de sombras turco – Karagöz e Hacivat. Esses heróis corporificados em bonecos – movidos por varas e recortados em couro nos quais eram realizados alguns buracos para permitir a passagem de luz que dava brilho a imagem – não poderiam ser considerados retratos de seres humanos.

O uso de tipos pitorescos dava espaço para a sátira e polêmica num disfarce de aparência ingênua, "não havia fraqueza humana, vaidade de classe e abuso tópico que Karagöz não convertesse em motivo de riso" (BERTHOLD, 2001, p. 28). "O teatro de sombras sempre introduz personagens psicológica e socialmente bem definidos. Suas esquematizacões e generalidades tem muito de verdade e exatidão" (AND, 1986, p. 28). Sendo assim, através do uso de inúmeros artifícios e disfarces, Karagöz segue satirizando os vícios e costumes de uma sociedade e de seres humanos reais. E desta forma, contribui com seus espectadores no despertar de uma atitude crítica em relação ao meio em que vivem.

O teatro de sombras tem uma função muito importante na formação social do indivíduo: confere modelos de comportamento que estimulam a integração social, permitindo ao homem tomar consciência de sua posição, gostos e principalmente de suas atitudes perante a sociedade, em sua forma de pensar, agir, sentir. Ainda que, "sob as confusões aparentes do disfarce faz descobrir um mundo de tradições e costumes essenciais do gosto dos Otomanos" (AND, 1986, p. 24).

Devido a grandes exigências que sofre em relação à sociedade e religião islâmica, o indivíduo "necessita de um relaxamento e de uma compensação" (AND, 1986, p. 27). Esta compensação que And se refere permite que se rompa com muitos tabus, especialmente durante o Ramadã – mês sagrado do jejum – onde é apresentado um espetáculo por dia. Contudo, apesar de serem mais intensas no ramadã, as apresentações podem ser apreciadas nas cidades durante todo o ano em festas como nascimento, circuncisão e casamento.

---

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

As peças do teatro de sombras possuem uma estrutura textual livre e fragmentada. Segundo And (1986), elas são divididas em três partes: *Mukaddeme* (prólogo), *Muhavere* (diálogo) ou *Ara Muhaveresi* (intermédio) e *Fasil* (a peça propriamente dita). O espetáculo de Karagöz deve obrigatoriamente conter cada uma dessas partes, independente da ordem de apresentação das cenas e de seu conteúdo desde que não altere a qualidade do espetáculo.

Nos intermédios da peça os manipuladores costumam improvisar diálogos com base nos acontecimentos atuais da região onde se apresentam. Nestas improvisações o manipulador faz brincadeiras, conta piadas e apresenta uma disputa verbal entre Karagöz e Hacivat, estimulando o interesse e participação dos espectadores. De acordo com a reação do público o manipulador define as cenas que serão apresentadas até mesmo durante a realização do espetáculo, provando sua habilidade e imaginação.

O teatro de Karagöz luta contra toda forma de ilusão, desvendando a sua maneira de manipular, seus truques, enfim, através de uma técnica a qual And denomina de ‘convenção consciente’, ou seja, “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” (AND, 1986, p. 26).

Toda uma tradição se desenvolveu a partir do humor turco através da sátira, da paródia e principalmente do espírito cômico de Karagöz. As peças e os temas – transmitidos de geração a geração – que representam hábitos, atitudes, comportamentos e dialetos, preservam a herança do patrimônio cultural turco. O teatro de sombras de Karagöz contribui para o resgate das tradições e costumes sendo também um importante fator na ampliação e conservação da cultura otomana.

Karagöz herói do teatro de sombras turco e árabe com sua retórica rápida, seus trocadilhos e jogos de palavras grosseiros viajou além de sua terra natal através da Grécia, Hungria, Áustria e outros lugares do continente asiático deixando um importante legado e difundindo a sua arte.

Hoje em dia podemos encontrar materiais sobre o teatro de sombras nas Universidades de Istambul, onde é estudado no curso de artes.

1.5 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Mais de 3.000 anos de idade e história, supomos que tenha o encantador Teatro de Sombras. E ainda assim permanece vivo, resistente ao tempo, pois se adapta ás mudanças provenientes do mundo moderno.

Contudo, vale ressaltar algumas das principais mudanças ocorridas ao longo dos anos com o Teatro de Sombras no Oriente. Uma das principais transformações refere-se à iluminação: a substituição das lâmpadas de azeite por lâmpadas elétricas fluorescentes. Apesar de ser um avanço, de ser bom por um lado porque as lâmpadas de azeite eram caras e perigosas (os manipuladores corriam o risco de o óleo quente derramar e queimá-los), por outro acabou com o efeito ilusório proporcionado pelo tremor da chama viva. O efeito das personagens parecerem vivas, pulsantes na tela desapareceu com o advento das lâmpadas fluorescentes, que produzem uma imagem mais real, mais nítida na tela. E por isso, é exigida do manipulador uma manipulação mais precisa, com movimentos mais próximos da realidade, e assim ele tem de aprimorar e desenvolver novas técnicas de manipulação.

Pudemos observar também, outras grandes transformações desde a confecção e pinturas das silhuetas, varas de manipulação, formação dos manipuladores até a utilização de microfones, som mecânico e transmissão dos espetáculos via TV e rádio. Todas estas mudanças visíveis na estética do espetáculo de sombras oriental foram em prol da sobrevivência da arte.

Contudo, o teatro de sombras resiste ao tempo, pois seus artistas se adaptam facilmente às mudanças mesmo que para isso tenham que abrir mão de suas características originais, de sua essência. E essa essência a qual me refiro diz respeito àquele fazer artesanal, rudimentar, feito com simplicidade, sem auxílio de máquinas. Paradoxalmente, foi graças aos avanços tecnológicos que chegaram a estes povos através da globalização que esta arte se mantém viva e renovada.

Assim como é influenciada pela tecnologia oriunda do Ocidente por meio da globalização, a arte das sombras é dissipada pelo mundo. Viajando além de seu continente natal e entrando em contato com diferentes culturas, a arte das sombras vai sendo questionada e redefinida.

Apesar da grande importância de todo o conteúdo levantado sobre a história, linguagem e características do teatro de sombras no Oriente é necessário seguirmos

além destas fronteiras para que possamos compreender como ele chegou ele até nós.

Como sabemos, com o passar do tempo o teatro de sombras foi se dispersando pelo mundo, chegando à Europa Ocidental por volta dos séculos XVIII e XIX. Na Itália, alguns padres católicos utilizaram as projeções de sombras, como recurso para educação religiosa, apresentando textos e encenações. Em Paris, existiu um teatro de sombras chamado “Sombras Chinesas” e que posteriormente viria a se tornar um dos protótipos do cinema de animação e inspiração para a invenção das máquinas fotográficas e projetores de cinema. No continente americano, ainda não foram encontrados registros históricos que confirmem o período exato em que a linguagem do teatro de sombras surgiu. Atualmente, existem vários grupos trabalhando com esta linguagem, em todo território. No Brasil, ela é uma arte muito nova, ainda pouco conhecida se comparada com a popularidade de outras linguagens do teatro de animação.

Portanto, a segunda parte do estudo retratará o teatro de sombras praticado aqui no nosso País. Pois é importante buscar no nosso patrimônio cultural a nossa razão de existência para dar sentido ao teatro de sombras Ocidental do presente.

Para que possamos compreender mais sobre o que e como se produz aqui, na nossa realidade. Para compararmos tudo o que sabemos a respeito de suas origens no Oriente e como é feito aqui entre nós. Para entendermos a forma que esta linguagem teatral tomou aqui, no contato com a nossa cultura tão diferente da Oriental. A seguir, conheceremos a trajetória de dois grupos que trabalham com esta linguagem do teatro de sombras no nosso País – a Companhia Karagöz K e a Companhia Teatro Lumbra de Animação.

2 COMPANHIA KARAGÖZ K

Marcello Andrade dos Santos, fundador e coordenador da Companhia Karagöz K, começou seu trabalho na cidade de Lages – SC no início dos anos 1980. Como músico do Grupo *Gralha Azul*[14]*,* sua primeira escola teatral, desenvolveu seu lado criativo.

O seu primeiro contato com teatro de sombras ocorreu na Argentina, quando esteve em turnê com o grupo *Gralha Azul*, onde teve a oportunidade de assistir um casal de senhores manipulando muito bem silhuetas de sombras e ficou impressionado com a técnica. Foi então que ao voltar para Lages montou seu primeiro atelier e começou a 'brincar' com essa linguagem teatral, surgindo desta primeira experiência a peça "*Janeiro"*.

Com a intenção de participar do FETEL[15], um festival na época de caráter estudantil, precisava de um grupo e de um nome. Com isso descobriu nas revistas de teatro que havia comprado na Argentina a palavra Karagöz: "Primeiro ela me atraiu pela sonoridade (...), uma coisa bastante mágica e eu falei: 'Ah! Então é o Grupo Karagöz'. Registrei no Diário Oficial ainda como um grupo amador, em Santa Catarina" (SANTOS, 2006, p. 3, entrevista). E, portanto, em 1985 o grupo é formado na cidade de Lages e se apresenta no festival com a montagem do espetáculo *Janeiro*, sua primeira obra experimental.

O trabalho intenso de pesquisas desenvolvido por Marcello despertou o interesse da União Internacional de Marionetistas que lhe concedeu uma bolsa de estudos no Instituto de Teatro de Sevilla, na Espanha, para aperfeiçoamento. E lá foi aluno do teatrólogo e mestre francês Jean Pierre Lescot, com quem aprendeu a técnica, a estética e a história sobre o Teatro de Karagöz, nome de seu grupo.

Com o tempo, o fundador da Companhia Karagöz foi procurando se informar

[14]O *Gralha Azul* era um grupo popular, nas décadas de 1970 e 1980, que usava bonecos e teatro de rua. O grupo era formado pelos bonequeiros Valmor Beltrame, Adeodato Rodhen (já falecido) e Olga Romero, que atualmente trabalha em Curitiba.

[15] Festival de Teatro de Lages (atualmente) de âmbito profissional já foi também chamado Festival de Teatro Estudantil de Lages, de caráter amador.

ainda mais sobre o significado da palavra, sobre a sua história – no teatro de sombras turco – e descobre através da numerologia que, além de Karagöz significar o homem dos olhos negros (personagem principal do teatro de sombras turco), a palavra tem uma carga negativa. De acordo com a numerologia consultada, para que essa energia, contida na palavra, não influenciasse de forma negativa nos trabalhos do grupo, resolvem alterar o seu nome que passa a incluir a letra B no final, ficando assim Karagöz B. Mais tarde, também por questões numerólogas, descobrem que era um "cálculo errado cabalisticamente falando" (SANTOS, 2006, p. 4, entrevista) e fazem mais uma alteração chegando enfim à Companhia Karagöz K[16].

Após a realização do curso na Espanha, em 1986, Santos volta ao Brasil e vai morar em Curitiba – PR, onde dá continuidade ao desenvolvimento do seu trabalho que é pioneiro no Estado. Apesar das dificuldades encontradas, devido o teatro de sombras não ser difundido em nosso País e especialmente pelo fato do grupo não possuir patrocínio, Marcello realiza uma parceria com Ricardo Valente Chiqueto e remontam o espetáculo *Janeiro*. O espetáculo é definido por seus integrantes como:

> Uma tentativa de contribuição para que o teatro encontre uma nova linguagem, onde o poético seja objeto da mais constante busca do homem e que, apesar da monotonia do cotidiano vença o desafio de mesclar realidade e fantasia, o abstrato, o banal e o mágico. (POCAI apud SANTOS, 1987, programe-se)

Este era o objetivo do teatro de sombras para Marcello e Ricardo que, mesmo com poucos recursos e nenhum patrocínio, dão continuidade aos trabalhos de pesquisa e montagem de novos espetáculos. Busca-se não repetir o que já deu certo, pois isto significaria envelhecer os propósitos básicos do trabalho que é o der ser criador. "Marcello acredita que o ato de criar passa pelo domínio e descoberta de recursos técnicos, mas que acima de tudo está a coragem de querer experimentar, buscar e se desafiar para o novo" (LEITE, 1986, Teatro).

O trabalho é todo executado pelos dois integrantes, desde autoria dos textos, confecção das silhuetas, das telas e dos equipamentos de iluminação e som, montagem, até a apresentação onde atuam como atores, iluminadores, contra-

[16] A Companhia realizou mais uma mudança em seu nome que agora se escreve Karagöwk (foi incluso um w na penúltima letra da palavra), porém, neste estudo não pretendo fazer esta mudança, já que as pesquisas para o mesmo foram realizadas no período (2006) em que ainda se chamava Karagöz K.

regras e diretores. Com o tempo se aprimoraram e ganharam o reconhecimento do público.

Ainda que a linguagem no trabalho da Companhia seja o teatro de sombras, Marcello busca através de novos caminhos a multiplicidade de linguagens que dão margem à sua necessidade de criar. “Essa diversidade me coloca em contato com gente de todas as áreas, que volta e meia participam dos meus projetos, ou me convidam para fazer coisas novas” (JEDYN apud SANTOS, 2000, p. 8).

Em 1997 artistas do *Grupo Experimental Lua Nova* dirigido pelo falecido teatrólogo Laerte Ortega procuraram o Karagöz K para dar continuidade ao seu trabalho, surgindo desta forma a oportunidade de trabalhar com outras linguagens. E a partir dos novos conhecimentos trazidos por estes artistas montaram os trabalhos de rua, como o *Grande Circo de Sombras Karagöz B* que percorreu uma série de locais públicos de Curitiba. O espetáculo era uma releitura da magia circense através da fusão das linguagens do teatro de sombras, do circo e do teatro popular. Do elenco faziam parte seis artistas[17] que se revezavam apresentando números de variedades como esquetes de palhaços, malabarismo, equilibrismo, ilusionismo e pequenas peças de teatro de sombras resgatando a ancestralidade do circo. Esta foi a primeira vez que conseguiram levar o teatro de sombras para a rua durante o dia.

> A tenda era uma cenografia também (...), a sua parte externa, toda colorida, mas uma lona com black-out e dentro estava escuro devido a esse black-out e num pequeno compartimento com pequenas luzes, duas luzes apenas, a gente resolvia toda a cena. (SANTOS, 2006, p. 2, entrevista)



Figura 17 – Circo de Sombras Karagöz B.

[17] O elenco era formado por: Ana Cristina Martins, Jorge Vigário, Marcello Andrade dos Santos, Paulo Afonso de Castro (atores bonequeiros), Patrícia do Lago e Tarcísio Alencar Meira.

Fonte: <http://www.marcello.pro.br/personagens.htm> Acesso em: 17 ago. 2006.

Outros projetos como *O Homem Palco*, realizado em parceria com Tarcísio Alencar Meira, que leva peças teatrais e musicais às ruas, hospitais e creches, assim como a banda de palhaços *Vai-Vai,* em que se apresenta acompanhado de Surian Barone e Mário Negreth, foram provenientes também da Escola de Laerte Ortega.

A Companhia Karagöz K, além de possuir um repertório de espetáculos de sombras próprios que tem grande repercussão na região Sul do País, também trabalha com a produção de cenários, ambientações e efeitos especiais de luz e imagem, tanto em shows musicais quanto em espetáculos convencionais de atores. Exemplos disso são: a parceria realizada com a Banda *Barão Vermelho* no *Show Rock na Praia* (1988), na Praia de Canasvieiras em Florianópolis, onde a banda era iluminada intensamente na frente do palco enquanto atrás num plano mais alto as imagens que ilustravam o show eram projetadas num telão gigante; e os espetáculos teatrais *Peter Pan na Terra do Nunca* (1996/97), uma produção de Regina Vogue e *Lulu: Uma Dupla Tragédia* (1996/97), com direção de Marcelo Marchioro, em que a cena de atores ocorria na frente do palco, e atrás, ao invés de um telão pintado ou uma estrutura cenográfica, o teatro de sombras estava instalado como cenário.

Pela Companhia Karagöz K passaram muitos artistas. Desde Lages, com o espetáculo *Janeiro*, até a sua mudança para Curitiba, muitos trabalharam e aprenderam a técnica do teatro de sombras. Entretanto, não existem integrantes contratados, a maioria trabalha por certo tempo, outros são chamados para participar de determinados espetáculos. Quem permanece em todas as montagens da Companhia é Marcello. Ele é quem coordena a Companhia e sobrevive da arte, sustenta toda a manutenção de equipamentos, lâmpadas, materiais e a parte contábil da empresa. Atualmente, conta com a colaboração de Tarcísio Alencar Meira, que conhece o trabalho tradicional de ator e o trabalho de rua, e, com Sônia Viegas que dá assessoria e consultoria na parte dramatúrgica dos espetáculos, principalmente nos infantis.

Os espetáculos da Companhia Karagöz K possuem temas bem distintos e são criados a partir de diferentes princípios. Exemplos disso são espetáculos

montados a partir de uma encomenda com um tema já definido, como foi o *Gigante da Floresta* (2004), de Hélio Ziskind; ou a partir do texto de um autor selecionado como *O Rei que ficou Cego* (2003), de Ricardo de Azevedo e *Hamlet em Sombras* (2005), baseado em Shakespeare; e ainda a partir de uma trilha sonora, sem texto, somente um roteiro, como *Tecno Shadow* (2006).

Nos espetáculos montados a partir de estímulos sonoros, a trilha sonora é gravada em estúdio e depois se dá início à criação das imagens. Entretanto, é muito importante que o diretor esteja presente no estúdio acompanhando toda essa gravação e edição, pois as imagens serão criadas nos ensaios com base na trilha. "(...) parece [que] na primeira vez você não consegue acompanhar a trilha e então no decorrer dos ensaios, porém são técnicos, descobertas de saídas cênicas onde a direção já não tem como interferir a não ser que volte para o estúdio e mexa na trilha" (Santos, 2006, p. 22, entrevista).

Nas montagens da Companhia a trilha sonora é um elemento muito importante, pois ela contribui na criação de um clima dramático no espetáculo. Praticamente todos os espetáculos da Companhia têm trilha sonora constante, mesmo que seja um efeito de fundo, como o som das patas de um cavalo ou barulho d'água. Tem cena que perde totalmente o sentido em decorrência de não ter um fundo musical, e por isso, ela é fundamental para despertar emoções no espectador. O texto falado é muito importante, porém, tem que se ter muito cuidado na hora de usá-lo, pois nas sombras muitas imagens criadas suprem palavras que devem ser ditas. A palavra é só mais um recurso, como, o som, os gestos, as formas e as luzes. "(...) ela pode salvar como até arruinar cenicamente" (SANTOS, 2006, p.26, entrevista).

Todo trabalho que a Companhia realiza é munido de pesquisa, eles procuram se informar se já existe algo a respeito ou relacionado ao tema que desejam trabalhar, "uma questão de responsabilidade de criação" (SANTOS, 2006, p. 9, entrevista).

Em conseqüência da diversidade de temas os espetáculos acabam tendo diferentes funções como os infantis *Pelegrino e Petrônio* e *O Joelho Juvenal* (1987/88), adaptações do livro de Ziraldo e *Até Breve Mary Poppins* (1996/97) adaptação do clássico de Walt Disney; *Sanof O Invasor Solitário* (1991) para o público infanto-juvenil, os documentários *A Pequena História da Música* (1989), de Ângelo Esmanhotto e *A Pequena História das Artes Plásticas* (1995) de cunho

pedagógico feito para vender em escolas, principalmente para adolescentes; os audiovisuais *Fusion* (1989/94) que ficou em cartaz por três anos e participou da campanha contra a fome, *Ópera Rock* (2001), apresentado em bares, para jovens e adultos e *Quadrado e Bola, Comida e As Baleias* (1988), performances apresentadas em vernissages e exposições de artes plásticas criadas com base num forte cunho social (fome) e ecológico (extinção das baleias)[18]. Esses são alguns exemplos de espetáculos realizados pela Companhia com diferentes caracteres.

O fundador e coordenador da Karagöz K marca presença em todos os espetáculos como músico, ator e principalmente como criador e operador das imagens e do estilo visual próprio da Companhia. Mesmo que tenha um diretor definido, o coletivo sempre interfere.

> Eu posso dizer que a dramaturgia e a direção sempre foi um vazio na nossa Companhia assim que também eu não tinha como arcar com todo o processo de criação teatral. Eu tenho muita habilidade para a parte plástica e técnica e desenvolvi os recursos técnicos utilizando lâmpadas, acetatos e *dimmers*[19], coisas atuais que o mercado oferece. Então sempre tem que ter mais alguém ajudando, a gente se apóia daí no tema em questão: uma era folclore popular, *O Rei que ficou Cego*, a gente estudou isso. Na época do *Hamlet*, Shakespeare e outros textos dele, coisas sobre a vida do autor. E a gente procura estudar o máximo e não fazer errado (...). (SANTOS, 2006, p. 25, entrevista, nota minha)

Marcello estudou modelagem, artes plásticas, música e desenho. Ele é quem produz a trilha sonora e os desenhos da maioria dos espetáculos, mas isso não impede que outros artistas sejam convidados. Às vezes, quando exige um desenho muito rebuscado, rico em detalhes, a Companhia convida outros desenhistas, como é o caso de Malu Schleder, artista plástica gravadora, que fez todo o desenho no espetáculo *Hamlet em Sombras*.

Tudo é produzido pela Companhia, desde silhuetas até mesas de luz e refletores.

A sucata e os materiais recicláveis são recursos que foram bastante utilizados na confecção das figuras, principalmente nos primeiros anos de vida da Companhia, onde utilizavam muitas coisas achadas no lixo para suas criações. Madeira, papelão,

---

[18] Nos espetáculos citados que não foram mencionados seus autores ou diretores, os mesmos ficaram a cargo de toda Companhia – criação coletiva.

[19] Equipamento do sistema de iluminação cênica que possibilita o controle da intensidade de funcionamento dos refletores e seu acender e apagar, através de uma mesa de comando.

caixas de fogão e geladeira recebiam tratamento de papel maché, ou seja, papel e cola para proteger e fortalecer estas estruturas.

Hoje, utilizam para o recorte materiais como o papelão couro, radiografias e outro tipo de material que foi descoberto recentemente:

> Existe uma nova descoberta agora – uma fábrica de papel de médio porte, aqui de Curitiba, que produz aquele material para arquivos suspensos que é um papelão couro mais prensado ainda e lembra muito o cartão francês. E é uma nova descoberta. Estamos usando já esse material e enriquece o recorte, os detalhes, por exemplo, pôr cílios no boneco, sobrancelhas ou bigode no recorte. Sendo que o recorte deixa a figura estática, dura, então para isso a gente põe peruca, partes com cabelo para que tenha movimento, tecidos para que o movimento da manipulação dê um pouco mais de realidade na cena. (SANTOS, 2006, p. 11, entrevista)

A Companhia também utiliza tecidos, cabelos artificiais e outros materiais que enriquecem de detalhes e permitem o máximo de realismo no personagem a ser criado. Objetos tridimensionais e com texturas, como uma grelha plástica, cesto de lixo e uma gaiola com muitos vazamentos, proporcionam um efeito enigmático na sombra. Isso acaba por envolver o público nas cenas criadas, prendendo sua atenção e provocando curiosidade:

> As crianças pulam no fim do espetáculo e levantam e querem espiar por baixo e ver como é a coisa. Muitos espetáculos nós terminamos também erguendo a tela ainda com as luzes ligadas e som ligado, quando há uma intenção, [pois] muitas vezes isso quebra a magia também, mas no aspecto didático e de oficina isso é muito realizado. (SANTOS, 2006, p. 11, entrevista)

O tamanho das silhuetas varia de 30 a 60 centímetros. Já as chapas, que funcionam como uma espécie de cenário, possuem 63 centímetros de largura por 42 centímetros de altura, contando com a borda que é como a moldura de um quadro. A Companhia também usa um círculo, que é um plano contínuo, rotatório, que provoca efeitos muito interessantes, como por exemplo, um cenário de árvores que aparece no espetáculo *Kumbu – O Menino da Floresta Sagrada* (2004) de Rogério Andrade Barbosa, o qual vai rodando e dá a impressão que o personagem vai avançando na floresta. Ele anda no sentido contrário da rotação. O círculo vai girando e o personagem movimentando-se quase no mesmo lugar e dá a sensação que ele está adentrando na mata.




Figuras 18 e 19 – Chapas recortadas em papelão couro e fixadas em arara imantada, por trás a silhueta de um boneco feito com o mesmo material e um projetor.
Fonte: arquivo pessoal.

O foco de luz é movimentado para que a imagem também se movimente, ou ela pode somente se afastar e se aproximar produzindo diferentes efeitos imagéticos para o público. Segundo Santos, o objetivo é nunca deixar passar de quatro segundos sem que qualquer imagem se mova na tela, pois isso faz com que o espectador se disperse quebrando o ritmo da cena e comprometendo a dinâmica do espetáculo.

A iluminação é constituída pela mesa de luz, refletores e gelatinas coloridas. Antigamente, as mesas de luz da Karagöz K eram feitas artesanalmente, e hoje, já possuem uma mesa, com uma qualidade quase industrial feita pela própria Companhia com o auxílio de um eletricista. A mesa possui tudo que Santos considera necessário, como, saídas com *dimmers* para 24 e 12 volts, que segundo ele, são as lâmpadas mais usadas no teatro de sombras no mundo: "tanto pelos turcos (...) e as Lacônicas[20] e o Lescot também, todos utilizam esta lâmpada halogênica[21] (2006, p. 10, entrevista, nota minha).

[20] La Cónica/Lacónica é um grupo de teatro de sombras fundado em 1995 por Mercé Gost e Alba Zapater na Espanha. O seu trabalho combina as sombras com outras formas artísticas, geralmente a música.

[21] A enciclopédia Wikipédia define assim: "As lâmpadas halógenas possuem luz brilhante, que possibilita realçar as cores e objetos com eficiência energética maior do que a das lâmpadas incandescentes comuns. Por serem compactas, as lâmpadas halógenas são utilizadas nas mais diversas luminárias, desde pequenos spots até wallwashers, oferecendo liberdade para a criação de diversos ambientes. Em termos de economia, as lâmpadas halógenas oferecem mais luz com potência menor ou igual a das incandescentes comuns, além de possuírem vida útil mais longa, variando entre 2.000 e 4.000 horas".




Figuras 20 e 21 – Mesa de comando do sistema de iluminação da Companhia Karagöz K.
Fonte: arquivo pessoal.

Todos os participantes envolvidos no espetáculo manipulam e controlam a mesa de luz e dois canais de imagens – citores – que ficam atrás da tela. Esses dois citores auxiliam de forma que enquanto um desenho está sendo projetado, outro está sendo preparado, numa estrutura, espécie de arara imantada onde o desenho só encosta e já gruda sem necessidade de engates e parafusos, e outra luz vai ligando podendo passar para um campo três de imagem ou para as luzes que estão no chão que são as que focam o corpo.

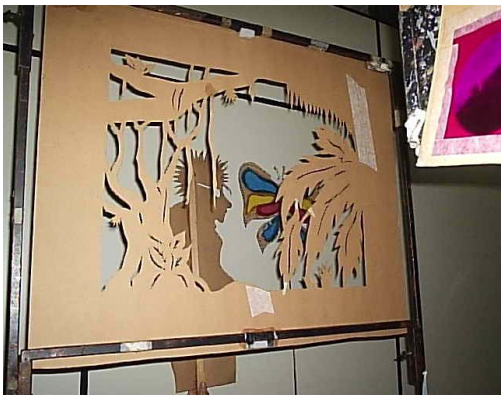



Figura 22 – Chapa recortada em papelão couro fixada na arara imantada, por trás a silhueta de um boneco e de uma borboleta.
Figura 23 – Chapa recortada em papelão couro com o nome da Companhia que geralmente é projetada na tela na abertura dos espetáculos.
Fonte: arquivo pessoal.

As chapas recortadas que formam os ambientes cenográficos ficam num plano mais alto e as luzes que projetam o corpo dos atores ficam no chão, em

pequenos pedestais. De acordo com Marcello, os refletores ficam posicionados no chão porque a luz que vem de cima corta o corpo do ator, projetando ele para baixo, e ao contrário, se a luz vier de baixo, ela aumenta a dimensão do ator além da proporção humana.

Como em todo o teatro de sombras, o tamanho das sombras projetadas para o espectador varia conforme a iluminação, por exemplo: o que vai estar mais perto da luz projetará uma sombra maior do que o que está mais perto da tela. O jogo de ilusão de imagens, distorcendo o tamanho real dos objetos, das silhuetas ou corpos projetados é bem comum no teatro de sombras e é também uma característica marcante da Companhia Karagöz K. Em uma das cenas do espetáculo *Tecno Shadow,* o ator aparece dentro de uma gaiola gigante, efeito esse proporcionado através do posicionamento do corpo e do objeto em relação à tela e a luz, já que o tamanho físico real da gaiola é bem menor que o corpo do ator. Outra característica bem comum, também, é a revelação do ator com canhão de luz sendo projetado na própria tela ou como no espetáculo *Programa Duplo – Onde você também será imagem* (1989/90) em que os atores se deslocavam para frente da tela com refletores e pediam para alguém da platéia operar o refletor enquanto falavam poemas, assim sua sombra era projetada, rompendo com a tela e interagindo com o público.





Figura 24– Ator manipulando o canhão de luz e se projetando na tela.
Figura 25 – Ator dentro da gaiola, um dos efeitos ilusórios produzido pela Companhia Karagöz K.
Fonte: <http://www.marcello.pro.br/cia.htm> Acesso em: 17 ago. 2006.

No início, os refletores eram confeccionados com papelão e lâmpada caseira.

Mas logo chegaram as lâmpadas halogênicas com aquecimento e Marcello sentiu a necessidade de desenvolver uma proteção de metal por segurança. Então ele foi experimentando, até que hoje seus refletores são bem menores e feitos em alumínio, com um trilho interno que aumenta e diminui o tamanho da imagem já dentro do refletor sem precisar mover a lâmpada. A qualidade aumenta e o tamanho diminui, o que facilita muito no transporte de longas viagens, pois sempre trabalharam com muito volume de carga.

> Hoje, o espetáculo viaja numa pequena camionete: luzes, ferros, e a tela, que a gente usa agora a malha. Malha de fazer roupa de bailarino, porque ela estica e não fica amassada. Antes era o brim. O brim ao guardar e transportar, ele amassa. (SANTOS, 2006, p. 16, entrevista)

O tamanho das telas varia de acordo com os espetáculos e com local onde serão apresentados. Eles possuem telas de dez metros de largura por cinco metros de altura para locais maiores e de três metros de largura por um metro e sessenta centímetros de altura para salas pequenas. Geralmente, as telas menores são utilizadas nas escolas, onde tem que isolar as janelas e não tem onde pendurar a tela como no teatro que possui todos os urdimentos necessários para a montagem.

Para Santos, o espaço ideal para a montagem de espetáculos de sombras são os teatros convencionais (palco italiano), porém considera que todos os espaços são válidos desde que se estude e se adapte as condições que o ambiente oferece. “Como necessidade a gente sempre desenvolveu formas de instalar a tela e de isolar a luz, tornando o ambiente escuro em qualquer situação, até salas de aula de escola, a gente tem toda a estrutura: luz e som” (SANTOS, 2006, p. 18, entrevista). Além de escolas e teatros, a Companhia realiza espetáculos em locais como praças públicas, praias (com palco improvisado), casas noturnas, shows de bandas, formaturas, shoppings, empresas, entre outros.

O público, geralmente, é definido a partir da demanda, ou seja, de como se encontra o mercado de trabalho. Como a Companhia possui um trabalho independente de patrocínio e de ação cultural de poderes públicos, seus integrantes sempre procuraram investigar e saber o que as pessoas estão querendo ver e escutar. Entretanto, a maior parte de seus espetáculos tem como alvo o público infantil. “O público infantil é muito importante para as companhias de teatro que têm uma vida independente, eu acho que é um astral muito legal, trabalhar com criança

é bom, eles têm mais liberdade, eles reagem melhor" (SANTOS, 2006, p. 27, entrevista).

2.1 OFICINA

A Companhia Karagöz K tem realizado cursos e oficinas com o objetivo de difundir a técnica do teatro de sombras que, apesar de antiga e simples, é uma forma teatral pouco conhecida no Brasil. "O teatro de sombras oferece inesgotáveis possibilidades de aplicação nas artes, publicidade e educação" (CARNEIRO, 1999, p. 5). As oficinas são direcionadas tanto para o público adulto como para o infantil e não exige conhecimento de teatro.

No currículo da Companhia constam cursos para profissionais de teatro de São Paulo, Mato Grosso, Curitiba, para alunos do Espaço Cultural Pró Criar, da artista plástica Elizabeth Titton, e no Café Curaçao, entre outros.

Em 1989, a oficina oferecida aos alunos (crianças de 6 a 14 anos) do Espaço Cultural Pró Criar, pelo músico Ângelo Esmanhotto e pelo ator e diretor Marcello Andrade dos Santos, foi elaborada com o intuito de transmitir a técnica do teatro de sombras para desmitificar e explorar o processo criativo. As crianças construíram os seus instrumentos musicais, gravaram o som, desenharam e recortaram as figuras, criaram a história e apresentaram os espetáculos.

Geralmente, no programa dos cursos ministrados são abordadas noções básicas sobre: a descoberta da imagem, variação da luz no deslocamento dos objetos, entrosamento entre som e movimento, a relação de espaço entre luz e o corpo, materiais e equipamentos, história e bibliografia, técnicas de manipulação de objetos e de luz, ilusionismo e efeitos especiais, execução de roteiros e elaboração de *storyboards*, construção de elementos para a trama e criação de trilhas sonoras, montagem do espetáculo, ensaios e avaliações, até a exibição dos trabalhos.

> Da movimentação das pessoas diante do projetor à manufatura das chapas de papelão que podem servir de personagens ou cenários para o teatro, passando pela manipulação da luz e da mesa de som, vamos percorrer os passos mais importantes da realização de um teatro de sombras. A idéia é que as pessoas conheçam este território mágico que fica por trás das telas

> e, a cada novo trabalho, se desdobra em possibilidades. (JEDYN apud SANTOS, 2000, p. 8)

O teatro de sombras pode ser feito com materiais simples e baratos, basta criatividade, uma lâmpada caseira, uma caixa de papelão, folhas de papel celofane colorido e um lençol com os quais é possível projetar imagens maravilhosas. Porém, se tiver a intenção de realizar uma grande produção é só optar pelas lâmpadas de última geração, filtros de luz e equipamentos sofisticados. Mas, a essência é a mesma e o resultado vai depender da imaginação de cada participante, se ele sabe o que quer apresentar e tem a solução para isso, é só adaptar os materiais que já possui para que obtenha o efeito desejado.

2.2 ESPETÁCULO TECNO SHADOW

Tecno Shadow[22] é um espetáculo sem texto, só com músicas de cantores como Eric Clapton, Ed Motta, entre outros. O espectador não sente falta de texto, pois concentra sua atenção nas imagens que são produzidas através de silhuetas, objetos tridimensionais e corpo dos atores/bailarinos projetadas numa tela gigante (10mx5m) criando ambientes urbanos e surreais.

O espetáculo que possuí 40 minutos de duração não pretende contar uma história linear, com começo, meio e fim, é uma sucessão de cenas que ora se complementam ou não. O enredo é composto por cenas – que expressam a vida, o cotidiano do homem moderno, retratando o medo, o amor, a solidão humana em uma trajetória de perseguição – permeadas de muitas luzes, cores fortes e muita música que, às vezes, dava a sensação de mundo psicodélico. Santos bem comenta que “Segundo as Lacônicas, o teatro de sombras que tem mais potência de luz no mundo é o Karagöz K, de Curitiba. E cores, cores mais fortes” (2006, p. 17, entrevista).

[22] O espetáculo que assisti foi apresentado no 15ª Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba, no dia 13 de julho de 2006, às 20h no Miniauditório do Centro Cultural Teatro Guaíra.



Figura 26 – Fotos do espetáculo Tecno Shadow.
Fonte: <http://www.marcello.pro.br/teatro.htm#tecno> Acesso em: 17 ago. 2006.

O espetáculo rico em efeitos especiais é indicado para o público adolescente e adulto, normalmente é apresentado em teatro tradicional e auditório, porém, pode ser levado para outros ambientes, como festas universitárias, casas de show e discotecas, devido o seu tema, as imagens projetadas, as cores e a música.

O público diante da tela assiste o trabalho realizado pelo elenco formado por três artistas – a bailarina Vivian França, o ator Heleno Moura e o iluminador Marcello Andrade dos Santos – os quais manipulam as imagens, operam o som e a iluminação composta por 11 projetores e uma mesa de luz.

3 COMPANHIA TEATRO LUMBRA DE ANIMAÇÃO

A Companhia Teatro Lumbra foi fundada no ano 2000 pelo pesquisador, cenógrafo e ator-bonequeiro Alexandre Fávero, a partir de pesquisas e experimentos com o teatro de sombras, com o qual pretendia entrar para o mercado artístico divulgando o nome de seu grupo e sua estética.

Alexandre descobriu o teatro de sombras, em 1997, quando trabalhava numa Companhia de dois bonequeiros no Sul do País e receberam uma encomenda da Secretaria do Meio Ambiente para montar um trabalho sobre o Meio Ambiente. Para a criação deste trabalho, a Companhia formou um elenco de cinco pessoas que desenvolveram uma rápida pesquisa de linguagem e construção das silhuetas. A partir deste espetáculo, que teve uma única apresentação, Fávero demonstrou um grande interesse pela estética, principalmente porque ela consegue unir artes plásticas, fotografia e cinema, linguagens que são para ele muito estimulantes.

Após a descoberta de seu interesse pelo teatro de sombras, no ano 2000, desenvolveu um projeto que foi aprovado na Prefeitura de Porto Alegre e conseguiu uma verba para a realização de seu primeiro trabalho profissional: "*Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite*".

A Companhia é então formada por seu coordenador Alexandre Fávero que vive do seu trabalho artístico desenvolvendo também atividades de cenografia, criação de adereços, bonecos e prestando serviços com o teatro de sombras para outras companhias e empresas; por Fabiana Bigarela que também atua como psicóloga e desenvolvendo trabalhos em outras instituições; por Flávio Silveira que além de atuar como ator-manipulador e cenotécnico, realiza trabalhos como produtor e vendedor dos espetáculos da Companhia; e por Roger Mothcy, o último integrante a entrar para a Companhia, que é artista plástico e desenvolve outras atividades no ramo de webdesign.

O trabalho desenvolvido pela Companhia é baseado na pesquisa de linguagem e experimentalismo envolvendo materiais, focos de luz e outros

equipamentos. A Companhia sempre procura empregar métodos tecnológicos ultrapassados, e a reciclagem de equipamentos: “coisas já descartadas que aparentemente não tem mais utilização e que eu resgato isso aí e aplico como ferramenta de trabalho para criar os espetáculos” (FÁVERO, 2006, p. 2, entrevista). Cada material é descoberto através de pesquisas e experimentações, mesmo que a Companhia não esteja montando nenhum espetáculo novo. Os seus integrantes estão sempre pesquisando e anotando numa espécie de ‘catálogo de materiais’ para que possam lançar mão deste material pesquisado sempre que precisarem para um espetáculo.

No geral, utilizam para a confecção de suas silhuetas materiais como e.v.a., madeira, metal, chapa de raio x e papel. Com o intuito de proporcionar uma riqueza dramática para a cena, através de transparências e cores, pesquisaram também o vidro, o plástico e o acrílico.

O tema norteador das criações da Companhia Lumbra é a cultura brasileira. A maioria de seus espetáculos têm como tema a cultura popular, a literatura, os personagens e suas lendas. Alguns exemplos de espetáculos com estes temas são: *Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite* baseado no livro de Monteiro Lobato; *O Auto Luminoso de Natal* que conta de uma forma abrasileirada o nascimento de Jesus Cristo; *Fogueiro das Sombras* que foi feito sob encomenda para a TV, no canal Futura, para um documentário chamado *Danças Brasileiras*.

A criação da dramaturgia é feita a partir das imagens. Primeiramente, improvisa-se uma estrutura de roteiro básica, e a partir deste roteiro elaboram as imagens, um repertório de imagens, e na seqüência, entram a trilha sonora, o texto, ou a fala para complementar o que a imagem não consegue descrever ou comunicar.

> Então, o trabalho dramático ele vai sempre passar por um esforço de criar, achar, encontrar dentro desse universo que o texto sugere, ou que a idéia, ou que o argumento sugere, uma partitura de imagens, uma colagem de idéias, de símbolos que vão sendo amarrados pra formar uma narrativa onde depois a música complementa isso, dá os climas, dá os contrastes e depois ainda tem a questão da palavra que a gente coloca por último. Então, a dramaturgia que eu prezo é essa de criar, de arriscar uma dramaturgia, pra que a companhia tenha um estilo próprio de trabalhar e não ficar meramente montando textos ou falando de uma poesia já convencionada pela cultura popular. (FÁVERO, 2006, p. 10, entrevista)

A fala ou a palavra só aparecem nos espetáculos quando há necessidade da descrição de alguma cena para melhor compreensão do público. Porém, Fávero se esforça para fazer com que somente a imagem e a música tenham a capacidade de contar a história. A Companhia já realizou também alguns trabalhos em shows musicais nos quais as imagens foram criadas a partir da letra da música. Então neste caso a palavra dita numa canção que dá as indicações para que as imagens sejam projetadas, como um videoclipe feito ao vivo.

As trilhas sonoras da Companhia Lumbra são criadas exclusivamente para os seus espetáculos. Geralmente, são gravadas num cd, inclusive diálogos, para que possam realizar uma edição precisa da imagem e da música. Às vezes, ocorre de contratarem alguns músicos para criar as trilhas; ou então a própria Companhia pesquisa e edita as trilhas alterando e criando efeitos especiais quando necessário.

Além do trabalho com o teatro de sombras, a Companhia realiza um trabalho paralelo com o teatro de bonecos. Como o trabalho com o teatro de sombras é muito técnico e preciso, o teatro de bonecos é utilizado com intuito de contrapor esta técnica, que às vezes se torna muito limitante. Trabalhar com os bonecos ajuda na sensibilização e no exercício de interpretação e improvisação dos atores.

Como trabalham com experimentação e pesquisa, não podem deter-se nas convenções impostas por esta linguagem do teatro de sombras. Para isso, o processo de experimentação e improvisação é aberto. Todos os participantes operam a luz, atuam, manipulam figuras, e assim a cena vai sendo construída em função da habilidade que cada participante tem para resolver a mecânica da cena. Portanto, os integrantes da Companhia não possuem funções específicas, elas são determinadas de acordo com suas habilidades, e com isso desenvolvem uma multiplicidade de funções que determinam a dinâmica e os ritmos diferentes em cada espetáculo.

Todos exercem qualquer atividade, desde montagem de cenários, recortes das figuras à manipulação das silhuetas. Exceto em ocasiões específicas, como no caso do desenho, do design das figuras, que exige um conhecimento mais técnico, mais aprofundado do material, das articulações e dos mecanismos. Esta parte da criação fica sob a responsabilidade de Alexandre Fávero que domina melhor este trabalho. Porém, após a finalização do desenho, e dos cenários, o elenco se encarrega de dominar todos os elementos para que o espetáculo aconteça.




Figuras 27 e 28 – Fotos das Silhuetas pertencentes ao acervo da Companhia Teatro Lumbra.
Fonte: arquivo pessoal.

O mesmo trabalho realizado na pesquisa de material para criar as silhuetas e definir os objetos que utilizam em cena também é utilizado para iluminação e para as telas.

Em relação à pesquisa dos focos, a Companhia parte do princípio de que sempre irão trabalhar com a escuridão total e a partir desta referência vão investigando a qualidade de cada foco.

Essa investigação começou com a pesquisa e utilização de focos mais fracos, como luzes de lanternas de cinco watts. Atualmente, a pesquisa evoluiu e já utilizam retro-projetores, ampliadores de fotografias, lentes e lâmpadas halógenas que possuem 400 watts de potência. Com toda esta luminosidade projetada por estas lâmpadas, é possível realizar trabalhos na rua competindo com a iluminação urbana de postes e carros, sem que atrapalhem a nítida visualização das sombras projetadas.

Como estes equipamentos de iluminação não se encontram prontos para a compra, Alexandre os desenvolveu, com o auxílio de um eletrotécnico. Eles construíram equipamentos de alta precisão comandados por uma placa de circuito impresso, que possui um filtro e um chip que controla a calibragem de luz e a resistência e podem ser facilmente manipulados pelo operador de luz.

Com todos estes aparatos, “a gente vai trabalhar do zero ao 100% e vai conseguir controlar isso com diversas lâmpadas ao mesmo tempo” (FÁVERO, 2006, p. 8, entrevista). Isso contribui para os efeitos de fusões, distorções e sobreposição de imagens que se aproximam muito da dinâmica do cinema, que é uma

característica marcante no trabalho da Companhia: “a exigência de técnica para se aproximar dessa dinâmica que o cinema tem é tudo estar em movimento o tempo todo” (FÁVERO, 2006, p. 7, entrevista).

Desde a parte de circuitos elétricos, que são os transformadores, chips, placas, potenciômetros e ledes, até caixas para o transporte dos mesmos foram confeccionados pela Companhia durante seis anos de pesquisas.

O tamanho e o formato das telas são definidos de acordo com o formato do espetáculo, da dramaturgia e da cena. Entretanto, Fávero considera importante que elas sejam fáceis de montar e desmontar e que caibam em qualquer lugar, desde teatros enormes até pequenas salas. Atualmente, a Companhia tem trabalhado com telas grandes para lugares maiores que abarcam um grande público, mas existem casos em que são realizadas projeções mais fechadas, então utilizam telas de um metro de largura por um metro de altura.

Os materiais usados na confecção das telas são tecidos sintéticos que tem maior durabilidade e um caimento mais interessante, segundo Fávero, e que podem ser facilmente lavados devido o seu uso contínuo.

A Companhia Lumbra, geralmente, apresenta seus espetáculos em grandes teatros, CTGS, ginásios e salas de aula. Ocorre também de levarem o teatro de sombras para outros eventos como congressos e shows musicais. E na realização de trabalhos mais experimentais que não estão tão vinculados ao mercado de trabalho, acabam sendo apresentados em auditórios e até na rua, como é o caso da *Bolha Luminosa*.

> A partir dessa necessidade de levar o teatro de sombras pra fora dos teatros, eu criei então, uma outra ferramenta que a Companhia usa que é um balão inflável, que se chama bolha luminosa, que é um balão inflado por um ar que vem de uma turbina, que é forçado por uma turbina e então a gente entra nesse balão e projeta sombras de dentro pra fora. Nós já formatamos alguns espetáculos, já abrimos alguns eventos. Então, essa é uma ferramenta que a gente usa na rua justamente pra quebrar as convenções de novo, de trazer o experimentalismo e a pesquisa como tema do nosso trabalho. E tem tido uma repercussão muito boa e a partir dessas experiências, então, a gente vai testando outras coisas dentro dessa mesma linguagem, que é de tornar esse trabalho interativo. (FÁVERO, 2006, p. 9, entrevista)

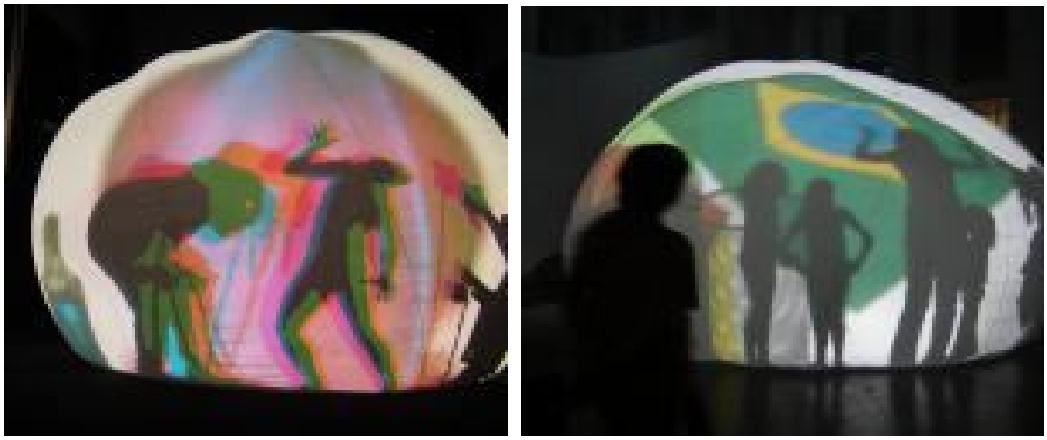


Figura 29 e 30 – Bolha Luminosa.

Fonte: <http://clubedasombra.com.br/imagens.php> Acesso em 08 nov. 2008.

Em uma dessas experiências batizadas de *Experimento Metafísico* a Companhia convida o público a entrar neste balão e experimentar esta diferente sensação. Dentro deste balão as pessoas perdem a referência de espaço externo, direção e volume. Fávero comenta que as sombras dissimulam a relação espacial e com o auxílio da música cria-se um momento diferente para quem participa desta experiência.

Além das intervenções realizadas com a *Bolha Luminosa*, a Companhia também montou esquetes que podem ser apresentadas tanto dentro dela como em tela convencional, como o caso da montagem *Transapiens*[23]. Este espetáculo inspirado na manipulação genética do corpo humano é direcionado para o público adulto, pois apresenta imagens chocantes.

A Companhia começou fazendo espetáculo para o público infantil, como "*Sacy Pererê*" que, mesmo indicado para crianças, teve uma grande aceitação do público adulto devido a sua dramaturgia e seus símbolos. Porém, o propósito do Grupo é trabalhar com diferentes públicos e principalmente para o público familiar, como *O Auto Luminoso de Natal*. Outras montagens, como *Transapiens,* são destinadas para o público adulto e inadequada para menores de 14 anos.

Esta variação de públicos alvos é intencional, pois segundo seus integrantes, é uma forma de instigar o público que gosta de "coisas proibidas", ou seja, quando

[23] Esquete experimental que critica os crimes científicos realizados pelos médicos nazistas nos campos de concentração de Auschwitz. Esta ficção científica traça uma comparação entre os atos diabólicos do médico Joseph Mengele (1911-1979), conhecido por "Anjo da Morte" e os atuais procedimentos médicos utilizados na busca de uma estética humana ideal e utópica.

realizam um espetáculo para o público adulto que é inadequado para adolescentes, eles terão vontade de ver e isso também funciona como marketing dos espetáculos.

Apesar de realizar espetáculos direcionados para o público infantil, a Companhia deixa claro que sua estética não está ligada ao teatro infantil convencional. Sua visão de infância é mais contemporânea e menos romântica de modo que temas como medo e violência são visitados de maneira atual. Porém, isso não influencia no discernimento e compreensão do espetáculo pelas crianças, pelo contrário, elas se sentem muito mais instigadas e encorajadas com a história. No final dos espetáculos infantis é comum a Companhia desconstruir os espetáculos, abrindo os panos, as cortinas, descendo as telas e acendo as luzes, mostrando como se chegou àquele resultado que acabaram de assistir. Este momento para Companhia também é muito importante, porque é o momento em que, segundo Alexandre, o público vai dar um retorno praticamente espontâneo, emocional ou instintivo pois é a impressão do público no momento que terminou a peça.

Esse momento é muito importante pois faz parte do trabalho de pesquisa para a Companhia estar atenta à recepção do espetáculo para sempre aprimorar seu repertório.

3.1 OFICINA

As oficinas iniciaram, em 2003, quando a Companhia Lumbra foi convidada para apresentar o espetáculo "*Sacy Pererê*" no Festival de Formas Animadas de Teresina, no Piauí. Naquela ocasião estava se formando na cidade um grupo de bonequeiros. No Nordeste se trabalha muito com bonecos, com a tradição do mamulengo, mas a linguagem das sombras não é muito conhecida entre eles. Então com a oportunidade de passar um pouco do conhecimento e da experiência com as sombras, Alexandre Fávero criou um método para transmitir a técnica para o grupo, que recebeu muito bem e teve uma ótima repercussão.

E a partir desta primeira experiência a Companhia começou a produzir oficinas que já percorreram algumas cidades de Estados brasileiros como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro e que agora faz parte de um trabalho

avançado de investigação, do sombrista Alexandre Fávero e da psicóloga Fabiana Bigarela, na busca de uma metodologia que aproxime a expressão artística do auto-conhecimento.

De acordo com os ministrantes das Oficinas, as atividades desenvolvidas estimularam os participantes a compreender os processos envolvidos na arte do Teatro de Sombras através de informações sobre a história, a dramaturgia, a prática de exercícios de sensibilização dos sentidos, da expressividade corporal, de experiências, da investigação e da execução técnica deste gênero, de modo a desenvolver habilidades, criar, produzir e atuar em seus próprios projetos artísticos.

Estas oficinas que tem como público alvo jovens e adultos a partir de 16 anos e são divididas em três módulos: Básico com carga horária de 8 horas; Oficina com carga horária de 12 horas; e Curso com carga horária de 20horas.

Na ocasião em que estive em Porto Alegre, numa das etapas dessa pesquisa, participei da 8ª edição da Oficina – Módulo Oficina – que foi realizada na Usina do Gasômetro, no período de 12 a 15 de setembro de 2006 das 19h às 22h. Neste módulo, quatro participantes fizeram parte de uma vivência intensiva focada na prática e na reflexão de exercícios experimentais e na teoria da linguagem do teatro de sombras e suas possibilidades expressivas. O foco principal foi a ênfase no processo de pesquisa da linguagem e vertentes artísticas similares.

Os primeiros trabalhos da Oficina foram exercícios de sensibilidade e reconhecimento do espaço. O primeiro foi uma experiência interessante, pois foram despertadas diferentes sensações e aguçados outros sentidos como a audição, devido ao fato de os olhos permanecerem fechados durante a sua realização. O segundo já exigiu maior observação e concentração para captar o máximo de detalhes contidos no espaço.

Na seqüência foram realizados exercícios de sombras corporais, primeiro com focos espalhados pelo espaço e depois com o foco na tela, sob o qual deveríamos trabalhar a expressividade corporal e manter um diálogo com a própria sombra, tentando desvendá-la. Estes exercícios, que exigiam concentração, contenção e atenção nos detalhes, foram fundamentais para se apreender a noção de espaço, de tamanho e de foco. Eles nos possibilitam ter uma idéia básica sobre a deformação da sombra, a sua dimensão, o aproximar da lâmpada e ver a sombra crescer, um dos princípios básicos que precisamos assimilar para compreendermos o funcionamento da mecânica no teatro de sombras.

Com o desenrolar das atividades estes exercícios de sombras corporais que antes eram feitos individualmente, focados mais na consciência corporal e reconhecimento de sua própria sombra, foram evoluindo. Mais um foco de luz foi acrescentado para a projeção e assim tínhamos que começar a criar uma dramaturgia (com começo, meio e fim), interagir com os participantes e com a música, assim como produzir sons. Esta etapa exigiu muita criatividade e mais concentração, porque além da observação da sombra do próprio corpo, a atenção passou a ser a sombra dos outros.

Vale ressaltar que após o término de cada exercício realizávamos uma avaliação sobre o desenvolvimento, a compreensão e o aproveitamento de cada participante, o que é muito válido para quem ministra e para quem participa, pois é o retorno que ambos possuem da realização do trabalho.

No término da experiência com o corpo entramos num trabalho mais plástico, com a confecção de silhuetas. Desenhamos a sombra de uma parte expressiva do corpo de outro participante e criamos cenas com estas silhuetas. Também criamos pequenas silhuetas com papel maché, acetatos coloridos e depois com arames. Após esse processo as apresentamos na tela para o grupo.

Com estes exercícios, a Companhia nos apresentou algumas de suas silhuetas e pediu para que experimentássemos livremente, com a intenção de criar algumas cenas. Esta etapa final da Oficina foi muito interessante e cativante e foi onde surgiram as cenas mais engraçadas. Alexandre nos mostrou algumas técnicas de manipulação, o que fez com que prendesse a atenção de todos.

A Oficina foi encerrada com uma avaliação geral e exposição dos materiais da Companhia e nos foram fornecidos alguns materiais e referências para a realização de uma pesquisa pessoal para quem tivesse o interesse.

3.2 ESPETÁCULO SACY PERERÊ – A LENDA DA MEIA-NOITE

A peça, inspirada no primeiro livro de Monteiro Lobato – *Sacy Pererê: Resultado de Um Inquérito* (1918) –, conta a história de um aventureiro que viaja a cavalo para encontrar sua amada no interior do Brasil e é surpreendido no percurso

pelo Sacy Pererê. Depois de tantas diabruras, o viajante cai da montaria e perde os sentidos. Quando acorda, vai a um vilarejo próximo pedir ajuda e descobre quem o atacou e como capturá-lo. Encontrando o diabinho perneta, prende-o numa garrafa e obriga-o a devolver todos os seus pertences. Mas, antes de continuar a viagem com sua amada, o aventureiro liberta o diabinho, que foge às gargalhadas.

O espetáculo[24] que possui 40 minutos de duração é narrado através de canções. O roteiro é constituído por uma partitura de imagens, como uma história em quadrinhos, projetadas numa tela de três metros e vinte centímetros de largura por três metros e cinqüenta centímetros de altura e suspensa em dois tripés de bambu. Como a tela não é fechada de lado a lado do palco, os espectadores possuem visão parcial dos bastidores, dos atores manipulando as silhuetas e os objetos e operando a iluminação. O diferencial do espetáculo *Sacy Pererê – A Lenda da Meia Noite* além do formato diferente e inovador da tela, é a mistura de sombras e atores realizando cenas em frente à tela: "os bonecos se mexem e se misturam com os atores que, deixando de ser manipuladores de bonecos, atravessam a quarta parede convencional e se projetam sobre a cena, ao vivo" (HOHLFELDT, 2003, p. 3).

Segundo Ana Maria Amaral, existe uma diferença fundamental entre o fazer sombras no teatro e o fazer teatro de sombras. "Fazer teatro de sombras é dar credibilidade teatral à sombra" (2003, p. 19). Contudo, o questionamento de Amaral suscita uma dúvida: no espetáculo *Sacy Pererê – A Lenda da Meia-Noite* realizam-se cenas de atores na frente do palco. Então seria um teatro tradicional usando sombras ou um teatro de sombras rompendo com os limites convencionais da tela? Esta questão foi levada à Companhia Lumbra, a qual nos esclarece:

> A intenção da direção com relação a presença do ator em cena é a de romper com as convenções, principalmente das mais tradicionais do teatro de sombras. Então, acredito que esse rompimento tenha base, o critério base, de ser um rompimento, porque não se utiliza uma iluminação convencional nos momentos que o ator está em cena. Então, se prezou por uma iluminação que tivesse muito haver com a dramaturgia, com o tema que nós estamos trabalhando, que é utilizar luzes a partir da chama de um lampião ou de uma vela. Então, só a qualidade dessa luz já proporciona uma sombra diferente e que tem um papel dramático muito ligado ao teatro de sombras que o espetáculo se propõe a fazer. Então, de maneira

[24] O espetáculo que assisti foi apresentado no 11º Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo – Categoria Infantil – no dia 19 de novembro de 2003, às 10h no Teatro Ademir Rosa do CIC – Centro Integrado de Cultura.

> nenhuma se pensou em fazer sombras no teatro e sim sempre o teatro de sombras. (FÁVERO, 2006, p. 5, entrevista)

E desta forma inovadora e interessante, os artistas vão amarrando muito bem as cenas, formadas por imagens ricas em detalhes e por efeitos de som e luz que nos despertam diferentes sensações.

As cenas são feitas com iluminação especial de luz de vela e lampião, lâmpadas halógenas e até um ampliador de fotografia adaptado. O resultado proporcionado por esta iluminação são silhuetas negras do corpo dos atores e de objetos manipulados por eles e imagens produzidas por acetatos coloridos. Diferente do espetáculo *Tecno Shadow*, da Companhia Karagöz K, que trabalha com muitas cores, muitos efeitos de cores, o "*Sacy"* trabalha mais com a escuridão, com vultos, o preto e branco e poucas imagens coloridas, o que intensifica o clima sobrenatural de suspense da trama.



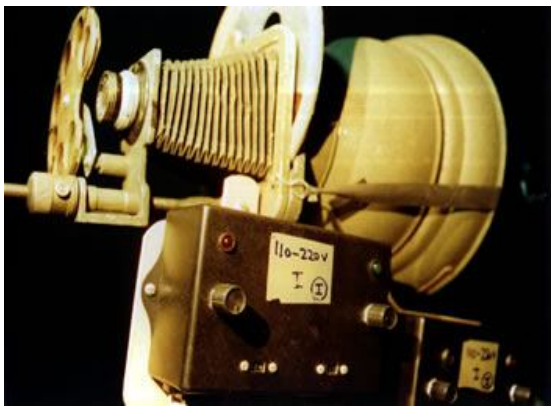


Figura 31 – Silhuetas do Espetáculo Sacy Pererê – A Lenda da Meia Noite.

Figura 32 – Ampliador de fotografia adaptado.

Fonte: <http://www.clubedasombra.com.br/sacy/fotos.htm> Acesso em 08 nov. 2008.

Os efeitos especiais de som e luz são produzidos a partir de recursos como latas, garrafas de vidro e bacia com água, espelhos, projetores antigos e lanternas. Estes efeitos proporcionados pela utilização, ao vivo, destes materiais provocam uma sensação misteriosa e encantadora, na platéia.

O espetáculo é indicado para adultos e principalmente para crianças corajosas a partir dos seis anos de idade, por se tratar de uma aventura de ação e suspense.

É muito importante lembrar que toda esta história foi montada e apresentada por um elenco composto por Alexandre Fávero (idealizador, diretor de arte e ator-manipulador), e Flávio Silveira (cenotécnico e ator-manipulador), contando ainda com a participação de Camilo de Lélis (roteirista e diretor de atores), Mário de Ballentti (assessor de manipulação), Paulo Balardim (assessor de manipulação), Paulo Sicca Lopes (eletroténico) e Gustavo Finkler (compositor da trilha sonora).

REFLEXÕES FINAIS

Quando decidi pesquisar sobre o teatro de sombras me questionei diversas vezes se teria sentido estudar esta forma de expressão numa época de mídias eletrônicas, onde os avanços tecnológicos podem facilmente superar, do ponto de vista tecnológico, o velho teatro de sombras. Estudar o teatro de sombras pode ser visto como uma atitude saudosista?

Percebi que a resposta para este questionamento é não. Em meio a tantos recursos e inovações na arte e na ciência, o teatro de sombras, com sua linguagem e técnicas, ainda segue despertando emoções nos seus espectadores e só isso basta para voltar os olhos ao passado e retomar a esta velha forma de expressão. O diretor Fabrizio Montecchi do Teatro Giocco Vita resume bem essa visão:

> Nós, do teatro de sombras, que nos propomos a retomar uma linguagem antes abandonada ao esquecimento, devemos estar conscientes das responsabilidades que nos cabem, sobretudo, se esta linguagem funda-se numa experiência original de visão, num mundo dominado pelo olhar. Praticar hoje o teatro de sombras pode ser importantíssimo, mas também inútil: tudo depende da consciência com que o usamos, da nossa capacidade de compreender e transmitir o seu fruto original, o acontecer como experiência necessária. (2007, p. 66)

O desenvolvimento tecnológico contribuiu no enriquecimento da indústria cinematográfica e televisiva, principalmente no que diz respeito à produção de grandes efeitos especiais que muito impressionam os telespectadores. Porém, apesar de todos os recursos empregados em sua criação e dos efeitos produzidos, o cinema cria um outro envolvimento com seu público, diferente da troca e do contato direto que é essencial ao teatro. Eu acredito que o teatro não pode competir com o cinema e a TV, pois cada um possui uma linguagem específica e própria. E, sobretudo, o teatro nos possibilita uma comunicação mais direta e até mesmo uma cumplicidade com o público.

A tecnologia, hoje, já faz parte da vida do homem, assim como é possível fazer teatro de sombras com uma vela e um pano, também é possível o uso de recursos tecnológicos para enriquecer ainda mais esta arte milenar. Hoje, o próprio teatro de sombras está em contato com a alta tecnologia através da utilização de diferentes lâmpadas, projetores e câmeras, mesas de edição, monitores digitais e materiais industrializados para a confecção de silhuetas e telas, além do uso da música gravada em estúdios.

Todos estes avanços tecnológicos provenientes da modernização chegaram até o Oriente, através da globalização e afetaram o teatro de sombras no seu fazer original, em suas raízes e tradições. Assim como o Ocidente recebeu esta arte de herança dos Orientais, estes também sofreram as influências do mundo ocidental, principalmente estas provenientes da modernidade.

O teatro de sombras tradicional, uma das mais antigas tradições culturais do Oriente, resiste ao seu desaparecimento, pois se adapta às mudanças que são de grande importância para a sobrevivência desta arte, ou seja, ele se renova e se transforma.

Estas transformações também ocorreram no Brasil. Porém, aqui ela tomou outra forma, outro sentido, devido às transformações que sofreu na transposição de lá para cá e também devido a nossa cultura ser tão diferente da cultura Oriental.

Segundo Amaral (1996), ao chegar aqui, o teatro de sombras foi destituído de seu contexto original, sufocado pelo pensamento racionalista. Um teatro sem o apoio de um pensamento religioso, do qual se originou, ficou limitado ao imaginário infantil. Mas, é claro que o adulto pode identificar nele algo que dentro de si esteja sufocado, e não tem consciência. Algo que foge do realismo e fascina, mas que a nossa cultura procura sempre ignorar. Já no Oriente esse conceito não sofreu as mesmas penas e lá o teatro de sombras é ligado ao sobrenatural e ao melhor da tradição.

Para realizar um teatro de sombras aqui no Ocidente é necessário se despir dos “velhos trajes do gênero teatral e vestir um novo” (MONTECCHI, 1992. p. 14), experimentar coisas novas, pois não adianta implantar aqui algo que não condiz com a nossa cultura, a nossa realidade. Este conflito entre tradição e modernidade é um fato comum no teatro, principalmente no que diz respeito à ruptura do pensamento artístico, onde se questiona o passado e se elabora novos conceitos adaptados aos tempos que mudam.

As grandes companhias teatrais contemporâneas estudam o teatro de sombras do Oriente com objetivo de descobrir o significado que seu próprio trabalho esconde. O Ocidente possui uma imensa distância cultural que o separa do Oriente. É necessária a construção de uma nova linguagem que se faz através do uso de experimentações técnicas e práticas e é isso que fazem as Companhias Brasileiras, Karagöz K e Lumbra.

Para Marcello Santos, da Companhia Karagöz K, o que se pode resgatar da tradição oriental que é fundamental no teatro de sombras é o posicionamento da luz, da silhueta e da tela, que jamais pode ser quebrado, pois o público está diante da tela assistindo a projeção de objetos, silhuetas ou corpo.

No Ocidente, o teatro de sombras teve uma completa redefinição no que diz respeito aos seus conteúdos. O teatro de sombras no Brasil tem como característica principal o divertimento, apesar de alguns espetáculos serem criados com o intuito pedagógico. Contudo, ele não é fundamentado num princípio comum moralizante, como no Oriente, que é utilizado por muitos povos para transmitir mensagens religiosas, políticas e sociais.

Para as Companhias Karagöz K e Lumbra, o teatro de sombras possui múltiplas funções, ele não pretende contar só um tipo de história, não gira em torno de um contexto específico. Mas, pretende retratar o tema que a Companhia deseja transmitir para seus espectadores naquele determinado espetáculo. Essa questão está relacionada aos objetivos que os grupos possuem para desenvolverem um trabalho com o teatro de sombras, ou seja, o que o grupo quer transmitir ao seu público, que mensagem ele quer passar. Contudo, cada peça que montam possui um contexto diferente e irá transmitir diferentes mensagens.

A Companhia Karagöz K não possui uma temática definida na criação de seus espetáculos, é um trabalho que sugere múltiplas interpretações e que usa, sobretudo, a força e a beleza da cor, do movimento e da expressão corporal. Geralmente, seus espetáculos são inspirados em temas reais. Mais do que expor idéias a intenção é estimular o público a pensar. Segundo Alexandre Fávero, da Companhia Lumbra, o teatro tem que ter esse poder de fazer refletir, de transformar, de questionar o público. E é isso que busca também a Companhia Lumbra que pretende trabalhar com temas brasileiros, temas da cultura nacional de forma contemporânea.

As Companhias Lumbra e Karagöz K romperam os limites da convenção. Em seus espetáculos a luz varia sempre, seja em relação ao espaço, que também é variável, ou em relação às qualidades técnicas dos focos de luz. As telas de projeção passaram a ser móveis e com dimensões surpreendentes, assim como passaram a romper com seus limites. Romper com os limites da tela é o mesmo que romper com as convenções desta linguagem teatral, pondo novamente em evidência a ruptura com a tradição.

Portanto, com todas estas considerações, podemos concluir que mesmo o teatro de sombras passando por grandes transformações, desde suas origens até chegar aos dias de hoje, no Ocidente, em especial aqui no Brasil, onde recria novos padrões estéticos, é uma arte que continua sendo praticada e assistida. É renovada e redefinida para nunca deixar de nos despertar, com sua poética, seus jogos de cores e ilusões de belíssimas imagens, grandes emoções.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Ana Maria. **O Incorpóreo em Cena: Teatro Giocco Vita**. [S.l.: s.n.], 2003, p. 18 à 23.

AND, Metin. Aspects et fonctions du théâtre turc. In: **DAMIANAKOS, Stathis. Théâtre D'Ombres – Tradition et Modernité**. Paris: L'Harmattan et Institut International de La Marionnette, 1986, p. 24 à 29. [Tradução: Valmor Beltrame e Janete Milis Vieira].

BADIOU, Maryse. Las Sombras, entre Continentes y Culturas: Una Visión del Mundo. In: **La Sombra Desvelada.** Diputacion D Zaragoza Cultura y Patrimonio, 2004, p.15 à 47.

BALBIR, Nicole. Les Marionnettes en Inde. In: **Les Marionnettes** – Sous la direction de Paul Fournel, preface D' Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982, p. 30 a 32. [Tradução: Maria de Fátima de Souza Moretti].

BELTRAME, Valmor. **O Ator no Teatro de Sombras.** Florianópolis: UDESC, fotocopiado, 2003, p. 43 à 54.

BERNARD, Annie. Les Marionnettes Indonésiennes. In: **Les Marionnettes** – Sous la direction de Paul Fournel, preface D' Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982, p. 33 à 39. [Tradução: Maria de Fátima de Souza Moretti].

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIANCO, Délia; CAAMAÑO, **Oscar H. Títeres de Sombras.** [S.l.: s.n.], 2003, p. 55 à 61.

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

CONTRACTOR, Meher. **O Teatro de Sombras na Índia.** Mimeografado. 1982, p. 1 à 13. [Tradução: Luciana Cesconeto].
CARNEIRO, Elisa Marília. Karagöz: Teatro feito com Sombras. In: **Folha do Paraná**, Londrina, 11 fev. 1999, p. 5, Folha 2.

HOHLFELDT, Antônio. Saci Pererê: uma obra aberta. In: **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 11 abr. 2003, p. 3, Crítica.

JEDYN, Larissa. À sombra do cinema, teatro com os mesmos princípios. In: **Gazeta Mercantil**, Paraná, 23 out. 2000, p. 8, Cultura.

LEITE, Pedro. Teatro de Sombras para pensar idéias. In: **Diário Catarinense**, Lages, 05 nov. 1986, Teatro.

LONG, Roger. Tradição e Tecnologia: O Impacto da Modernização no Teatro de Sombras Javanês. In: **DAMIANAKOS, Stathis. Théâtre D'Ombres – Tradition et Modernite**. Paris: L'Harmattan et Institut International de La Marionnette, 1986, p. 1 à 14. [Tradução: Anna Menk].

MONTECCHI, Fabrizio. Viagem pelo Reino da Sombra. In: **Revista Malic**. Barcelona,1992, p. 14 à 17. [Tradução: Valmor Beltrame].

_____. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In: **Móin - Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v. 4, 2007, p. 63 à 80.

PIMPANEAU, Jacques. Les Marionnettes en Chine. In: **Les Marionnettes** – Sous la direction de Paul Fournel, preface D' Antoine Vitez. Paris: Bordas, 1982, p. 40 a 42. [Tradução: Maria de Fátima de Souza Moretti].

POCAI, Maria Isabel. O espetáculo que sai das sombras. In: **Correio de Notícias**, Curitiba, 1º jul. 1987, Programe-se.

EM MEIO ELETRÔNICO:

CHINA recupera 60.000 relíquias do teatro de marionetes de sombras. **O Chinês**. [S.l.]: Beijing, 2006. Disponível em <http://embchina.org.br/por/whjl/t257811.htm>. Acesso em 10 out. 2008, 23:00.

CIA Teatro Lumbra. **Clube da Sombra**. [S.l.: s.n.]. Disponível em < http://www.clubedasombra.com.br/index.php>. Acesso em 30 mar. 2006.

COMPANHIA Karagöz K. **Marcelo Santos Eventos**. [S.l.: s.n.]. Disponível em <http://www.marcello.pro.br/index.htm>. Acesso em 17 ago. 2006.

HACIVAT. Karagöz. **Blogdevri**. [S.l.: s.n.]. Disponível em <http://blogdevri.com/wp-content/2008/04/hacivat.jpg>. Acesso em 06 nov. 2008, 22:32.

IMAGENS de um Passado Presente – Teatro de Sombras Asiático. **Exposições**. [S.l.: s.n.], 2001. Disponível em <http://www.festivaldebonecos.com.br/2001/index2.htm>. Acesso em 06 nov. 2008, 22:36.

LÂMPADA Halógena. **Wikipédia**: a enciclopédia livre. [S.l.: s.n.]. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%A2mpada_hal%C3%B3gena>. Acesso em 26 nov. 2008, 23:14.

LE Théâtre d' ombres. **Théâtre de la Lanterne**. [S.l.: s.n.]. Disponível em <http://www.theatredelalanterne.net/historique.html>. Acesso em 07 nov. 2008, 00:12.

TEATRO de Sombras Chinesas. **China Radio Internacional**. [S.l.: s.n.], 2004. Disponível em <http://portuguese.cri.cn/1/2004/03/25/1@6367.htm>. Acesso em 06 nov. 2008, 22:45.

TEATRO de Sombras. **Não Mate o Mensageiro**. [S.l.: s.n.], 2007. Disponível em <http://naomateomensageiro.blogspot.com/2007/08/s-jia-poderia-ser-qualquer-coisa.html>. Acesso em 06 nov. 2088, 23:01.

TEATRO de sombras. **Wikipédia**: a enciclopédia livre. [S.l.: s.n.]. Disponível em <http://territorioscuola.com/wikipedia/pt.wikipedia.php?title=Teatro_de_sombras>. Acesso em 06 nov. 2008, 23:32.

THOLU Bhomalatta de Andhra Pradesh do ínicio do século XX. **Musée du quai Branly**. [S.l. : s.n.]. Disponível em <http://quaibranlly.fr/fr/collections/promenades-a-la-carte/femite-fertilite/indez.html?tx_fepromenadealacarte3_pi1%5Buid%5D=146>. Acesso em 05 nov. 2008, 14 :45.

TRADITIONAL Indian Puppetry. **Indian Puppetry**. [S.l. : s.n.]. Disponível em <http://www.puppetryindia.org/>. Acesso em 07 nov. 2008, 00:41.

ENTREVISTAS:

FÁVERO, Alexandre; BIGARELA, Fabiana. **Entrevista com a Companhia Teatro Lumbra**. Porto Alegre/RS, 15 de Setembro de 2006. Entrevista concedida à Fernanda de Sousa Figueiredo.

SANTOS, Marcello Andrade dos. **Entrevista com a Companhia Karagöz K**. Curitiba/PR, 14 de Julho de 2006. Entrevista concedida à Fernanda de Sousa Figueiredo.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus Duplos**: máscaras, bonecos e objetos**.** São Paulo: SENAC SP, 2002.

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

AMOROS, Luc. De la tradition à la modernité. In: **DAMIANAKOS, Stathis. Théâtre D'Ombres – Tradition et Modernité**. Charleville-Mézières: Institut International de La Marionnette, 1986, p. 3. [Tradução Valmor Beltrame].

ANGOLOTI, Carlos. Historia de las sombras. In: **Cómics, Títeres y Teatro de Sombras**. Madrid: Ediciones de la Torre, 1990.

BADIOU, Maryse. As Marionetes – A duplicidade do ser ou não ser. In: **Revista Malic Nº 2**. Publicação do teatro de La Fanfarra – Teatro Malic. Barcelona, 1992, p. 9 à 13. [Tradução Valmor Beltrame].

CRIANDO música e teatro de sombras. In: **O Estado do Paraná**, Curitiba, 2 jul. 1989, Almanaque.

IMAGINÁRIO popular, auto de Natal e uma guerra declarada. In: **Diário Catarinense**, Florianópolis, 19 nov. 2003, p. 8, Variedades.

LESCOT, Jean Pierre. Da Projeção da Luz à Matéria, Nasce o Teatro de Sombras. In: **Mamulengo Nº 14**. Rio de Janeiro, 1989, p. 6 à 8.

_____. Poésie et Amour dans le Théâtre D'Ombres. In: **DAMIANAKOS, Stathis. Théâtre D'Ombres – Tradition et Modernité**. Charleville-Mézières: Institut International de La Marionnette, 1986, p. 4 e 5. [Tradução Valmor Beltrame].

LIMBOS, Édouard. **Théâtre D' Ombres**. Paris: Bordas, 1982.

LIZ, Romí de. Para quem curte a obra de Lobato. In: **Diário Catarinense**, Florianópolis, 20 nov. 2003, p. 7, Variedades.

LOPES, Adélia Maria. A magia das sombras do Karagoz. In: **O Estado do Paraná**, Curitiba, 19 nov. 1989, p. 16 e 17, Almanaque.

MACIEIRA, Cássia. **Sombras Projetadas**: As primeiras imagens em movimento. 2001. 121 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais – Departamento de Fotografia e Cinema. Belo Horizonte – MG, 2001.

MARY Poppins surge em sombra voadora. In: **Espaço 2**, Curitiba, 17 set. 1996, Caderno f.

NAS trilhas deste tal rock' n' roll. In: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 27 mar. 2001.

NASCIMENTO, Emerson Cardoso. **Teatro de Sombras na Escola**: Possibilidades e Limites. 2005. 66 p. Monografia (Artes Cênicas) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

PRONKO, Leonard C. **Teatro Leste & Oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROTHEN, Marcelo. Discussão contemporânea. In: **Diário Catarinense**, Jaraguá do Sul, 14 ago. 2003, Variedades.

SILVESTRIN, Ricardo. Coisas pequenas. In: **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 mar. 2003, p. 3, Segundo Caderno.

SMITH, Abonico Rycardo. Karagöz B. In: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 12 mai. 1995, p. 5, Caderno G.

TEATRO de sombras em "Programa Duplo" no Portão. In: **Jornal do Estado**, Paraná, 16 jun. 1990.

TODA a magia do Teatro de Sombras. In: **Correio de Notícias**, Curitiba, 20 dez. 1988, p. 20, Programe-se.

UM circo de sombras. In: **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 mar. 1997, Caderno G.

ANEXOS

Entrevista realizada com Marcello Andrade dos Santos da Companhia Karagöz K no dia 14/07/2006 no Teatro Guaíra – Curitiba – PR. Por Fernanda Figueiredo.

Quando e como o grupo foi formado:
Marcello: Em 1995 na Cidade de *Lages*, aproximadamente no mês de setembro com a montagem *Janeiro*: foi o primeiro trabalho experimental que eu desenvolvi. Logo após que reduziu a intensidade de trabalho com o *Grupo Gralha Azul*, que foi a minha primeira escola.

Nome dos integrantes e a história/ a participação deles no Grupo. Como eles são chamados para o trabalho:
Marcello: Pela companhia *Karagöz K* passaram muitas pessoas, desde *Lages* já tinha uma menina que foi atriz do *Gralha Azul* e um outro menino de *Lages* que tinha uma outra atividade num órgão público e se dedicou a ajudar no primeiro espetáculo *Janeiro* - o *Ênio* e a *Iria Alice*. Depois com a minha vinda para *Curitiba* outras pessoas trabalharam e aprenderam também essa técnica do teatro de sombras, sendo as principais o A*ngelo Esmanhotto*, que é um músico que estuda música antiga; o A*ílton Galvão*, que é bailarino do *Teatro Guaíra*; o *Jorge Vigário*, que é um ator-bailarino e também bonequeiro; e agora, atualmente, a *Sônia*, que é uma integrante que está sempre em contato com a gente e foi responsável pela montagem dos principais trabalhos. *O Rei que ficou Cego*, a *Sônia* que foi a mentora deste espetáculo e ela continua acompanhando a companhia neste espetáculo.

E o *Tarcísio*...
Marcello: O *Tarcísio* também é um colaborador há muitos anos desde que surgiram os trabalhos de rua. Primeiro, então, só tínhamos teatro de sombras, daí em 97 artistas vindos do grupo do *Laerte Ortega*, um teatrólogo que faleceu, me procuraram para dar continuidade ao trabalho, e eles traziam outros conhecimentos, então surgiram os trabalhos de rua, como *O Circo de Sombras Karagöz*. Esse circo de sombras tinha um espetáculo externo como chamariz pra atrair o público e depois lá dentro assistiam à peças de 4 minutos de sombras, dentro do conteúdo de circo: *a história de chique-chique*, *o seu Lafaeite Querolo*, *uma história de dois palhaços que iam ao cemitério* e *a história da mulher que se transformava em gorila*, bem sensacionalista, bem pastelão de circo, mas onde pela primeira vez a gente conseguiu levar teatro de sombras pra rua durante o dia.

E como que era levar para rua, como que eram feitas as projeções?
Marcello: A tenda era uma cenografia também externa, a sua parte externa, toda colorida, mais uma lona com *black-out* e dentro estava escuro devido a esse *black-out* e num pequeno compartimento com pequenas luzes, duas luzes apenas, a gente resolvia toda a cena, essas três que eu acabei de citar de temática circense. E sempre cabiam em média 16 pessoas, uma vez o recorde, que não é permitido mesmo naquele espaço, era de 25 pessoas de uma excursão assistiram foi muito bacana porque esse circo, ele também foi uma co-produção com o *Teatro Guaíra* – um projeto de apoio do teatro que percorria logradouros públicos: o *Terminal do Fazendinha*, o *Bosque do Papa*, *Parque Barigüi*, locais, logradouros bem conhecidos aqui de *Curitiba*, bem tradicionais e bem visitados. Também quanto ao circo, o bacana foi que nós também conseguimos realizar outras oficinas pra nós nos formarmos também sobre o tema de circo, mas nunca se desligou totalmente o teatro de sombras e hoje ele poderia dizer que está reassumindo e é o carro chefe não só da pesquisa, mas também dos recursos econômicos que sustentam a *Companhia Karagöz K*.

Voltando aos integrantes... Eles vivem só deste trabalho ou realizam atividades paralelas. E se realizam quais seriam estas atividades?
Marcello: Não existem, então, pessoas... um aspecto, digamos, com características de funcionário contratado. Todos têm seus projetos. A bailarina também dá aula de dança, participa de outros trabalhos na Escola de Dança, e assim por diante todos têm suas atividades. Atualmente, apenas eu (que) estou, vivo disso, graças a Deus, nos

últimos anos a gente... desde que entrou o K no *Karagöz K* a gente está vivendo e podendo reinvestir e sobreviver de arte, sustentar a toda a manutenção de equipamentos, lâmpadas, materiais e a parte contábil da empresa, que no nosso país a gente também não está livre desse incidente de carga tributária. E um integrante que participa trabalha muito, digamos que praticamente também sobrevive da companhia é o *Tarcísio*, *Tarcísio Alencar Meira*, que também ajudou na criação do *Homem-palco*, ele advém desse grupo do *Laerte Ortega*, conhece o trabalho de ator, o trabalho de rua, aprendi muito com ele também nesta parte do teatro convencional mesmo, da comédia, que foi com ele também que surgiu a *Bandinha de palhaços* e que no natal é a *Banda do Papai Noel* que também nos dá bastante retorno financeiro.

Qual a função de cada integrante em cada espetáculo que acontece... não são sempre àqueles mesmos integrantes, não é? Pelo que pude perceber varia, outros são chamados, portanto, qual a função de cada um?
Marcello: Sim. Bem, eu sou o coordenador geral. A *Sônia Viegas* é a parte teórica, e ela é uma educadora e também em histórias infantis com sombras ou bonecos ou outra linguagem de atores, por exemplo, ela dá a acessoria e consultoria para ficar o melhor possível o trabalho. Na parte cênica e de comédia quem coordena é o *Tarcísio*, a gente chama ele para cuidar do projeto que vem a surgir. E já teve outros integrantes como também um teatrólogo daqui o *Surian Barone*; outro rapaz que não mora mais em *Curitiba* – o *Renato Nadalini*, que foi um grande colaborador além daqueles que ela já tinha citado no início da conversa.

***Karagöz* é chamado o teatro de sombras na *Turquia*. Qual a relação que o nome da companhia tem com esse teatro, se tem alguma?**
Marcello: Sim, tem muitas relações. A princípio quando eu estava em *Lages* e fiz o *Janeiro* para poder participar do Festival na época de caráter estudantil, hoje cresceu – o FETEL. E precisava ter um grupo então com as revistas de teatro que eu havia comprado na *Argentina*, viajando com o *Grupo Gralha Azul* – com a *Olga*, com o *Nini*, com o *Dato*. Eu era um músico aí eu descobri essa palavra. Primeiro ela me atraiu pela sonoridade dela, uma coisa bastante mágica e daí eu falei: *"*Ah! Então é o Grupo *Karagöz"*. Registrei no Diário Oficial ainda como um grupo amador, em *Santa Catarina*. Depois a coisa veio andando (em *Lages* – participamos do FETEL) daí fui me informando, obviamente, sobre o nome *Karagöz*: se trata de um teatro popular da *Turquia* que surgiu no século XIII. Existem muitas lendas que contam esta história e vale apena lembrar de uma: que na cidade de *Bursa*, no século XIII, uma cidade distinta, durante a construção de uma mesquita, o sultão mandou prender e decapitar dois obreiros (você conhece esta história!) e tudo ficou muito triste neste lugar. O sultão se arrependeu, mandou que a corte revivesse o espírito desses dois obreiros. Eles se chamavam *Karagöz* e *Hacivad*. E na época isso chegou na *Turquia* através dos *Mongóis* que invadiram a *China* e na decadência do Império *Gengis Khan*, eles dizimaram para muitos lados e uma boa parte foi para os países Islâmicos, chegando a *Turquia*, *Síria*, *Afeganistão*. Aí que chegou a técnica, o recurso, e ali surgiu inspirados nesses dois obreiros que foram decapitados, ao conteúdo principal das histórias. Essa forma de história jornal mesmo, com novidades diárias improvisadas uma pequena tela dispondo de efeitos também sonoros, os operadores/manipuladores realizam estes espetáculos. Aí eu descobri também que além de significar *Karagöz* o homem dos olhos negros e que ele foi decapitado a mais ou menos 7.000 anos daqui para trás, no século XIII a nossa época. Eu acabei descobrindo também que esta palavra tem uma carga negativa, também a palavra teatro, tudo tem lá algum pouco de maldito. E então tentamos mudar o nome para *Karagöz B*, mas era um cálculo errado cabalisticamente falando, e chegamos ao *KaragözK*. Isso pra mim também significa a companhia, o lado feminino. O *Karagöz* virou a companhia. Então tanto inverti o sentido da palavra como o próprio yn yang da palavra. O *Karagöz* agora é a *Karagöz K*, a companhia. A gente botou o feminino para também reequilibrar isso com o passar longo dos anos, 7.000 anos.

Percebo que tem toda uma história mística ligada ao grupo...
Marcello: É. Eu sou bastante isso, bastante esforçado e dedicado, bem pé no chão e to sempre batalhando neste momento, mas como também tem todo o ambiente místico, tanto na época em momentos de criação como um pouco antes do espetáculo existe uma preparação.

Ritual?
Marcello: Não é um ritual, mas é uma preparação para pelo menos estar bem calmo e tranqüilo e não pensando mais em nenhum problema ou a equipe toda pra ter um desenvolvimento bastante voltado para o que ta acontecendo ali. Então a gente tanto viaja na maionese como ta sempre com os pés no chão, acho que isso dá um equilíbrio.

Como você descobriu o teatro de sombras?
Marcello: Eu estava num festival na *Argentina*, com a *Olga*. Foi lá onde eu comprei aquelas revistas que eu achei esta palavra. E eu assisti uma dupla, um casal de senhores, não sei o nome deles, num teatro manipulando

muito bem silhuetas de sombras, e fiquei, achei curioso e fiquei com aquilo na minha cabeça. Ai o Grupo *Gralha Azul* com o fim do momento político em *Lages*, da época de *Seu Carneiro* – administração de *Seu Carneiro* – eu, os integrantes foram para outra cidade de *Santa Catarina* e eu fiquei e num pequeno espaço, foi o meu primeiro atelier, comecei a brincar com o recurso, surgindo então a peça *Janeiro*.

A peça *Janeiro* já foi com o *Karagöz* ou com o *Gralha Azul*?
Marcello: É, eu quis apresentar lá no FETEL e precisava ter um nome de grupo aí que eu fui pesquisar um nome, fui abrir livros, eu sempre vou ter alguma coisa.

FETEL significa o quê?
Marcello: É o *Festival de Teatro de Lages*; porém antes era *Festival de Teatro Estudantil de Lages*. E agora ele já tem um âmbito profissional com muitas disposições, inclusive este ano, talvez, estaremos lá. A gente vai mandar a ficha de inscrição, é na época de setembro. Então por isso que eu digo que foi em setembro que surgiu, em 85.

...**que é sempre no mês de setembro que é realizado o festival... E você está falando bastante no *Gralha Azul*, que foi o grupo que você começou a trabalhar. Eles trabalhavam com esta linguagem das sombras também? Como quê? Fala um pouco deles só pra eu tomar conhecimento.**
Marcello: O *Gralha Azul* era um grupo popular que usava bonecos e teatro de rua.

O *Nini* fazia parte?
Marcello: Isso. Foi onde eles começaram com o teatro no meu entendimento: a *Olga*, o *Nini*, o *Dato*.

Isso faz quanto tempo? Quando que...
Marcello: Isso em 82. Quando eu conheci eles, eles já trabalhavam a mais tempo, acho que desde da década de 70, não sei exatamente o ano. E foi a minha primeira escola, foi onde eu descobri o meu lado criativo. Com a música sempre acompanhando. Tanto é que os nossos espetáculos, quase todos, têm a trilha sonora constante, mesmo que seja um efeito de fundo ou patas de um cavalo ou barulho da água. Sempre tem sons no espetáculo o tempo todo, nunca trabalhamos no silêncio. E o *Gralha Azul* foi a minha primeira escola, devo muito a eles que me deram esse empurrão e as vezes até eu vou assistir a *Olga* para reaprender coisas, as brincadeiras.

O Grupo continua?
Marcello: Não, não. Ele parou a sua atividade, mas seus integrantes continuam trabalhando, como *Valmor Beltrame*, o *Nini*; o *Adeodato Rodem* já faleceu, que era o responsável plástico por uma boa época do espetáculo e a *Olga* que está aqui com a gente em *Curitiba.* Ela tem o trabalho dela, a *Olga Romero*, bonequeira, uma argentina que já está muitos anos no *Brasil*, acho que quase 40 anos.

Como você define o seu trabalho? O seu teatro de sombras?
Marcello: Eu, bem, procuro fazer com que as pessoas vejam. Então eu já não me preocupei tanto em definir tanto para você, porque você primeiro veio ver, porque é uma arte visual, então é preciso ver. É como falar ah! tem uma música, que tem uma guitarra, que tem uma bateria, que tem um som, que tem um cantor, você só vai entender essa música ouvindo ela, e é o teatro de imagens também você só vai entender vendo. Mas eu costumo dizer que é uma técnica audiovisual milenar, que originou, inspirou a criação do cinema, que utiliza luzes, recortes, corpo e objetos para causar efeitos, e criar talvez, se tiver intenção uma trajetória de história, atrás de um pano branco e diante deste pano chamado tela o público/espectador se acomoda. Então esse meio ainda necessita do isolamento da luz, podendo ter hoje parcial iluminação paralela. Num palco dividido ao meio já trabalhamos com uma banda na frente, sendo iluminada com intensa luminosidade, e atrás num plano um pouco mais alto um telão gigante projetando as imagens. Então é o teatro de sombras aí utilizado não como linguagem principal, mas como acessório cenográfico, como um *vj*, ou uma banda com acessório de um grande telão, ou a cenografia de uma peça como a gente fez também do *Lú*, também com o *Teatro Guaíra*, direção do *Marcelo Marchioro*, teatrólogo muito importante para o *Paraná*, que nós fazíamos cenários gigantes de sombras que ficavam muito tempo só expostos estáticos. A projeção acontecendo neles e a cena convencional de atores em frente rolando, e o cenário criando ambientes de edifícios de *Paris*, da década de 20, 30 com vidros e detalhes assim bem rebuscados, porém bem estáticos. Uma coisa com muita luz e muita potência de luz também.

O trabalho era mais dos atores...
Marcello: Exato. E era apenas, era cenário mesmo ao invés de você ter um telão pintado, uma estrutura cenográfica partindo de outro recurso ou técnica, havia o teatro de sombras instalado aqui foi no *Guairinha*, que é um palco grande, um palco bem bacana, que a gente tem aqui no *Teatro Guaíra* também. O espetáculo durava 4 horas. Nós trocávamos 7 cenários apenas em 4 horas. São 7 recortes gigantes de sombras estruturados em

madeira para poderem ficar em pé e devidamente posicionados. A cada 40 minutos em média havia uma troca de cena.

Quem foram/ou quem são os mestres que inspiram o trabalho de vocês?
Marcello: Bem, isso eu considero muitas pessoas, porém todo momento você está aprendendo se você é um bom observador. Já descobri coisas sobre a técnica sentado no ônibus esperando o ônibus partir, olhando a chuva; uma poça d'água; o ângulo do poste de luz refletindo causava um efeito na parede muito bacana. Então criamos uma cena submarina, depois, descobrindo essa posição, observando a vida e as coisas como elas são: esse é um mestre. O outro, depois, pode ser que eu estudei com *Jean Pierre Lescot*, em 86, na *Espanha*. Aprendi muito com ele, principalmente sobre recortes rebuscados e a técnica tradicional de *Karagöz*, da *Turquia*, como era feito no século XIII, aprendi isso com *Lescot*.

A *Olga*, o *Nini* e o *Dato* foram meus professores cada um com a sua forma de ensinar. Eu pude também aproveitar muito por ser observador. Sempre ficava vendo a forma como o *Nini* falava, como ele interiorizava, como ele organizava um roteiro. Como que o *Adeodato* fazia bonecos e a *Olga* também e o ritmo, o tempo cênico da *Olga* de comédia, muito bom. A questão do sonho, da magia, de não perder esses elementos do teatro, esse ingrediente importante que é de um papelzinho recortado você transformar ele num pássaro, ou num efeito especial todo picotado e tal. E colegas de trabalho também, como esses bailarinos e músicos que trabalharam comigo deram sua parcela, e vai trocando e vai aprendendo. Você convivendo, se você toca guitarra e mora com *Eric Clapton* ou *Lazzi* vai ficar... A tendência então conviver com essas pessoas. Daí dentre elas eu gosto de citar o *Sr. Manoel Cobachuck*, que quando eu cheguei em *Curitiba* também me acolheu em sua residência, você fica dentro de um atelier de um artista aí você aprende, é o melhor curso, você ta ali, você ta vendo a coisa acontecer então também aprendi um pouco sobre teatro, cenografia, e palco convivendo aqui. Daí dentro do *Teatro Guaíra* quando eu administrei por 7 anos a cantina, então eu era um cantineiro, mas aí eu fiquei amigo dos bailarinos, dos músicos.

Também estudei muita música erudita. Eu toco violão, crio trilhas sonoras também para o grupo, não só eu como outros músicos convidados, como também nem sempre sou eu que faço os desenhos, tem artistas também que já foram convidados para ter o traçado específico de um artista; como no *Hamlet em Sombras*, foram da *Malu Schleder*, uma artista plástica gravadora, ela fez todo o desenho nas chapas e eu cortei. Então isso é muito importante, esse momento isso aí que eu te falo. Que o acabamento das imagens ainda não é dado no momento do corte. E quando são objetos, como a gaiola, é a qualidade do refletor que a gente desenvolveu, que consegue projetar bem isso, mas, o momento mais assim, que requer inspiração é aquele que na mesa de desenho você põe o papel sem nada e começa a se traçar. Se eu não gosto do primeiro desenho, eu viro o papel e daí eu desenho do outro lado. Normalmente nessa segunda eu já estou satisfeito ou eu não tenho mais tempo para continuar melhorando.

Então você parte do desenho da silhueta para criar um espetáculo?
Marcello: Não. Para criar já se partiu também de diversos caminhos. Um: um cliente que encomenda um espetáculo com um tema definido, como foi o *Gigante da Floresta*, do Hélio *Ziskind*. A história de uma árvore que foi queimada; outro: um espetáculo que a gente tenha inventado, como o *Tecno Shadow*, na intenção de fazer um roteiro praticamente sem texto, só a letra de uma música que incide, mas, quase o espectador não se incomoda com isso, ele se aluga muito mais com a imagem; e três: um texto escolhido de um outro autor, como *O Rei que Ficou Cego*, do *Ricardo Azevedo*. Característica tema popular brasileiro, tem muito do nordeste. Vem do nordeste a origem desta história. Ele copilou uma história, ninguém sabe o autor da história do *O Rei que Ficou Cego* então a gente teve que respeitar a história e pra isso que a gente partiu de diversas formas para criar, mas, então, na hora de desenhar você tem que estar consciente disso: se é uma encomenda, se é uma...

Alguma já partiu do desenho, assim foi criada especialmente alguma silhueta?
Marcello: Já sim. Já que certos traços inspiraram uma cena que veio acontecer e ser constituída depois.

Existem leituras ou textos que podem ser considerados referências para o trabalho do diretor ou grupo e ajudam nesse processo de criação?
Marcello: Sempre, claro. Todo o trabalho que for feito tem que ser munido de pesquisa. Saber o que você está fazendo e o que já tem, que já existe em relacionado ao tema. É uma questão de responsabilidade, eu acho, de criação. Com certeza a gente sempre procura se informar e tal. Por exemplo, quando eu montei *Kumbu*, eu assisti outros montes de desenhos animados africanos. Quando eu montei *Hamlet em Sombras*, também vi outros, li muito sobre *Shakespeare*, e vi outros termos: assisti montagens cinematográficas de *Hamlet*, e a gente resolveu criar uma outra totalmente diferente do que já estava em cartaz, em filmes ou teatros. E "*O Rei*" também, tem muito do desenho, da literatura de cordel, àquele estilo, a desproporção é casual, é intencional. Num determinado momento da história ela encontra um morto no caminho, então é um cara enorme caído no meio do caminho

porque àquilo tem que ter uma conotação mais forte, principalmente no universo infantil, que é o nosso espectador no caso desta história.

É somente com a linguagem da sombra que o grupo trabalha, ou além da sombra utilizam outras linguagens no espetáculo?
Marcello: Sim. A gente utiliza outras linguagens em outros espetáculos. Os de sombras sempre são totalmente teatro de sombras. Essas outras linguagens surgiram na estrada, na trajetória artística da minha vida, que eu conheci outros artistas e surgiram oportunidades de se montar outros trabalhos de rua, teatros populares, como principalmente o *Circo de Sombras* e o *Homem-palco*, e a *Banda de Palhaços* que também vem da escola do *Laerte Ortega* que eles tinham o *Show do Batatão*. Depois o *Karagöz* remontou esse show de comédia, o *Show do Batatão* como bastante teatral. Depois essa banda de palhaços assumiu uma característica bastante musical, tocando em eventos infantis e foi por cinco anos a banda do Festival de Bonecos, característica de uma gestão política anterior, daí entrando um outro governo isso diminuiu, como o próprio Festival de Bonecos não é o assunto agora, só uma observação: ele mudou bastante o seu perfil, sua característica, e se tornou um festival mais enxuto, mais elitizado porque ele só está em torno do *Guaíra*, não atingindo a comunidade da região metropolitana nem mesmo dos bairros de *Curitiba*.

Existe um contexto, uma característica comum em todas as peças que vocês criam?
Marcello: Não. No repertório já houve características bastante diferentes, com aspectos assim: só o espetáculo com música, como foi com a banda *Barão Vermelho*, que a gente fez um show chamado *Rock na Praia* que era um ilustrador de um show musical. Aí depois como documentário *A História da Música*, com *Angelo Esmanhotto*. Então é um trabalho para vender em escolas, para alunos. *A História da Música*. O *Tecno Shadow* que é um espetáculo bem artístico, apenas para pessoas acima de 14 anos, pré-adolescentes, até 120 anos e então não existe uma característica que esteja em todos os espetáculos a não ser ainda por necessidade de mão-de-obra teatral: a minha presença, que eu sempre estive em todos. A única característica, então que modestamente que eu me senti na obrigação de ir fazer as coisas e tocar o barco. Outros saíram, outros de uma forma ou de outra seguindo outros trabalhos ou porque entraram em outras trajetórias da vida, eu me senti na obrigação de continuar, então, a característica que sempre eu estive em todos estes tipos de trabalho, como músico, como ator, principalmente como operador e criador das imagens e desse estilo visual que a nossa companhia tem. E acontece ainda de o processo criativo passar bastante pela minha mão. É claro que sempre foi muito importante a crítica de leigos que assistiram e deram opiniões que a gente soube ouvir; amigos, familiares, meus pais me estimulam muito, participaram de outra forma, isso ajudou a coisa. A *Sônia*, os bailarinos e os músicos que já estiveram junto com a gente deram uma contribuição também é imensurável para tudo isso. A bagagem que você vai criando então do domínio eu estudei modelagem, artes plásticas, estudei a música, o desenho. Ainda temos limites de desenho por isso que as vezes quando exige um desenho muito rebuscado, rico em detalhes, a gente convida outros desenhistas, como a *Malu Schleder*, que já fez desenhos pra nós; o artista *Foca* também, que é um cartunista, também já nos auxiliou bastante nisso.

Já que estamos falando disso... que tipo de material (objeto, corpo, silhueta) que o grupo utiliza para produzir as sombras e como e com que materiais são confeccionadas as silhuetas?
Marcello: Certo. A parte técnica que envolve mesa de luz, o cabeamento necessário e os refletores. Estamos no momento hoje, no meio do caminho, primeiro que tínhamos outras mesas feitas manualmente, artesanalmente, e hoje a gente já tem uma mesa quase que, digamos que com uma qualidade industrial feita por nós, feita em *Curitiba*, com o auxílio de um eletricista e com o que eu julgava necessário ter nessa mesa, ou seja, saídas com *dimmers* pra 24 e 12 volts, que são as lâmpadas mais usadas no teatro de sombras, no mundo, tanto pelos turcos que nós conhecemos e as *Lacônicas* e o *Lescot* também, todos utilizam esta lâmpada halôgenica. Então, isso é um material muito importante. E as gelatinas. Aí sempre um dos recursos, o lixo também foi uma saída inclusive no início, nos primeiros anos onde utilizávamos coisas achadas no lixo. Até a madeira, papelão, apareciam várias caixas maiores, caixas de fogão e geladeira. Daí recebiam tratamento de um segmento de papel *maché*, papel e cola para proteger e fortalecer estas estruturas.

na parte de recursos humanos é o corpo, o balé, e sempre esses atores ou bailarinos operavam os objetos e as sombras, como objetos que possuem texturas como uma grelha plástica, um cesto de lixo, uma gaiola. Então essas estruturas tridimensionais com muitos vazamentos proporcionam um efeito bastante enigmático na sombra, envolve o público, prende a atenção e gera uma curiosidade. As crianças querem ir muitas vezes. As crianças pulam no fim do espetáculo e levantam e querem espiar por baixo e ver como é a coisa. Muitos espetáculos nós terminamos também erguendo a tela ainda com as luzes ligadas e som ligado, quando há uma intenção, muitas vezes isso quebra a magia também, mas no aspecto didático e de oficina isso é muito realizado. E ainda quanto ao material a gente usa muito papelão couro pro recorte, mas poderia usar também radiografias. Existe uma nova descoberta agora: uma fábrica de papel de médio porte, aqui de *Curitiba*, que produz em aquele material para arquivos suspensos que é um papelão couro mais prensado ainda e lembra muito o cartão francês. E é uma nova

descoberta. Estamos usando já esse material e enriquece o recorte, os detalhes, por exemplo, pôr cílios no boneco, sobrancelhas ou bigode no recorte. Sendo que o recorte deixa a figura estática, dura, então pra isso a gente põe peruca, partes com cabelo para que tenha movimento, tecidos para que o movimento da manipulação dê um pouco mais de realidade na cena. Também se utiliza um pouco de tecidos, um pouco de cabelos artificiais para se aproximar o máximo possível da intenção de cada personagem a ser construído, constituído.

Que tamanho eram àqueles da peça *Tecno Shadow*?
Marcello: Certo. Existem escalas o que está mais perto da luz e o que está mais perto da tela. Então antes de fazer um boneco de sombras ele pode percorrer o espaço que existe atrás da chapa, onde tem o desenho, por exemplo, da mata ou da cidade. Esse boneco ele passa entre a chapa e a luz, depois ele passa num outro plano entre a chapa e a tela, tornando para o espectador ele menor quando está entre a chapa e a tela, por sua vez maior, em *close*, quando está entre a chapa e a luz, estando mais perto da luz a imagem fica maior. Esses bonecos têm a média de 60 até 30 centímetros de tamanho. As chapas eram 1 por 80, agora dá 63 por 42 contando com a borda que é como a moldura de um quadro que faz a função das pernas da bambolina do teatro, só que daí no universo da sombra. Então você enquadra e hoje a gente usa também um círculo, que é um plano contínuo, rotatório, que é um cenário de árvores semelhantes que vai rodando parece que o personagem vai avançando na mata: ele anda no sentido contrário da rotação. Você ta rodando e o personagem movimentando-se quase que no mesmo lugar e dá a sensação que ele está avançando na mata: essa cena do *Kumbu* – a história africana.

Tinha até uns momentos assim na peça *Tecno Shadow*...
Marcello: É daí a luz é movimentada para que a imagem ande, e às vezes o recorte é movimentado para dar o movimento, às vezes ela só se afasta e aproxima. A busca é nunca deixar chegar a 4 segundos sem que alguma coisa se mova na tela, isso vai dispersar o espectador e vai quebrar o ritmo de cena comprometendo a dinâmica do espetáculo, da exibição. Isso ao vivo é muito difícil, é uma edição ao vivo. Por isso que hoje esse novo e pequena fatia ainda do mercado de filmar as escolinhas e vender como *dvd*, que daí já deixa de ser teatro, porque não é ao vivo. É o teatro em função do vídeo, do cinema. E você pode editar em laboratório dando muito mais ritmo, você pode cortar as cenas da edição e pôr uma música... mas a gente tem conseguido isso ao vivo. Muitas historinhas a gente filma num *tape* só, para que ela tenha uma vida real.

Você poderia falar um pouco da técnica utilizada na manipulação dos objetos, das silhuetas, enfim. E como que é realizada essa manipulação. E todos os integrantes do grupo manipulam?
Marcello: Sim. O pessoal que está no espetáculo de sombras a gente tem trabalho em três. Então tu vê que ficou o *"Cego"*, o *Kumbu* e o *Tecno Shadow*, mas...

Quem são esses três? Você,...?
Marcello: Bem. No *Kumbu* é o *Sérgio Ramos*, a *Sônia Viegas* e eu, *Marcello*. No O *Rei que Ficou Cego* é a *Sônia Viegas*, o *Fernando Rosenbau*, que é um outro rapaz artista plástico, e o *Marcello*. E no *Tecno Shadow* é o *Marcello*, a *Vivian França* e o *Heleno Moura*, que são os dois bailarinos-atores. Porque é o espetáculo que tem mais corpo.

E eles manipulam?
Marcello: Todos manipulam, mexem na mesa de luz que está atrás da tela e tenho também o mapa de palco que é um sistema *Karagöz* que a gente desenvolveu. Esse sistema funciona para contar histórias, ele vai ser fundamentado totalmente através de uma espécie de uma apostila, mas a gente tem a tela e atrás da tela os dois citores, que são os dois canais de imagem. Então enquanto um está sendo trocado, contra-regrado essa estrutura uma espécie de arara imantada onde o desenho só se encosta ele já gruda nele sem necessidade de engates e parafusos e furos, para rapidamente serem trocados. A outra luz vai ligando aí pode passar para um campo três de imagem ou para as luzes que estão no chão que são as que focam o corpo.

Então enquanto um está sendo apresentado o outro está sendo preparado...
Marcello: Isso. E tem o plano alto e baixo. Como assim? As chapas recortadas que formam os ambientes cenográficos estão mais altas e as luzes que projetam o corpo dos atores estão no chão, em pequenos pedestais, a gente chama vulgarmente pé de galinha, que fica no chão porque a luz que vem de cima corta o corpo do ator projetando ele pra baixo; e ao contrário se ela vir de baixo, ela aumenta a dimensão do ator até além da proporção humana. O espectador vê um ator gigante, um bailarino gigante na tela. E então existe este sistema.

Não. Foi desmontado logo após o espetáculo. Tem a tela, daí em frente à tela uma meia lua, todos os bonecos ficam no chão; mais um passo atrás ficam as luzes de corpo e as luzes manobradas que são mexidas com as mãos dos operadores, têm canhões soltos no chão para operações de chão; àquela maquete da cidade também tem prédios de 30 a 60 centímetros, que são caixinhas todas com as janelas recortadas que também fica

no chão pra dar esse efeito no espectador de que ele está dentro vendo a cidade. E o ator proporcionalmente passa mais perto da luz pra parecerem gigantes andando nesta cidade. Uma coisa com intenção de causar um efeito é uma leitura de um cenário surreal, como tem muitos ambientes assim. Já o contrário a cena da gaiola, ela é bem real, parece uma cena de terror real onde o ator está sendo o primeiro vilão e depois ele...

A gaiola está atrás do ator?
Marcello: Veja. Está a tela e o ator. E a gaiola está nem perto da luz pra ela parecer gigante dando a sensação que ele está lá dentro e ela no tamanho físico real, ela é bem menor que o nosso corpo, a gente não caberia lá dentro. Então deixa a gaiola colada no refletor e o ator entre a gaiola e a tela. Ao ele jogar uma mão em sentido da luz, ela fica gigante a outra mão, que é do mesmo tamanho, ela fica pequena porque usa esse jogo que é um gesto bastante comum na nossa companhia, em vários espetáculos também a gente revela o ator com o canhão sendo projetado no próprio ir na tela vê uma nova figura: um homem com um canhão de luz saindo àquele faixo. Então isso também é a cara da nossa companhia: esse cara com o canhão, muitos já usaram isso em shows de rock e no *Tecno Shadow* se repete essa história. Atrás desses refletores de chão, das luzes de chão, vem as araras com os tripés mais altos que projetam as cenografias que são os desenhos. Por ali passam muitos bonecos e recortes nesse setor que nessas araras, entre elas está a mesa de luz que é a última estrutura no fundo de palco, a mesa de luz, porque o operador da mesa então ele pode ver as araras, as luzes de chão e os bonecos lá na frente que são manipulados em frente a arara e depois podem ser também operados entre a chapa de sombra.

A partir de agora eu vou fazer uma montagem, que é uma próxima montagem, que quebra esse sistema, ela é mais livre, é bem solta no estilo das *Lacônicas*, da *Espanha*, inspirado nas *Lacônicas*. As luzes ficam soltas no chão e as coisas também. Eu vou estar com um microfone sem fio e um violão. E essa história já foi desenvolvida é uma história que conta uma história de um pescador, mas na verdade ela tem um subtexto que é a vida do artista, a busca do artista. Então, era uma vez um rio e um velho pescador o rio passava...

Está sendo criada?
Marcello: Já existe esse texto. E ali eu vou tocar uma música de suspense: era uma vez um rio e um velho pescador..., vou abrir a mesa de luz aí vai aparecer essa vida de pescadores, o rio, daí passa o barquinho; o rio levava pro mar. E o pescador se lembra das antigas aventuras no mar com bravas tempestades e atitudes dele, mas hoje ele vive na vila e conta essas histórias pro pessoal da vila, ele pesca calmamente; que é a trajetória do artista: primeiro você enfrenta muitas batalhas, depois você vai conquistando um espaço e um domínio, você já não sofre tanto para fazer a coisa acontecer, você não se desgasta tanto até porque seu corpo está mais velho, ele não pode mais ter aquele desempenho, aí você conta mais do que ouve porque você já tem mais bagagem. Então é essa história do velho pescador, na verdade também é um pouco da minha história essa vida. É aí que nisso entra também essa confusão do *Karagöz* com o *Marcello*, porque muitas pessoas passaram..., isso foi acontecendo não entendo como... Ah! Qual *Marcello*? Ah! o *Marcello Karagöz*! Mas meu nome é *Marcello Andrade dos Santos*. E a companhia antes era o *Grupo Karagöz* e aí ficou *Karagöz K*, porém, as pessoas como quando eu era pequeno, minha mãe ia comprar lâmina de barbear, ela falava "eu vou comprar *gillette*, *gillette* era uma marca de uma lâmina. Então você acaba associando o *Marcello* ao *Karagöz*, como aqui no Sul não existe outros teatros de *Karagöz*, até mesmo na *Turquia*, Is*tambul*, só na universidade se encontra algumas manifestações de rua em decadência, não estão em ascensão como a nossa companhia que ta abrindo pro mercado. Então muitos me chamam de *Marcello Karagöz*. É uma alcunha, isso está acontecendo e também não posso ir contra isso, tudo bem, podem me chamar como quiser! De João, de Roberto, de Zé, igual eu não... tem uma parte da gente que está em evolução e outra que nunca muda.

Mas aí só terminando esse assunto já que eu falei do mercado em ascensão, era legal lembrar que nós já estamos vendendo em *São Paulo* o teatro, trabalhando em *São Paulo* no mercado, que é uma cidade muito forte, que está no eixo cultural do *Brasil*, e a gente quer que o eixo aumente para o Sul, pra *Santa Catarina*. Mas também a gente sentiu necessidade de vender lá e agora temos interesse em viajar para festivais, então talvez só o *Heleno* viaje comigo, por isso essa nova história. Porque a *Vivian* também já ta mais vinculada com o balé aqui, talvez dê certo (no comércio) poder levar ela também ou teremos uma nova montagem quando a viagem acontecer. Está previsto uma turnê do *Karagöz*. É, primeiro a gente pensava em ir pelos países latinos, agora talvez aonde a gente conseguir vender espetáculos em festivais a gente vai, pois é dinheiro garantido e realizar outros comércios dos espetáculos lá, estando já nos outros países. Isso ainda a gente não sabe exatamente quem vai, estamos estudando, mas se alguém não for também vai estar aqui ajudando e participando, dando um apoio moral pra quem está indo... talvez a *Vivian* se encarna, talvez outra bailarina vá viajar, ou outra atriz, a gente não sabe quem que vai exatamente nesta viagem.

Acho que você já falou bastante sobre a projeção, que tipo de projetores, luzes são utilizados... quem os opera, se é móvel ou fixo...
Marcello: Sim. Tudo é feito por nós. Muitas vezes eu faço em papelão e vou no serralheiro que é um outro participante oculto do *Karagöz*, que é aquele senhor serralheiro que dobra os alumínios das medidas que eu vou

descobrindo. Inicialmente, nós tínhamos refletores de papelão e hoje ainda se usa em oficinas pra crianças de escolas públicas como fazer teatro de sombras gastando apenas R$8,00, como montar um espetáculo com 8 reais. A gente já teve um de 13, um de 15, agora temos um de 8 reais. Um espetáculo completo com 30 minutos de duração. A gente tem essa possibilidade, então a gente pega caixa de água mineral, constrói o refletor, põe a lâmpada dentro, só se compra o bocal, o interruptor e a lâmpada, o resto é tudo feito de lixo, como eu comecei, então quem consegue tirar do lixo um material bem acabado, bonito, transformá-lo. Pode também depois facilmente trabalhar com recursos tecnológicos maiores. Então tem isso e tem os nossos refletores já em alumínio com um trilho interno onde discorre dentro aumentando e diminuindo o tamanho da imagem já dentro do refletor sem precisar mover a lâmpada fisicamente. Então a gente une as duas grandezas tanto, lembra aquele quadrado na tela? É dentro da gaveta: a gente chama de gaveta da luz, o trilho que existe lá dentro, o refletor que eu desenvolvi buscando, buscando, buscando,... Antes eles eram desse tamanho: de 1metro por 50 caixas de papelão, lâmpadas caseiras ainda não leitosas; depois entrou a lâmpada halôgenica com aquecimento e a gente sentiu a necessidade de eles terem o metal por segurança. E também desenvolvemos uma mesa de luz muito boa, que ainda está sendo útil para nós. A gente vai fazer mais uma e esses refletores, eles, agora estão nessa dimensão: menor do que uma caixa de vinho, digamos assim pra você ter uma noção de tamanho, eles têm 20 por 20, de frente, e um fundo com, acho que 30 centímetros, até tem uns de 14 por 14 a boca deles, bem pequenos! Por que isso? Qualidade aumenta, o tamanho diminui e para uma longa viagem isso vai facilitar a vida da gente. Mas a gente sempre trabalhou com muito volume de coisa. Hoje, o espetáculo viaja numa pequena camionete: luzes, ferros, e a tela, que a gente usa agora a malha. Malha de fazer roupa de bailarino, porque ela estica e não fica amassada. Antes era o brim. O brim ao guardar e transportar, ele amassa.

E a luz consegue passar através do brim, ele não é muito grosso?
Marcello: É porque a gente usa as luzes muito fortes. Segundo as *Lacônicas*, o teatro de sombras que tem mais potência de luz no mundo é o *Karagöz K*, de *Curitiba*. E cores, cores mais fortes. Elas falavam estupendas. Então, muito forte, muita luz mesmo e às vezes a gente até erra e não nivela exato a intensidade e rouba o contraste de outros desenhos por ter excesso de luz. Então há necessidade da caixa preta. Existe brins de textura mais leve, não pode ser nem muito encorpado e nem quando você olha contra-luz ele não pode aparecer os furinhos assim... ele tem que ser uma malha, ter uma malha com as costuras na vertical... é melhor você ter 4 costuras verticais na tela, do que uma horizontal. Porque ela ilude e desconcentra o espectador, proporcionando às vezes em certas projeções a sensação da linha do horizonte. Quando a gente quer isso a gente faz isso no desenho ou com fio, uma corda, mas não com a costura da tela. As costuras verticais não atrapalham o olho humano.

E o formato, o tamanho da tela?
Marcello: A gente tem telas de 10 metros por 5 e tem uma de 3 por 1,60 pra salas pequenas: são escolas, onde tem que isolar as janelas e não tem onde pendurar a tela como no teatro que tem o urdimento, as varas, a maquinária, tem bambolina, tem perna, já é escuro. A gente também chega em locais completamente sem recurso técnico. Então toda luz se monta, do chão em tripés, nunca se monta... Ou no chão, ou a partir do chão, luz, araras, mesa. A mesa de luz nunca se usa a estrutura do urdimento do teatro, a não ser para o telão. Quando tem urdimento a gente baixa uma vara que não esteja sendo utilizada, prende a tela com cadarços e sobe. Como a gente também tem uma estrutura com *pst*, tipo uma trave de futebol com *pse*. Pra escolas onde a gente monta a tela rapidamente, apresenta e vai embora. Espetáculos instantâneos: chega, monta, apresenta, desmonta e vai embora, tudo num período, numa manhã ou numa tarde.

E as telas, quando é num palco? Ela fecha todo o palco, não ficam brechas dos lados?
Marcello: É. Não se usa, a não ser que seja intencional. Uma vez na praia, na areia, a gente só fez assim... estaqueada a tela, e as pessoas passavam e viam tanto atrás a operação, (não tinha como isolar esse público na praia) como na frente uma coisa lembrando bem o teatro tailandês.

Que os homens assistem detrás, na *Indonésia*, e as mulheres na frente...
Marcello: É. Não podem assistir... isso antigamente era assim. Hoje, muitas mulheres importantes atuam na nossa companhia e têm sua participação indispensável. É só uma história antiga... a gente brinca até também as vezes lá no ensaio. Mais as mulheres são muito importantes aqui no *Karagöz K*.

Em relação ao espaço cênico: qual a preferência do grupo pelo mesmo, e em que lugares costuma-se encenar os espetáculos?
Marcello: Bem, o ideal são as salas especiais, os teatros, mas, como necessidade a gente sempre desenvolveu formas de instalar tela e de isolar a luz, tornando o ambiente escuro em qualquer situação, até salas de aula de escola, a gente tem toda a estrutura: luz e som. Temos um sistema de som também novo, de qualidade para sonorizar os espetáculos. É então muitas vezes eu falo na escola que eu só preciso de uma tomada de luz pra

ligar a mesa, mas, a gente já leva um transformador, por exemplo, *O Rei que Ficou Cego*, usa uma carga bem menor de luz. Então, com o transformador e a mesa pode ser ligada numa tomada 110 e eu transformo para 220 e já trabalho. Mas, me atrai muito assim como... esse ano ainda fizemos na praia de novo, aí em palcos de madeira do Instituto Ambiental.

Qual espetáculo?
Marcello: Foi o espetáculo *Ataque* – uma história contra a devastação da natureza e a poluição das praias pelo homem, o pessoal, então tinha uma cena de dois turistas que chegavam: "e aí vamô, vamô, é... vamô curti essa praia e tal". Aí entra um rock bem doidão e eles vão tomando cerveja e jogando as latas e o lixo... até que o lixo vai cobrindo eles, e eles ficam embaixo...vai abaixando o canhão, montinhos e latinhas...

Tudo com sombras?
Marcello: Tudo com sombras, na praia à noite num palco elevado. O mar de frente diante da tela pelo Instituto Ambiental, foram só feitos 6 exibições desse espetáculo, nas praias do Paraná. Então, me atrai muito fazer o teatro de sombras na praia, eu acho que a alma do teatro de sombras linca com o passado lá na *Indonésia* e tal. E é muito louco fazer teatro de sombras na praia, muito mágico, o clima, a gente já ta aquecido só de está ali você já ta legal, é muito bacana. Tem que tomar cuidado com os equipamentos por causa da maresia, mas isso é só limpeza e manutenção. Vale muito a pena. E praças também a gente fez. Aí tem esse problema de apagar o poste de luz da praça e tal. E eu considero que todos os espaços são válidos e todos têm que se estudar e como também um último espaço que tem sido explorado agora são casas noturnas com espaços grandes, palcos...

O espetáculo *Tecno Shadow*, vocês já apresentaram?
Marcello: É nós vendemos em festas universitárias que são feitas em danceterias, discotecas, boates, casas de shows. Espaços assim...

E até em *Raves*?
Marcello: E em festas *raves*, em locais abertos também, como é importante citar – o *Alexandre Fávero* – que ele construiu a bolha luminosa, que é um inflável onde ele fica dentro projetando sombras. Até a gente fez um estudo sobre isso e a gente consegue projetar pra todos os lados invés de uma tela plana, uma bola, fica dentro da bola conseguindo projetar a imagem para todos os lados ao mesmo tempo. Então o trabalho dele, ele descobriu, ele inventou essa bolha muito legal do *Alexandre Fávero* também que é o *Grupo Lumbra – Teatro Lumbra* que também envolve o teu trabalho. Eu citaria ele também como ele é o cara que busca também, pesquisa bastante nesse sentido. O melhor espetáculo deles, eu considero o *Sacy Pererê*, que eu assisti, muito bom, muito bonito, também tem o formato de tela diferente, criativo.

Por isso que eu te perguntei, porque ela tem uns vãos, ele vem pra fora pra fazer a cena.
Marcello: Isso. O rompimento da tela a gente usou num outro trabalho, que se *chamava O Programa Duplo*: a gente fazia teatro de sombras também em frente à tela. *O Programa Duplo*, então, onde você também será imagem, essa era a chamada. Então rolava a cena nessa linha do *Tecno Shadow* era um pré *Tecno Shadow* esse *Programa Duplo*. Invés de ser duas histórias como no cinema – programa duplo – antigamente no cinema eram dois filminhos. Não, era uma história atrás da tela, depois nós íamos pra frente com refletores e até alguém nas primeiras filas da platéia a gente dizia: "Quer? Quer segurar?". E a pessoa segurava o refletor e a gente ia na frente e falava poemas, com a própria luz da sombra nos iluminando e projetando a gente lá trás usando adereços de cabeças feitos também com EVA, capacetes todos recortados. Que é um dos materiais que eu esqueci de citar naquela parte de materiais – o EVA para capacetes. E a gente puxava...

E.v.a é...
Marcello: E.v.a é aquela borrachinha, é emborrachado também em casas de produtos para sapateiro. Que faz brinquedos didáticos com e.v.a. e tapetes de criança, aqueles joguinhos. É uma borrachinha que o estilete corta facilmente e tem diversas espessuras.

E a gente tava falando do *Programa Duplo*, então daí a gente puxava às vezes moças ou rapazes da platéia pra dançarem em frente a tela sendo projetadas, retro-projetadas. Envolvia o público, então essa é uma da história do rompimento da tela.

E como que era a recepção deles?
Marcello: Dava, dá certo. Você tem que saber o local, pra que público você vai trabalhar isso. A gente fez uma festa, eu participei de uma festa numa chácara com uma banda – *A Jumbee*, é uma banda de reggae. E nós montamos o palco da banda e ao lado a tela, e em frente era um campo de futebol, um enorme gramado à noite também a céu aberto. E muitas pessoas foram dar canja atrás da tela, uma era aquela menina que estava ali, que é uma bailarina aqui do teatro, ela é mulher de um dos músicos, ela estava nesta festa, ela dançou na frente, depois,

atrás da tela. E daí se tornou um dia único, pois não é uma pessoa que trabalha com a gente e quem filmou aquilo foi só aquele dia. Então esse ineditismo de cada dia, esse ineditismo que o teatro proporciona e que a própria sombra também impõe até no espetáculo totalmente marcado, como *O Rei que Ficou Cego*. Ele é absolutamente técnico, tem que ser aquilo pra seguir a trilha sonora, que ela é gravada no estúdio. Gostaria de falar um pouco da trilha também que muito importante. Então se mesmo sendo muito técnico alguma coisa diferente acontece, o cavalinho se posiciona de um jeito, às vezes alguma coisa fica mais bonita, fecha melhor; as vezes um pequeno erro de operação também dá ao teatro essa coisa de ser vivo de não ser laboratorizado. Nada contra o laboratório, o cinema me atrai muito, inclusive a gente tem característica cinematográfica em trajetórias de luz, frases de luz que eu chamo, movimentos, composições com mais de uma luz ligada ao mesmo tempo sem que uma atrapalha a outra e sim ela se adicionam, cores se combinam serem unidas a partir de fontes diferentes de luz. E é isso.

Vamos falar sobre a música. Qual a importância que ela possui no espetáculo? O som é mecânico, ao vivo? Como é produzido?

Marcello: De tudo já aconteceu. Já trabalhamos com a música ao vivo, com shows com banda, já compramos três ou quatro bandas. A principal foi a banda *Barão Vermelho*, que também foi na praia ao ar livre, em *Canasvieiras*, em *Santa Catarina*, em 1988. Um evento muito pra fortalecimento da gente e confiar, autoconfiança, o contato com a banda foi muito importante. Depois, criamos trilhas em estúdios. Como? Primeiramente, tínhamos um espetáculo que eu gravei toda a trilha pra depois fazer as imagens. As imagens daí entraram em função do ritmo que a trilha impõe, partiu do som. Então a gente gravava um tapete musical com todas as músicas e inseríamos através de outros canais as vozes do narrador ou de diálogos. Depois com *Ulisses Galeto*, do *Grupo Fato*, que fizemos a trilha do *O Rei que Ficou Cego*, e com outro integrante do *Grupo Fato*, a *Grace Torres*, fizemos a trilha do "*Rei*" que é a melhor trilha sonora que a gente conseguiu até hoje. É a melhor dramaturgia, a gente foi muito na trilha até desistir dela. Uma trilha a gente nunca termina, a gente desiste dela depois de um tempo. A gente também sempre teve o limite, a pressão do tempo, do dinheiro pra pagar o estúdio. Nunca a gente teve o estúdio sonoro em casa. A gente sempre teve o laboratório de imagem, mas o som sempre foi uma coisa, mesmo a gente tendo o sistema de som a gente quer gravar no estúdio porque eles sempre estão mais avançados e atualizados e tem melhores recursos. Então tem que se pagar o estúdio, então existe um tempo pra ficar ali. Aí nós fizemos ao contrário, gravamos a narração com a voz da *Sônia*, uma voz feminina pro universo infantil, caía melhor porque todos os personagens do *O Rei que Ficou Cego* – seus filhos, o gigante eram masculinos a não ser a filha do gigante que era a voz feminina. Então a *Sônia* gravou essa narrativa toda seca, sem som de fundo. Aí pegamos as vozes dos personagens e gravamos as indagações e os diálogos, e do *Vulto* também, que é uma espécie de um anjo que aparece na história. Uma história muito mágica que você vai ter que assistir pra ter a devida compreensão. Após gravar todas essas vozes fomos compondo o tapete musical, a música de entrada com direito a legendas, autor, do livro tal, editora tal, com fulano de tal. Várias legendas as letrinhas passando também nesse sistema, trocando a chapa de um lado pro outro, de um lado pro outro. Aí começava a história, a música introdutória, os efeitos sonoros de cavalos, água, fogo, chuva, dentro de um poço que ele ficou jogado, foi traído jogado no poço, o barulho do eco da água pingando, captação sonora de diversos ambientes. A gente entrou dentro de um poço pra gravar o som do poço da água pingando. Ninguém podia respirar porque o microfone pegava tudo. Então outra ocasião gravamos um chafariz numa praça. Que tinha uma cena de um chafariz, então fomos às duas da manhã, esperava os carros passar, aí passava uma moto e daí de novo. E assim às vezes pra fazer uma trilha de 40 minutos, a gente conseguiu fazer algumas de 7 dias, outras de 15 dias. *O "Rei"* levou um mês pra fazer, mas é a melhor trilha que a gente tem. Daí cada voz fica num canal e a pista sonora sendo unida, músicas que se misturam em *crosfeni* e outras que terminam pra começar a outra. Então de acordo com a direção que se traça isso. No teatro de sombras quem vai dirigir tem que está no estúdio acompanhando essa edição porque a gente ainda trabalha com a trilha gravada, uma característica de cinema. A não ser o *Ataque* que foi um espetáculo, esse da praia, ecológico, de cunho de preservação ambiental, que o operador ficava na cabine com dois cds, como um *dj*, um só com som do mar e o outro com as músicas. Tuntz, tum, tum tum tum...

Não foi nesse que o *Barão Vermelho* participou?

Marcello: Não. Esse do *Ataque* agora desse verão. Então tuntz tant tum tum e do outro canal o som do mar tchuá tchuá, daí o barquinho passando tuntz tant tum tum. E os atores atrás da tela tinham um microfone sem fio de cabeça e "eu sou o Oliveira tal...", e um dando texto ao vivo. E esse operador, o *Cássio Murilo*, lá na cabine fazendo muito bem essa manipulação, função do sonoplasta. Fora essa, montagem toda da trilha vem pronta como uma trilha de cinema. E a gente está nos primeiros ensaios correndo atrás da imagem até conseguir dominar, parece na primeira vez você não consegue acompanhar a trilha e aí então no decorrer dos ensaios, porém são técnicos, descobertas de saídas cênicas onde a direção já não tem como interferir a não ser que volte para estúdio e mexa na trilha. Ah! vamos diminuir dois segundos dessa cena, aí volta, regrava, vai queimando os cds. Então prova um, prova dois, prova três. O "*Rei"* teve umas sete provas mais ou menos e ficou pronta daí.

O *Hamlet* já não havia recurso nenhum, montamos assim na cara e na coragem, muitas montagens do *Karagöz*. Então toda a narrativa eu gravei numa tarde, e daí a trilha usei música bar, músicas condizentes com a época, música clássica. Então já através da ECADE a gente libera a utilização porque já era há mais de 60 anos os compositores falecidos. E no caso do *Tecno Shadow* que tem música contemporânea a gente paga 2% de bilheteria para poder usar músicas de outros compositores como *Eric Clapton*, *Porsh Head*, eu tenho uma ali músicas de djs, como *Téo Cortez* e também tem o *Ed Motta* nesse último trabalho. Então esse trabalho ele é liberado pela ECADE para apresentação até mesmo em festivais.

Bem, então quanto a trilha sonora eu queria falar o seguinte que muitas vezes ela é 70% do envolvimento do público. Tu podes experimentar pegar um filme de *Ritch Cocker* um filme de terror e abaixar o volume, muitas vezes tem cenas que perdem totalmente o seu sentido em decorrência de não ter um fundo musical, então isso é fundamental. Antigamente as orquestras tocavam porque eram muitas pessoas e isso a gente experimenta em oficinas. Porque eu tenho muitos alunos e pouco recurso, não vai a nossa luz profissional. Então os alunos com o lixo também, baldes plásticos, latas de cerveja com pedrinhas dentro fazem os sons, ou algum aluno que toque algum instrumento casualmente surja. Então aí se experimenta a música e o teatro de sombras ao vivo e a gente já conseguiu resultados em oficina incríveis, coisas fantásticas. Principalmente com o que eu me dedico também é já uma coisa mais voluntária da minha parte com os especiais, portadores de deficiências físicas ou mental. Oficinas. Já montei duas peças com cadeirantes. Então a primeira ainda os alunos falaram "não professor, a gente quer chocar a sociedade por causa da nossa situação que não tem...". Até mesmo aqui ele não entraria. Então eu falei "tudo bem" daí a gente projetou a própria cadeira de rodas assim na tela, gigante, com a música do expressionismo alemão do *Lutoslavski*, um compositor alemão, assim tchaaaaaaaaaa, de arrancar os cabelos mesmo o negócio, onde muitos choraram na platéia assim de se lavar. O aluno é que faz a oficina, eu só dou a técnica, a chave, ele vai abrir a porta que ele quiser com isso. Então como oficineiro eu tive isso muito satisfatório, inclusive uma coisa dramática, chocante, um aluno sem pernas, ele andava em cima de um skate sempre, só usando as mãos, já uma anatomia de corpo diferente. E com ele a gente fez um *traveling* com a luz, então ele rodava, segurava a luz e com a outra mão impulsionava o skate causando esse afastamento e aproximação da luz, estupendo mesmo o resultado, um troço assim onde o ser humano principalmente mesmo o portador de deficiência com o teatro de sombras ele é muito valorizado até uma pessoa sem as pernas, ela é muito útil. É só uma questão de criatividade, no teatro não existe o não, existe sempre uma solução – é uma frase que eu costumo dizer às vezes. E pra você fazer basta você estar bem, você não pode está perturbado com outra coisa. Por isso que a pessoa: "não, posso beber antes uma cerveja?" não, não pode porque você tem que estar bem, você tem que estar absolutamente você pra você trabalhar, em todos os sentidos isso. Então você tem que estar bem e não existe o não. E também para os downs, síndrome de down, é uma proteção, uma barreira, um escudo protetor que ele se transforma em personagens que não parece ser portadores de down para quem está do outro lado da tela. A gente fez um negócio assim com música, então escolha a música que você gosta, música sertaneja, música americana, blues, jazz, roll roll, mpb, e cada aluno representava como se fosse um cantor dublando na sombra, uma brincadeira simples de início de aula de primeiro dia de oficina. E eu assim caiu o queixo de ver certas coisas porque tem dentro deles não sei o que, que é, uma consciência, uma memória, uma bagagem e desperta porque eles se sentem muito protegidos com o pano branco. Não estão os olhos dos espectadores incidindo em cima, te encarando, que é que a gente estuda no teatro como vencer isso através de diversos exercícios. Mas para os downs, então, essa quarta parede realmente é uma parede branca, é uma tela de sombras essa história, isso dá muito certo. Isso que eu queria falar. E também a música é fundamental nas oficinas, tanto feito por eles como quando se usa um cd, hoje. Um dia teve oficinas recentes que eu realizei, um dos alunos escolheu o hip hop, daí a gente fez uma plástica condizente a isso.

E essas oficinas tem um público alvo? E onde vocês costumam realiza-las no momento?
Marcello: Olha como a coisa é assim, a gente tem muito trabalho, eu não promovo oficinas. A última que eu promovi, em 2000, veio só a *Sônia* como aluna, daí que eu conheci ela e ela passou a ser integrante do grupo. A gente absorveu totalmente a oficina, mas eu não dei a oficina pra *Sônia*, eu falei assim "vai lá em casa e você aprende", eu falei assim, eu fui bem duro com ela porque ela não tinha uma formação, ela queria fazer por terapia, eu falei "aqui não tem essa, quem trabalha é remunerado e tem que trabalhar, mas tem que fazer...", então eu fui duro com ela, mas até hoje ela é grata por isso. Eu conto isso porque depois ela teve outros problemas na vida financeira, não vem ao caso, onde ela precisou fazer teatro pra ganhar dinheiro. Então, e hoje em dia a gente está fazendo isso e isso é muito bom. Então ela entrou mesmo nos eixos, não tem essa de não precisa me pagar eu só quero curtir, não daí então não pode entrar, não pode porque quem vem só pra curti não pega firme na ferramenta.
Assumir um compromisso.
Marcello: É. Daí a gente foi aprendendo também e por arcar, entrar nesse caminho eu tive muitas dificuldades, depois com tempo, agora eu vou fazer 41 anos, já tenho mais maturidade, mais tranqüilo, tenho muitos amigos, muitos parceiros, apoiadores culturais como empresas, restaurantes e fornecedores até de copiadoras, cartazes, muitas coisas até o próprio *Teatro Guaíra*, nós temos muitos amigos aqui dentro apesar de ser uma

administração atual que a gente não concorda com muita coisa, precisa ser revisto, ainda tem muitos amigos aqui dentro, então isso é legal também.

Então vamos voltar agora para a dramaturgia. Vocês se apóiam em algum texto dramático, ou há alguém na companhia responsável pela produção ou a criação é coletiva? Enfim como que funciona a elaboração da dramaturgia?
Marcello: O coletivo sempre interfere mesmo que tenha um diretor definido. Nós já tivemos pessoas que dirigiram como a *Silvia Pattyna Natureza* dirigiu o *Programa Duplo*. *O Rei que Ficou Cego* que foi responsável por isso foi a *Sônia* porque ela conhecia muito bem a história e ela tinha o *time* da coisa. E eu posso dizer que a dramaturgia e a direção sempre foi um vazio na nossa companhia assim que também eu não tinha como arcar com todo o processo de criação teatral. Eu tenho muita habilidade para a parte plástica e técnica e desenvolvi os recursos técnicos utilizando lâmpadas, acetatos e *dimmers*, coisas atuais que o mercado oferece. Então isso sempre tem que ter mais alguém ajudando, a gente se apóia daí no tema em questão: uma era folclore popular, *O Rei que Ficou Cego*, a gente estudou isso. Na época do *Hamlet*, *Shakespeare*, outros textos dele, coisas sobre a vida do autor. E a gente procura estudar o máximo pra não fazer errado, não fazer uma besteira, cometer um erro como às vezes já vi montagens inspiradas em outros como *Lorca* ou *Baudelaire*, sei lá, grupos que fizeram e talvez feriram a verdadeira obra destes autores, por não, por pecar em não estudar bem a coisa. Então a gente toma muito cuidado com isso, claro que erramos sempre, mas a gente procura sempre fazer o mais correto possível as coisas, eu falo, como fala o japonês "tudo muito bonitinho né, arrumadinho né, bem certinho, comportado né?", "tudo na medida certa no?". É eles falam assim também. Eu também aprendi muito com eles.

E a palavra. Qual a importância que ela tem nos espetáculos?
Marcello: A palavra? Bem, a palavra ela é muito importante como todo o teatro, tem que se ter muito cuidado para usá-la, talvez na sombra muitas imagens suprem palavras que devem ser ditas. Então como na historinha da bola, o jogo do domínio e do dominado, ela está correspondendo as atitudes da bailarina, e às vezes ela toma atitudes próprias, some, desaparece, até agride a bailarina, depois fica amiga, fica leve como uma folha seca ou pesada, então é a coisa da vida. O teatro de sombras às vezes pecamos em falar muito ou até mexer muito a boca dos bonecos. Às vezes para uma palavra que tenha oito sílabas você mexe três vezes a boca do boneco, pra você ver, fecha melhor assim. Então você não pode querer articular porque não é uma boca humana, é uma boca não sei, mas a palavra é uma armadilha, a palavra é uma..., ela pode salvar como até arruinar cenicamente.

Vamos falar um pouco do público agora. O grupo *KaragözK* dirige o seu espetáculo a um público específico? Qual? Isso se trata de uma escolha ou uma obrigação do espetáculo?
Marcello: Não é, muitas vezes a gente teve que resolver conforme a coisa vinha, com a demanda. Então o carro chefe é o público infantil, a maior parte dos nossos espetáculos são infantis. A gente tem ativo hoje *O Rei que Ficou Cego*, *O Homem-palco*, e até mesmo *O Show do Menestrel* que daí é só com o *menestrel*, esses dois últimos são populares pra locais abertos por também uma necessidade de ter arte para locais abertos porque a clientela pedia. E para adultos sempre houve, mais não o tempo todo, espetáculos para adultos agora está voltando o mercado da noite. O *Tecno Shadow* já ta vendido num bar lá da praia, em *Guaratuba*, o *Café Curaçau*, para o verão; aqui no *Jockers*; o *Era* só que faltava é uma outra casa que tem um espaço palco para shows e principalmente música, onde já fizemos lá o *Ópera Rock*, que é um espetáculo que tem os principais temas do Rock, cenas bacanas. Mais o público adulto não é o carro chefe, é o infantil. E isso é em decorrência do que a gente também achou como mercado de trabalho, porque a gente sempre teve que encontrar trabalho, o trabalho não caiu do céu como todo tipo de iniciativa. Você tem que fazer a propaganda mesmo e isso, e a gente tem uma independência total, temos clientes, empresas. E então a gente também não conta totalmente com a ação cultural dos poderes públicos que nem sempre está ativo como em época de eleições e tal, ou como na copa do mundo que atrapalhou muito o mercado das artes por ser um evento mundial muito intenso, o *Brasil* parava pra ver os jogos isso atrapalhava contatos, produção, aprovação de projetos em andamento. A copa do mundo nos atrapalhou muito já, posso dizer assim que uma época numa outra copa, na de 94, a gente conseguiu reeditar a *Bandinha de Palhaços*, esse ano não aconteceu isso e a coisa ta muito mais tendenciosa acontecendo no mercado das sombras e é isso que me interessa. Eu quero dedicar essa vida pra essa pesquisa e poder deixar o máximo de coisas prontas para que toquem pra frente o *Karagöz K* ou que sirva para outros profissionais da animação, para isso a gente tem contato também com a arte da animação computadorizada, pessoas de *São Paulo* e de desenho animado, misturando e conhecendo esse pessoal isso é muito importante também. Então eu quero deixar esse sistema *Karagöz* que já está pronto e experimentado, já fizemos três espetáculos com o sistema esse das araras. Mas ainda a criança, o público infantil é muito importante pras companhias de teatro que têm uma vida independente, eu acho que, e é um astral muito legal, trabalhar com criança é bom, eles têm mais liberdade, eles reagem melhor.

E a recepção deles?

Marcello: Muitas vezes a gente faz *Tecno Shadow,* as pessoas, termina elas estão assim paradas, e as crianças não, elas já absorvem melhor, reagem melhor, se manifestam, elas são mais livres, muito bom. Eu tenho muita afinidade...

Elas dão asas a imaginação enquanto que o adulto já é mais realista, não se permite.
Marcello: É. Eu sempre digo quando alguma criança esta próxima a gente está trabalhando, eu falo que sou amigo das crianças e eles vão com a minha cara é uma coisa da energia mesmo assim, eu sou muito criança também brinco muito com as coisas. Acho que isso é fundamental o bom humor, fundamental pra você estar bem e poder criar, se alguma coisa tensa por perto atrapalhando não é bom.

Vamos então falar um pouco da tradição e da história do teatro de sombras e fazer sombras hoje. Eu tenho uma pergunta que eu também me fiz pra desenvolver essa pesquisa que é: quando se pretende realizar um trabalho sobre o teatro de sombras surge este questionamento: será que tem sentido numa época de mídias eletrônicas, onde os avanços tecnológicos chegam a superar o velho teatro de sombras, será que tem sentido seguir falando sobre tais formas de expressão? Não seria essa uma atitude saudosista? O que você tem a dizer a respeito desta questão?
Marcello: Com certeza não. A gente até se aproxima muito desses efeitos e faz coisas que os recursos eletrônicos não conseguem fazer através do teatro de sombra porque é um problema, mais um problema de nome também, muitos chamam um teatro de imagens e não um teatro de sombras. O nosso é um teatro de imagens, até o *Tecno Shadow* é uma brincadeira, que brinca *Tecno Shadow*, brinca com a música *techno* e com os recursos tecnológicos que tão usando impressões de coisas que poderiam ta sendo geradas por programas de computador, *v-user*, aparelhos de som que a gente imita. Eu acho que tem tudo a ver é como sempre tocar um violão ou até mesmo um alaúde ou uma citra, sempre ele resguarda o seu poder total, enigmático para com público, muito bom. Então eu não acho saudosista, eu acho bem até avançado e ousado a nossa postura aí no mercado das artes. E a gente tem espaço, tem mercado, ta indo bem eu acho, e tem espaço pra tudo e também pra essas coisas quem faz só trabalho computadorizado, também a gente tem amigos nessa área e é muito legal a gente bate bola junto, hoje em dia assim. Acho que tem tudo a ver e tem que se aceitar, há mercado pra todas as tendências e até acho que isso está aumentando através das oficinas. Até ano retrasado teve com as *Lacônicas*, uma importante oficina onde mais de vinte artistas da área de dança e de cênicas da cidade fizeram o curso com as *Lacônicas*. ...Não prosseguiram muitos, mas servem para cenas, espetáculos já utilizaram também, como acabamento. Não como antigamente na *Indonésia* se exorcizavam crianças em dias nefastos, com teatro de sombras isso já não se faz, mas a gente usa quando ta até fazendo um aquecimento, um alongamento, exercícios respiratórios antes do espetáculo. A gente deixa a luz verde ou a luz azul ligada, a gente utiliza também a energia das cores pra parte espiritual de cada um pra estarem em paz ali. Daí não vai além disso, eu particularmente a minha vida daí já estou buscando também coisa assim tomar cuidado com o lado espiritual da vida. Não só a gente precisa ter um atelier legal, uma casa legal, um automóvel de segurança mais tem que ter também a gene espiritual, a paz de espírito. Isso abre muito as portas na criatividade e é muito bom viver assim já em paz, já tive períodos mais conturbados na minha vida, mas em nenhum momento eu desisti disso. E hoje eu já estou mais tranqüilo a coisa ta andando e então agora eu tenho que tratar de trabalhar e pesquisar mais já que a coisa já ta andando, antes eu era impedido, eu tinha que parar pra arrumar grana, você para de pesquisar. Se eu pudesse ficar 24 horas numa sala só buscando seria ideal, mas nada é assim qualquer profissão até um atleta às vezes tem que parar porque está contundido. E a gente também tem uns obstáculos isso faz parte legal só muitas vezes o meu só me dá mais vontade de ir adiante também, não me assusto com essas coisas mais. Mas a gente sente falta de uma parceria maior, às vezes do poder público, do esclarecimento, ou talvez que diminuísse certas hipocrisias que existem no meio em todos, até no... desde um centro cultural, ou um banco ou um quartel hoje em dia parece que se confundem assim num... acho que o teatro desaprendeu de ser teatro então teria que reaprender algumas coisas. E a gente mesmo sempre se questionando, se avaliando, procurando melhorar manter tudo arrumadinho, uma manutenção. Falando de sombras, viu como a luz pode falhar naquela hora, imagina se o refletor da luazinha não abre que o fio desconectou, então você precisa, você tem que está arrumando tudo, envolve muitos itens pra chegar lá, demora, tem muita coisa, tem que ter muitos cuidados e sempre uma coisa escapa, tem que ser bom.

Nós sabemos que o berço do teatro de sombras é o Oriente. O que você pode relacionar no seu trabalho com toda a tradição das sombras no Oriente. Aponte algumas semelhanças ou diferenças que você vê.
Marcello: É como o ser humano uma parte de você vai amadurecendo, avançando, mudando, você antes era um nenezinho agora você é uma moça depois você vai ser uma senhora. E vai sempre ter uma parte da essência que permanece e outra que vai mudando. Nós temos aqui também uma parte da essência da sombra que permanece, aquela máscara na gaiola ela faz a abertura, é um espírito que vem abrir o espetáculo aquela careta que passa. A gente respeita isso, então a gente chama isso. E também tem o fio de luz que é só uma energia que não tem alma nenhuma. Então eu acho que o Oriente está presente sempre estará o passado, essa coisa, essa alma, esse espírito que ta junto ali da coisa. Como o próprio *Karagöz* que foi decapitado por ser um contador de histórias, não tinha

essa profissão na época, as punições eram rígidas, ele era um grande comediante. Hoje, o espírito de *Karagöz* vem encarnar em todos esses grupos que fazem *Karagöz* pelo mundo, no nosso também pra se ver bem, pra ser aplaudido, ser remunerado e reconhecido pela sua arte, pra pagar esse carma que ele teve a sete mil anos atrás assim. Eu acredito nisso e quanto ao Oriente então a gente pode só resumir brevemente que na *China* ou na *Índia* isso começou a ser fazer já antes de *Cristo*, seis mil anos antes de *Cristo*. Os livros sagrados do *Ramayana* e *Mahabharata* eram recitados, duravam eventos 49 dias e 49 noites depois diminuíram para 7 dias e 7 noites e tinha um recorte mais rebuscado, agrada mais ao meu gosto *Indonésia*, *Ilha de Java*. Os chineses também faziam muitas historinhas pra crianças, teatro infantil de sombras antigo chinês era muito importante. A coisa avançou até que no século XIII surgiram os primeiros espetáculos não religiosos, e como não era só o teatro de sombras que era só religioso, a própria edificação, os templos, toda a cultura, as músicas, as danças evocavam deuses, tudo era ligado à religião. Daí surgiu no século XIII teatro de *Karagöz*, depois o século XVIII através dos jesuítas foi pra *França* as sombras chinesas e agora já depois do século XVIII também a luz elétrica foi se espalhando. Aqui a gente tem esse trabalho desde 1985 que eu pesquiso, mas a companhia foi constituída mesmo em início de 88, então em 2008 que vai fazer 20 anos de companhia mesmo com o CGC mesmo, a empresa mesmo, a firma constituída. E a gente pretende fazer uma grande festa no ano de evento ou nesse ano, uma coisa bem assim homenagear, convidar o máximo de pessoas que já participaram do *Karagöz* pra darem sua canja também. É mais ou menos isso que eu tinha que falar nesse assunto.

Na sua opinião o que podemos resgatar ou o que podemos nos apropriar do teatro de sombras oriental?
Marcello: É, não, mais é fundamental então o posicionamento, a luz, a silhueta e a tela, que essas três posições não podem ser quebradas. Porque o público está diante da tela daí nós temos o objeto, ou o recorte, ou a silhueta, ou o corpo e aí a luz pra que ela projete. No Oriente, eles encostavam os bonecos e cravavam num tronco de bananeira. E a *Malu*, essa recortadora, ela é uma recortadora de papéis, então ela não fazia teatro de sombras, eu descobri ela, ela conta história de pessoas recortando papéis. Então aparece o cara é médico, tem uma casa, tem um carro, ela vai cortando num papel, só vai falando com a pessoa e cortando sem riscar. E ela é uma recortadora de papéis e agora faz teatro de sombras cravando no tronco assim numa espuminha que ela apóia, ou um isopor que reporta isso. E agora a gente consegue projetar, a imagem anda por metros até bater na tela sem ter nada entre isso, então você pode compor, pôr uma lua sem ter que encostar a caixinha na tela. A gente desenvolveu estes equipamentos aqui. E o que dá pra resgatar do Oriente é essa magia, essa coisa, essa alma da sombra, essa ligação da imagem do real com o surreal, com o enigmático, o mágico, esses elementos que tão na coisa, então é muito legal assim. Muitas vezes eu mesmo desenhava assim contando com isso mesmo, num ambiente propício, com uma música agradável, uma luminosidade mais leve. Tinha épocas que eu desenhava a meia luz assim, com a luz não muito clara pra o desenho também fluir do movimento da mão e aí dava o acabamento no corte. As vezes tinha uns desenhos feios daí eu olhava pra ele, via que o não tava certo ao invés de redesenhar já ia direto com o estilete e no corte resolvia isso tendo um bom resultado.

E você acha que tem que ter uma formação em desenho ou qualquer pessoa pode desenhar ?
Marcello: Eu acho que não. Eu acho que é uma arte que qualquer pessoa pode fazer, é claro que cada um vai até um ponto com a coisa. Mas o desenho ele é muito intuitivo, ao contrário do instrumento musical tem que ter técnica e dedicação. O desenho ali, às vezes, com crianças surgem coisas muito boas, então isso não tem assim uma medida, uma receita. Depende assim, pessoas que ficam anos ali não tem tanto virtuosismo como alguém que chega ali e faz assim, acontece, próximo.

E então pra finalizar gostaria que tu deixasses uma mensagem assim do que é sombra...
Marcello: Então, a sombra é um mundo mágico, mas ela também não tem só essa função, mas também é um mecanismo de você poder expressar idéias, sentimentos, posicionamentos. Então aquela coisa do teatro como ferramenta, ele não é, não deve ser só uma ferramenta, mas ele nunca também vai perder essa função de ser um recurso, é a arma do artista, é como uma guitarra na mão do músico, é como a leveza dos passos de dança de uma bailarina, é como um pássaro voando ou como o vento batendo nas árvores. Teatro de sombras é isso, é uma coisa que está ali e depende da sua intenção para usá-lo. Nós podemos fazer, sempre digo na oficina, contar uma história cômica, trágica, uma história bíblica, uma história científica: moléculas do ar se chocam para produzir o som; ou uma aula de matemática. Mas é claro que pra coisas mais poéticas e mágicas ele é um pouco mais apropriado, mas a gente já fez inclusive no nosso mercado de trabalho duas formaturas, uma de medicina e uma de oitava série, então de adolescentes e de adultos. Com toda ilustrada com teatro de sombras, então aparecia um médico olhando a radiografia, um intestino a gente recortou, uma coisa assim meio estetoscópio, aí uma pessoa sendo operada daí a gente tirava milhões de coisas de dentro da pessoa pela sombra, tava ao lado da cama, aquela maca hospitalar. Então até numa formatura que eu acho que é uma coisa muito rica, muito importante pra humanidade, isso é um patrimônio da humanidade. Eu pretendo ao longo dos anos, pretendo viver bastante ainda, mas antes de morrer deixar bastante coisas fundamentadas e equipadas pra que alguém desenvolva mais, siga essa trajetória porque eu acho que quando eu for interrompido eu vou estar ainda com muitas coisas por

fazer, é como ver você ter a sensação de estar no meio do caminho. Porque eu acho que quem busca nunca termina, eu falo que eu não sou um produtor cultural sou um escavador cultural, eu sempre vou estar cavando para cima ou para baixo. Mais é isso aí, eu to a disposição total dos interessados pra que me ajudem ou para que eu possa ajudar.

Então aqui a gente finaliza a entrevista, eu agradeço a tua disponibilidade, participação e é o que vai contribuir muito na minha pesquisa.
Marcello: Muito obrigado o que você precisar além disso a gente deixou escapar alguma coisa a gente vai repor. Muito obrigado a você, ao professor *Nini*, muito querido. É um grande abraço a todo esse pessoal que estuda e obrigado pelo livro.

Entrevista realizada com Alexandre Fávero e Fabiana Bigarella da Companhia Teatro Lumbra no dia 15/09/06 em Porto Alegre – RS. Por Fernanda Figueiredo.

Como e quando o grupo foi formado?
Alexandre: O Grupo se formou no ano de 2000 quando iniciou a pesquisa para a montagem do espetáculo *Sacy Pererê A Lenda da Meia Noite*. E a partir daí então se teve a necessidade de ter uma formalização de uma companhia de teatro para poder entrar no mercado artístico do teatro e poder começar a divulgar o nome e uma estética do trabalho que a gente estava realizando.

Nome dos Integrantes do Grupo:
Alexandre: Eu sou *Alexandre Fávero*, tem a *Fabiana Bigarella*, o *Flávio Silveira* e o *Roger Mothcy* – que foi o último integrante a entrar na nossa companhia em função de outros projetos que exigiam mais número no elenco.

Os integrantes vivem só deste trabalho ou realizam atividades paralelas. Que atividades?
Alexandre: Eu, desde 97 eu só trabalho com teatro. Então eu desenvolvo atividades na cenografia, criação de adereços, bonecos. Então presto serviços pra outras companhias e com o teatro de sombras tenho assessorado trabalhos de tv, de vídeo, de cinema, pra outras companhias também que montam espetáculos. A *Fabiana* tem um consultório de Psicologia, então tem uma atividade paralela, presta assessoria para instituições. O *Flávio Silveira* trabalha basicamente desde a formação da companhia como produtor e como vendedor também dos nossos espetáculos. E o *Roger Mothcy* é artista plástico formado e desenvolve trabalhos de design pra sites e presta assessoria para outros trabalhos neste ramo de webdesign.

Como vocês descobriram o teatro de sombras?
Alexandre: Bom, a descoberta do teatro de sombras pra mim aconteceu quando eu trabalhava com uma outra companhia de dois bonequeiros aqui do Sul e nós recebemos uma encomenda da Secretaria do Meio Ambiente para executar um trabalho sobre meio ambiente dentro de uma projeto chamado *Agenda 21 Mirim*. Então era uma série de atividades educativas e de sensibilização e que nós aprovamos então um projeto que era de uma montagem de um espetáculo para um público infantil e adolescente para abertura desse projeto. Então nós montamos um elenco para executar esse trabalho e desenvolvemos um trabalho rápido de pesquisa de linguagem e construímos silhuetas. E eu peguei a parte de cenografia que era uma moldura onde a tela ficava no meio e a apresentação acontecia nessa tela.

Então você já trabalhava com teatro antes?
Alexandre: Já. Eu trabalho com teatro há quase dez anos e essa foi minha primeira experiência com teatro de sombras, com elenco de cinco pessoas que construíram, que pesquisaram e que apresentaram este espetáculo. Então esse espetáculo teve uma única apresentação. E a partir daí então eu gostei de trabalhar com esta estética porque me estimulava na parte que eu gosto que é das artes plásticas, da fotografia e do cinema, então o teatro de sombras conseguiu juntar esse tipo de linguagem que se complementam. E a partir daí então eu montei um projeto aqui pra Prefeitura de Porto Alegre aonde eu pude aprovar, ter uma verba, um apoio desse projeto e realizei meu primeiro trabalho profissional no teatro de sombras: que foi o *Sacy Pererê A Lenda da Meia Noite*.

Então foi um pouco antes do ano 2000 que você começou a trabalhar com esta linguagem?
Alexandre: Foi em 97. E o início do *Sacy Pererê* aconteceu no ano de 2000.

Como você define o seu trabalho? O seu teatro de sombras?

Alexandre: O trabalho de teatro de sombras que eu faço, ele é baseado numa pesquisa da linguagem, que aí está envolvido então os materiais, os focos de luz, os equipamentos, eu procuro trabalhar com uma tecnologia ultrapassada, então, é uma reciclagem de equipamentos que eu procuro fazer, de coisas já descartadas que aparentemente não tem mais utilização e que eu resgato isso aí e aplico como ferramenta de trabalho pra criar os espetáculos. E além dessa pesquisa eu trabalho com a experimentação, que é improvisos em cima de uma estrutura de roteiro básica, e a partir disso aí, então, se faz a criação das imagens, de um repertório de imagens, e depois o texto ou o roteiro ou a fala entram pra complementar o que a imagem não consegue descrever ou comunicar dentro do espetáculo. Então minha dramaturgia no teatro de sombras, ela segue mais ou menos essa linha, primando pela imagem, antes de qualquer outra parte que possa compor.

Então a partir da imagem que começa a composição?
Alexandre: Isso, a partir da imagem vem a trilha sonora, vem o texto, vem todos os outros gêneros que compõem o espetáculo.

Quem foram/são os grandes mestres que inspiram o trabalho do grupo?
Alexandre: Essa é uma pergunta difícil, porque a gente demora muito pra reconhecer algum mestre dentro dessa atividade, eu, por exemplo, tive que investir muito tempo e algum dinheiro pra me aproximar de artistas que já desenvolviam esse trabalho com o teatro de sombras, então eu tive a oportunidade de assistir espetáculos do *Giocco Vita*, que é uma companhia tradicional italiana, que já tem um trabalho de pesquisa amplo de quase 30 anos, depois eu comecei a observar um pouco da cultura tradicional, que eu não recordo os nomes dos grandes mestres. E eu acredito que os mestres, pra mim mesmo, não estão ligados ao teatro de sombras, mas sim ao cinema que é onde eu estudei mais pra conseguir criar um estilo próprio de direção pro teatro de sombras, então, considero o *Sergei Eisenstein*, que foi um russo precursor da edição cinematográfica moderna como um mestre que eu me inspiro pra poder juntar o teatro de sombras e a dinâmica do cinema nos espetáculos.

Existem leituras/textos que podem ser considerados referências do grupo para o trabalho?
Alexandre: As referências são diversas, elas exigem um filtro muito grande, então, muitas vezes eu leio uma obra inteira pra aproveitar 10, 15% do que contém ali, pra poder aplicar isso realmente nos trabalhos práticos que a gente desenvolve. Então, eu ainda não encontrei uma obra literária ou um artista que consiga contemplar minha exigência técnica e o meu conceito artístico, pra que eu me inspire ou que eu siga uma linha. Então eu acho que até, eu acredito que seja um equívoco a gente acreditar em mestres, porque os mestres eles só servem pra indicar uma direção e depois eles passam a ser nossos discípulos.

Então veja se estou certa: você parte mais da tua experiência, do teste do dia-a-dia pra alcançar o teu objetivo, não de uma coisa já pronta, de um método que alguém tenha criado, digamos assim?
Alexandre: Exato, eu acho que no momento que alguém criou uma coisa genial na arte, é o primeiro degrau pra gente ir lá e quebrar esse conceito e fazer algo um pouco melhor, um pouco mais contundente, que a inspiração se encarrega de nos indicar como chegar nisso.

Vamos então vai passar a falar mais sobre criação, elementos do espetáculo, como: silhueta, manipulação, luz, espaço, tela, dramaturgia, música, público, enfim. E as oficinas também. Então eu começo com a pergunta: É somente com a linguagem da sombra que o grupo trabalha, ou além da sombra introduzem outras linguagens e elementos em seu espetáculo?
Alexandre: Tu diz no espetáculo do *Sacy*, ou numa forma geral?
Fernanda: Não, geral!
Alexandre: É, o teatro, no meu ponto de vista, é a linguagem mais hibrida que tem, então, ela permite que a gente arrisque a misturar as linguagens, nem sempre isso dá resultados positivos pro público, mas no trabalho que eu desenvolvo na companhia, além do trabalho com o teatro de sombras, eu procuro fazer um trabalho paralelo, que é com o teatro de bonecos, justamente pra poder exercitar o elenco a ter uma capacidade de improvisação e de interpretação que o teatro de sombras às vezes torna limitante. Então, como o teatro de sombras que nós fazemos ele é bastante técnico e segue uma linha dramática, que é muito ligada à música e há um tempo e um ritmo próprio do espetáculo, o teatro de bonecos que a gente faz vem pra quebrar um pouco isso aí e a gente poder se sensibilizar e se exercitar na parte de interpretação e improvisação como atores. Então, não adianta a gente ser tecnicamente muito bom no teatro de sombras e não ter um trabalho de ator condizente com isso. Então, essa linha de espetáculos que a gente trabalha no nosso repertório, tem essa diferença de gêneros e nos espetáculos que a gente trabalha em sombra, que é o caso do *Sacy Pererê*, a gente mescla o trabalho do ator e o trabalho das sombras. É claro que o espetáculo ele contempla muito mais a linguagem das sombras, que é o fruto da nossa pesquisa e do meu interesse particular, mas que a própria dramaturgia e a direção do espetáculo nos conduziu a usar o ator e o objeto como uma linguagem paralela às sombras pra poder fazer com que o público tenha mais interesse em assistir o espetáculo.

Ana Maria Amaral aponta a seguinte questão: "Há, por exemplo, uma diferença fundamental entre o fazer sombras no teatro e o se fazer teatro de sombras, até na oficina tu falou um pouco sobre isso. Fazer teatro de sombras é dar credibilidade teatral à sombra". Quanto a essa questão gostaria que você comentasse um pouco sobre o rompimento dos limites da convenção, por exemplo no *Sacy Pererê* eu pude perceber que realizam-se cenas na frente do palco, do ator mesmo. Então seria um teatro tradicional usando sombras ou um teatro de sombras rompendo os limites da tela. Como tu poderias me explicar melhor essa questão?
Alexandre: É, a crítica sempre tem o seu ponto de vista particular a respeito das obras teatrais. A intenção da direção com relação a presença do ator em cena é a de romper com as convenções, principalmente das mais tradicionais do teatro de sombras. Então, acredito que esse rompimento tenha base, o critério base, de ser um rompimento, porque não se utiliza uma iluminação convencional nos momentos que o ator está em cena. Então, se prezou por uma iluminação que tivesse muito haver com a dramaturgia, com o tema que nós estamos trabalhando, que é utilizar luzes a partir da chama de um lampião ou de uma vela. Então, só a qualidade dessa luz já proporciona uma sombra diferente e que tem um papel dramático muito ligado ao teatro de sombras que o espetáculo se propõe a fazer. Então, de maneira nenhuma se pensou em fazer sombras no teatro e sim sempre o teatro de sombras. Então, é muito claro pra concepção do espetáculo que não existe a possibilidade de a gente usar uma iluminação convencional que se utilizaria pra iluminar um ator num espetáculo de atores. Então, essa pergunta, a resposta é realmente quebrar com as convenções.

Existe um contexto comum, uma característica que norteia todas as suas criações? Se existe qual seria?
Alexandre: De método?
Fernanda: Não, alguma característica comum de todos os espetáculos, vocês têm um pressuposto, uma coisa que em todos os espetáculos vocês querem atingir tal coisa, ou cada um vai por um caminho diferente?
Alexandre: Não, o ponto inicial da criação dos espetáculos é a cultura brasileira. Então, não é do interesse da companhia montar textos estrangeiros, pegar referências de fora. É evidente que isso, às vezes, se aproxima muito de coisas que já foram criadas e da própria história do teatro de animação, mas sempre o ponto de partida é um tema, uma adaptação levando pro lado da cultura popular, da cultura brasileira, da literatura, dos personagens, das lendas. Então, esse é o ponto norteador das nossas criações. Então, isso dá pra se perceber, não só nos temas que são escolhidos, mas inclusive em temas mais abrangentes, por exemplo, o *Auto Luminoso de Natal,* que é um espetáculo que trabalha com o tema do nascimento de *Jesus Cristo*, que é um trabalho feito para o Natal, mas que mesmo assim se buscou na cultura popular uma forma de deixar ele abrasileirado e não sofrer tanto a influência das convenções que esse tema propõe. Então, esse é o principal caminho dos temas que a gente busca e sem contar, é claro, essa questão da pesquisa, do tema, da pesquisa da linguagem pra cada espetáculo e do experimentalismo que esses espetáculos procuram mostrar na sua montagem.

Que tipo de materiais (objeto, corpo, silhuetas, etc.) o grupo utiliza para produzir as sombras? Como e com que materiais são confeccionadas as silhuetas?
Alexandre: Isso também faz parte do trabalho de pesquisa que eu desenvolvo. Cada material tem uma peculiaridade, tem uma expressividade própria. Então, não se tem fechado, assim, qual é o material que a companhia trabalha, muito pelo contrário, esse é um trabalho, que independente de estarmos ou não montando um espetáculo novo, a companhia está sempre pesquisando esse tipo de coisa e montando uma espécie de um catálogo de materiais, pra que a gente possa sempre lançar a mão desse tipo de material pesquisado pra uma determinada ação que a gente quer resolver numa montagem. Então, nós já utilizamos e.v.a., madeira, metal, chapa de radio-x, papel. Então é esse trabalho de pesquisa de materiais é uma coisa que não acaba nunca, já se pesquisou vidro, agora eu to num processo de pesquisar o plástico, o acrílico, pra conseguir através de transparências e cores dar uma riqueza dramática pro espetáculo, que até então o teatro de sombras mais convencional utiliza somente as silhuetas opacas. Então, essa é uma necessidade que os nossos espetáculos começam a ter, que é de poder trabalhar a cor como elemento dramático e simbólico nas histórias.

Vocês poderiam falar um pouco sobre a técnica usada na manipulação dos objetos, silhuetas, ou seja, como é realizada esta manipulação? Todos os integrantes do grupo manipulam?
Alexandre: Como a gente trabalha com o experimentalismo, nós não podemos nos deter nas convenções. Então, o processo de experimentação e improvisação ele é aberto, todos os manipuladores vão operar luz, vão atuar, vão manipular figuras, e a cena, ela vai ser desenhada em função da habilidade que cada um tem e da possibilidade de resolver a mecânica da cena. Então, os manipuladores, eles não têm funções específicas, bem pelo contrário, a gente tem uma multiplicidade de funções pra podermos ter uma dinâmica e um ritmo próprios pra cada espetáculo. Então, todos fazem qualquer atividade desde a montagem de cenário, do recorte das figuras. E é claro que tem, como eu falei, situações específicas, que é no caso do desenho, do design das figuras, ele exige que a

gente tenha um conhecimento mais técnico, mais aprofundado do material, das articulações e dos mecanismos que a gente vai usar, e aí essa parte, então, cabe a mim de criar, desenhar e projetar as figuras e os cenários, mas depois disso o elenco se encarrega de dominar todas essas ferramentas e fazer com que o espetáculo aconteça.

Como é realizada a projeção e que tipo de projetores, luzes são utilizados? Alguém os opera? Quem? É móvel ou fixo?
Alexandre: De novo a experimentação responde bastante essa pergunta, que nos nossos espetáculos a gente procura não engessar nada, nem os pontos de luz, nem as silhuetas, nem os cenários. Como eu faço um trabalho muito ligado ao cinema, a exigência de técnica pra se aproximar dessa dinâmica que o cinema tem é tudo estar em movimento o tempo todo. Então, a compreensão que eu procuro passar pros manipuladores na hora de executar a mecânica de uma cena ou de um espetáculo é justamente reconhecer os pontos cegos que existem, ou seja, onde a gente pode estar oculto, como é que a gente entra em cena e se torna aparente, e como lidar com essa ambigüidade. A partir disso aí, então, vai aparecer às soluções de manipulação, a posição das varetas, a quantidade de silhuetas, o tamanho que as silhuetas vão ter, a quantidade de focos fixos ou móveis que a gente vai utilizar, mas isso vai estar sempre da maior maneira possível com organicidade dentro da mecânica do espetáculo pra que a gente consiga, com menor número de material, fazer o máximo de cenas. Então, com poucos recursos ter muito resultado visual na tela.

E você pode falar um pouco sobre a criação do foco?
Alexandre: Esse trabalho que é feito em paralelo à pesquisa de material pra criar as silhuetas e definir os objetos que a gente usa em cena, também vale pra iluminação, pras telas, pra cenografia, pros suportes que a gente utiliza nos espetáculos e pro próprio formato que o espetáculo vai ter. Então, com relação à pesquisa dos focos de luz, parte-se do princípio que a gente vai trabalhar sempre com uma escuridão absoluta e à partir desse ideal se investiga a qualidade de cada foco. Então, o meu trabalho, que começou em 2000, ele partiu da investigação dos focos mais fraquinhos, que eram luzes de lanternas de 5 watts, até hoje lâmpadas halógenas, retro-projetores, ampliadores de fotografia, câmeras fotográficas, lentes. E nesse caminho eu consegui desenvolver junto com o eletro-técnico, que trabalha junto com a companhia prestando uma assessoria nessa parte de eletro-técnica, que é de desenvolver um equipamento de alta precisão e que possa ser manipulado na mão de quem está operando a luz. Então, isso aí é comandado por uma placa de circuito impresso, onde a gente tem um filtro e um chip que controla essa calibragem de luz em resistência. Então, a gente vai trabalhar do zero ao 100% e vai conseguir controlar isso com diversas lâmpadas ao mesmo tempo. Então, isso também colabora pra que dê essa idéia de fusões, de distorções, de sobreposição de imagens e que se aproxime isso, então, dessa dinâmica de cinema, que eu havia falado. É claro que esses equipamentos a gente não encontra pronto. Então, teve que se construir, além da parte de circuito elétrico, que foi criado pra isso, que são transformadores, chips, placas, potenciômetros, ledes, até caixas onde pudessem ser montado esse equipamento dentro e pudessem ser robusto e durável o suficiente pra gente poder levar esse equipamento pra qualquer lugar e poder usar durante os espetáculos. Então, a gente conseguiu chegar em quatro gerações de equipamentos, com tecnologias diferentes, onde sempre foi sendo necessário chegar numa potência de iluminação, num brilho de luz cada vez maior. Então, hoje as lâmpadas que a gente utiliza são lâmpadas halógenas, que foram desenvolvidas desde o ano de 2000 até agora, e hoje a gente consegue ter então 400 watts de força na mão do manipulador pra fazer trabalhos na rua e poder competir com a iluminação urbana, dos postes, dos carros, e o público poder enxergar, ver com nitidez as sombras que a gente projeta.

Como são confeccionadas as telas? Você pode dar uma idéia de medida, o tipo de material?
Alexandre: Essa parte das telas que a gente utiliza, elas estão ligadas ao formato que a gente procura conceder pros espetáculos. Então, uma das coisas que eu como cenógrafo e diretor prezo, é ter um formato que seja fácil de montar e desmontar, que caiba em qualquer lugar, desde teatros enormes até lugares que não são para espetáculos. Então, a experiência que nós temos é de fazer apresentações em CTGS, em ginásios, salas de aula, auditórios, teatros pra 1000 lugares e assim por diante. Então, o formato é o que vai determinar o tamanho da tela. Hoje a gente tem trabalhado com telas grandes pra poder contemplar públicos maiores, mas não é o caso de todos os espetáculos, tem alguns espetáculos que a gente tem que em determinados momentos, a gente tem projeções muito fechadas, que uma tela de 1 por 1 resolve. Aí é claro que o material que a gente utiliza são tecidos sintéticos, que têm maior durabilidade, que têm um caimento mais interessante, que podem ser facilmente lavados, muito em função do uso que a gente dá, que é de ficar trabalhando muito tempo, com muitas apresentações. Então, esse material tem um desgaste. Então, necessita de uma manutenção eventual. Mas as telas são basicamente definidas assim, do tamanho é em função do que a cena, do que a dramaturgia pede e do formato do espetáculo, e o material a gente procura sempre investir no melhor material que tem.

Você citou alguns espaços cênicos (na pergunta anterior). Então qual a preferência do grupo pelo espaço, e em que tipos de espaço são comuns que sejam encenados esses espetáculos?

Alexandre: Hoje com o espetáculo do *Sacy Pererê,* nós temos apresentado em teatros de alta qualidade, para platéias muito grandes, em função do próprio histórico que o espetáculo teve. Mas nós temos outros trabalhos que são mais experimentais, que não estão tão ligados ao mercado do teatro, que acabam sendo feitos em auditórios, muitas vezes fora do palco. E à partir dessa necessidade de levar o teatro de sombras pra fora dos teatros, eu criei então, uma outra ferramenta que a companhia usa que é um balão inflável, que se chama bolha luminosa, que é um balão inflado por um ar que vem de uma turbina, que é forçado por uma turbina e então a gente entra nesse balão e projeta sombras de dentro pra fora. Nós já formatamos alguns espetáculos, já abrimos alguns eventos. Então, essa é uma ferramenta que a gente usa na rua justamente pra quebrar as convenções de novo, de trazer o experimentalismo e a pesquisa como tema do nosso trabalho. E tem tido uma repercussão muito boa e à partir dessas experiências, então, a gente vai testando outras coisas dentro dessa mesma linguagem, que é de tornar esse trabalho interativo. Então, nós convidamos o público a entrar dentro desse balão e experimentar uma atividade que a gente batizou de *Experimento Metafísico,* que é dentro do balão a gente não tem mais referência de espaço externo, de direção, de volume. Então, as sombras também conseguem dissimular a relação de espaço que a gente tem e mais o complemento da música se criem, então, um momento diferente pra quem ta participando dessa experiência.

E a dramaturgia: quanto a questão da Companhia se apoiar em algum texto dramático ou grandes clássicos, você já falou sobre isso e a resposta é não, ok? Mas outros textos? E se alguém da companhia é responsável pela produção ou a criação é coletiva, enfim. Relata um pouco sobre a elaboração da dramaturgia?

Alexandre: Isso é um trabalho que tem que ser constante, a dramaturgia que eu procuro colocar nos trabalhos que a gente monta é em função de um processo de pesquisa próprio meu de observação e da experiência prática disso aí. Então, como eu não tenho uma formação acadêmica no teatro, eu não sofri muito influência desses clássicos dramáticos de *Shakespeare*, de *Ibsen*, e por aí a fora. Então, isso me dá uma possibilidade de trabalhar com a invenção dramática, ou seja, eu através de uma inspiração qualquer, de um tema simples, eu consigo desenvolver um trabalho aprofundado onde a sugestão das imagens é que vão formar a dramaturgia. Então, o texto é sempre colocado em último plano e a imagem que o texto sugere é o que conta. Então, o trabalho dramático ele vai sempre passar por um esforço de criar, achar, encontrar dentro desse universo que o texto sugere, ou que a idéia, ou que o argumento sugere, uma partitura de imagens, uma colagem de idéias, de símbolos que vão sendo amarrados pra formar uma narrativa onde depois a música complementa isso, dá os climas, dá os contrastes e depois ainda tem a questão da palavra que a gente coloca por último. Então, a dramaturgia que eu prezo é essa de criar, de arriscar uma dramaturgia, pra que a companhia tenha um estilo próprio de trabalhar e não ficar meramente montando textos ou falando de uma poesia já convencionada pela cultura popular.

Então a palavra, qual a importância que ela tem?

Alexandre: A importância da palavra é a necessidade que o público tem da discrição do que ta sendo narrado. Então, hoje o meu esforço é pra poder fazer com que somente a imagem e a música tenham a capacidade de contar a história. A palavra, ela vem num trabalho mais avançado da montagem, que é onde a gente começa a fazer ensaios abertos para apreciação de amigos e diretores que são convidados da companhia para assistir as montagens. E à partir desse retorno, que esses diretores, que esses investigadores do nosso trabalho vão fazer é onde a palavra vai começar a entrar de uma forma homeopática e muito bem dosada pra que o espetáculo, ele não fique calcado em cima da palavra. Apesar de que a gente já tem feito alguns trabalhos, por exemplo, em shows musicais onde a criação das imagens é feita em cima da letra da música, mas aí, então, se tem uma outra dramaturgia, que a palavra que é dita numa canção vai ser a orientação básica pra imagem surgir. Então, a imagem funciona como um videoclipe feito ao vivo num show e ela precisa de muito menos esforço, porque a palavra já contempla o entendimento e a mensagem. Então, a imagem só vem dar um complemento àquilo que ta sendo dito.

Então vamos falar um pouco sobre a Música: qual a importância que ela possuí no espetáculo? O som é mecânico, é ao vivo? Como é produzido?

Alexandre: Estamos experimentando todas as possibilidades de trabalhar com a música. Agora a pouco tempo atrás nós fizemos uma experiência dentro de um congresso de arteterapia, onde nós usamos a música ao vivo e era uma experiência interativa onde se começava a criar algumas cenas relacionadas ao fazer artístico. Então, essa trilha sonora era feita por um músico que estava em cena tocando violão e à partir daí, então, os participantes do congresso começavam a entrar no espaço do teatro de sombras e a interagir com os objetos, e, a música ia dando esse ritmo pra que a atividade fosse sendo desenvolvida até um momento de ápice, de êxtase daquele público que estava participando. Mas geralmente os nossos espetáculos eles são feitos com uma trilha, ou pesquisada, ou uma trilha sonora original composta exclusivamente pras obras que a gente monta. E elas são geralmente gravadas num cd, inclusive com os diálogos, pra que a gente possa ter um trabalho mais preciso de

editar a imagem junto com a música. Então, esse é um trabalho que eu faço e que o público gosta muito de ver a ligação que a música tem criando um ritmo pras imagens.

E vocês mesmo que gravam esse cd, ou vão num estúdio?
Alexandre: A gente contrata alguns músicos pra criar as trilhas e outras vezes a gente faz uma pesquisa de trilhas e editamos essas trilhas, alteramos elas, criamos efeitos. Então, dependendo do papel que a música tem na cena, a gente cria essa ambientação sonora pra potencializar as imagens que a gente cria.

Quanto ao público: a companhia Lumbra dirige o seu espetáculo a um público específico? Qual? Isso se trata de uma escolha ou de uma obrigação?
Alexandre: Eu como sou um diretor estreante, eu tive o bom senso de começar fazendo um espetáculo para um público infantil. Não é a nossa idéia rotular os nossos espetáculos, a gente procura sempre atingir um maior número possível de público, e no caso desse primeiro espetáculo que foi do *Sacy Pererê,* isso já começou a ser experimentado e teve um resultado bem interessante que era trabalhar com um público infantil, mas sempre com uma postura de um espetáculo que tivesse símbolos e uma dramaturgia praticamente para o público adulto. Então, é claro que nunca se passou de um limite de respeito com o público infantil, mas sempre se foi audacioso no conceito. Então, não é a toa que esse espetáculo é para crianças corajosas e para adultos curiosos. Então, esse espetáculo ele conseguiu ter uma aceitação muito grande, porque contemplava a criança e o pai que acompanha a criança nos espetáculos. Mas a nossa idéia é poder trabalhar com diferentes públicos e ao mesmo tempo trabalhar pro público familiar. Então, a gente tem o *Auto Luminoso de Natal*, que é para o público familiar, temos uma experiência, que é uma esquete, que é para o público adulto, é contra-indicado para menores de 14 anos, estamos num processo de montagem de um espetáculo novo que é para o público adulto, que também vai ser limitado ao público pré-adolescente. E isso é uma forma de a gente poder instigar o público, que a gente acredita que todo mundo gosta de coisas proibidas. Então, quando a gente trabalha com uma faixa etária pra um público, geralmente se não é indicado para crianças elas vão acabar tendo vontade de ver e isso faz parte do marketing que a gente procura colocar nos nossos espetáculos, que funcionou muito bem com a crianças corajosas, porque teve criança que foi desafiada, como pareceu e realmente sentiu medo, teve o caso de uma criança, inclusive, que fez xixi nas calças. Então, esse é o papel que a gente acredita que o teatro possa fazer, que é de provocar, de causar sensações fortes, emoções que o cotidiano, às vezes, não oferece e que o teatro pode fazer esse papel.
Fabiana: Eu gostaria de colocar essa coisa do espetáculo infantil, assim, essa provocação do *Sacy* também, do espetáculo que a gente pensa em ter o cuidado, assim, de não infantilizar as crianças, de não trabalhar com eles como um espetáculo bobo, ingênuo, que não conseguissem entender. Então, acho que esse é um enfoque também do *Sacy*, assim, que a gente teve esse retorno muito forte. Então, eu acho importante colocar isso, assim, dessa coisa, são capazes de compreender, gostam disso, gostam do desafio. Muitas entram super corajosas e se assustam, outras entram cheias de medo e se soltam, assim.
Alexandre: Se sentem mais corajosas.
Fabiana: Mais corajosas, se surpreendem com elas mesmas. Então, acho que esse é um resultado que esse espetáculo trouxe e trouxe pra gente também essa coisa do adulto se deslumbrando, assim, se encantando e alguns se assustando, assim, a gente teve esse retorno também. Então eu acho que isso é bacana, assim, a gente colocar.
Alexandre: É, e outra coisa que eu lembro é que o trabalho estético da criação que eu faço na companhia, ela não está ligada ao teatro infantil convencional, porque a estética que eu trabalho é uma estética muito mais rústica, mais agressiva, vamos dizer assim, para os padrões infantis que não tem nada de mimoso, de muito colorido, não tem esse apelo que o teatro infantil hoje preza. Então, isso já é uma coisa muito provocativa e que nos coloca em um ponto crítico, pra quem assiste, que é muitas vezes dizer que os nossos espetáculos não são para o público infantil. E a gente direcionou para o público infantil e tem esse retorno, eu acho isso um privilégio, porque as crianças hoje com a capacidade de discernimento que elas têm, elas merecem muito mais do que espetáculos simpáticos, bonitinhos e coloridinhos. Então, a provocação é o que a gente deseja nos nossos espetáculos pro público infantil e pro público adulto.

Então, já que vocês estão falando da recepção do público, como que eles costumam sair dos espetáculos, não só do *Sacy*, de um modo geral?
Alexandre: Pra gente é sempre uma surpresa, porque a companhia tem um trabalho posterior ao espetáculo e anterior ao espetáculo, que é justamente pra poder oferecer algo mais do que simplesmente aquele momento efêmero de sentar na poltrona, de assistir e de ir embora. Então, a gente procura ter sempre associado aos nossos espetáculos um guia de atividades que pode ser usado em sala de aula, quando é destinado pra esse público e no final dos nossos espetáculos a gente sempre cria um momento de quebrar esse mistério, esse mito que tem em cima do artista. Então, a gente desconstrói os espetáculos, abre panos, abre cortinas, desce telas, acende as luzes e mostra como é que se chegou naquele resultado que as pessoas acabaram de ver. Então, esse é o momento que

a gente escolheu pra ter esse retorno direto com o público e poder entender como é que é essa receptividade que tu ta perguntando. Dentro dessas 200 apresentações que a gente já deve ter feito do *Sacy Pererê*, cada momento desse aí é um momento particular, é claro que às vezes se repetem as perguntas que as crianças fazem, mas esse momento é onde a gente vê a necessidade que o público tem de ver algo mais do que o espetáculo e esse é também um momento privilegiado pra gente, de poder perceber isso, abrir esse momento e mostrar o que que é o papel do artista.

E são todos os espetáculos que vocês levantam o pano e mostram o que está por dentro?
Alexandre: Todos os espetáculos a gente procura ter esse momento, que é o momento que o público vai nos dar um retorno praticamente instintivo, é a impressão do público no momento que ele terminou o espetáculo. Então pra gente o espetáculo não termina quando chega no final da história, mas sim quando a gente termina de desmontar o nosso cenário, está terminando o espetáculo. Assim como o espetáculo começa com a montagem do cenário. Então, a nossa relação com os técnicos, com as pessoas do teatro, com o público que está circulante ali em volta da nossa montagem já é uma forma de participar, de ver como é que se inicia e faz o teatro de sombras. Então essa receptividade ela é sempre muito intensa, muito positiva e pra gente faz parte desse trabalho de pesquisa pra gente poder sempre aprimorar o nosso repertório, os nossos temas a partir dessas perguntas e respostas que acontecem nesse bate papo.
Fabiana: Eu acho importante colocar também assim, Fernanda, que muito de retornos, assim, do trabalho do *Sacy* a gente começou com essa coisa de no final abrir e fazer esse bate papo e também uma coisa de estar no meio do público enquanto o espetáculo está rolando. Como eu fazia essa parte da bilheteria, de fazer uma produção, quando começava o espetáculo eu sentava no meio das pessoas e isso nos trouxe retornos, assim, muito interessantes das falas durante o espetáculo, da reação das crianças, com a bolha também, com outros, essa coisa assim, das pessoas se assustarem, das pessoas se sentirem... É um estranhamento, a sensação que dá assim, é que causa um estranhamento. Então, nesse contato com o público antes, durante e depois, a gente também conseguiu colher muito material, muita informação que dá pra dizer que serviu de referência pra alguns outros espetáculos, pro próprio *Sacy* assim, que a gente vai usando isso, esse retorno do público nos dá material pra trabalhar em cima da nossa pesquisa, dos espetáculos, da usina, tudo.
Alexandre: E é claro que nesses bate-papos têm comentários que a gente jamais imaginava que pudesse sensibilizar a pessoa daquela forma, que aquela cena fosse tão representativa, tão forte. E eu lembro de um fato que aconteceu que numa cena do *Sacy Pererê* a gente sugere, num determinado momento que uma das feitiçarias, pra pegar o *Sacy*, é prender ele dentro de uma garrafa. Então, durante o espetáculo é falado que vai se usar uma garrafa de pinga e realmente, no decorrer da narrativa, essa garrafa serve como objeto pra prender o *Sacy* e num determinado momento ela quebra, mas é claro que a garrafa não quebra, o objeto não cai no chão, mas isso é sugerido através do som da garrafa quebrando e do movimento dessa garrafa caindo no chão. E aí o *Sacy* se liberta e vai embora. E uma pessoa do público diz ter sentido o cheiro da cachaça, depois que a garrafa quebra. Então, esse é o poder que o teatro de sombras tem, quando ta muito bem afinado, tecnicamente, e a gente consegue colocar uma imagem conectada diretamente com o som e ela transmitir uma coisa que não aconteceu e que o público acredita que sim, que aquilo ali foi um fato mesmo.

Os dirigentes do Teatro Giocco Vita, da Itália, partem do princípio de que teatro de sombras não é uma técnica, é uma forma de teatro, um gênero. Por exemplo, nas suas oficinas o que os interessa não é transmitir uma técnica, mas sim a ação, os conteúdos, a linguagem do que se pretende expressar. Pois a técnica em si já está vinculada aos conteúdos que se pretende expressar. Então seria mais ou menos assim: os participantes vão assimilando "a técnica" a partir do momento em que estão fazendo/apreendendo as linguagens, os conteúdos. O que você tem a dizer a respeito desta questão relacionada às Oficinas que vocês ministram?
Alexandre: Tanto nos espetáculos como nas oficinas, essa é uma questão chave no trabalho que eu procuro fazer, tanto da criação, quanto da produção, quanto da experiência. Então, quando se fala em gênero, ta se falando de uma dúvida, não propriamente de soluções, que é a parte técnica. Então, o meu trabalho ele preza pelo caminho que se vai traçar, até chegar a uma solução técnica pra alguma dificuldade do espetáculo. Então, o mais importante não é a solução, mas sim o caminho que se percorre até chegar a ela. Muitas vezes, nesse caminho, se encontram outras soluções que vão te desviar, ou que vão te manter e tu vai conseguir acumular uma experiência, um conhecimento, que depois pode ser utilizado pra outras coisas. Então, como eu tive uma possibilidade de trocar idéias com outro artista que trabalha com o teatro de sombras e que foi um discípulo do *Giocco Vita,* a gente trocou informações a respeito disso e eu absorvi esse mesmo conceito, experimentei ele e coloquei ele como uma meta, a se seguir no nosso processo de trabalho, que é não especular a técnica, não ficar filosofando, divagando em cima das coisas, mas sim refletir, buscar, achar um caminho de trabalho, de pesquisa,

de investigação, onde todos os gêneros e todas as artes vão complementar aquele esforço pra se chegar num quesito técnico, que é o que vem posterior a isso aí.

Os espetáculos: O *Sacy*, que começou desde que tu iniciou com o teatro de sombras e está na ativa até hoje, sempre sofrendo modificações, acredito eu, se aperfeiçoando. E os demais, será que tu podia me citar assim, os demais espetáculos, o repertório da companhia, mais ou menos numa ordem cronológica e se eles estão ainda sendo apresentados?
Alexandre: Bom, hoje a gente está iniciando esse trabalho de vender e divulgar um trabalho de repertório. No teatro de sombras a gente começou com o *Sacy Pererê*, depois foi montado o *Auto Luminoso de Natal*, depois nós tivemos o *Fogueiro das Sombras*, que é um trabalho que foi feito sob encomenda pra tv, pro canal Futura, que foi feito uma série de silhuetas pra um documentário chamado *Danças Brasileiras*, e aí esse material, eu já fiz ele focando em um aproveitamento depois pra um espetáculo de teatro de sombras. Então, se criou o *Fogueiro das Sombras* a partir desse trabalho de *Danças Brasileiras*. Houve duas edições do *Danças Brasileiras*, então, eu consegui montar um material grande, onde hoje a gente tem uma esquete de mais ou menos 30, 40 minutos, e é um apanhado de diversas danças do Brasil, onde as silhuetas vão mostrando um pouco dessa cultura popular. Depois a gente teve o...
Fabiana: Aí vem a *Bolha*, que é onde a gente trava outras que não ...

Vocês aplicam alguma coisa da *Bolha* nas oficinas?
Alexandre: Sim, quando a gente viaja pra festivais, pra ministrar essa oficina, a gente costuma levar a bolha junto, porque ou a gente faz uma intervenção na rua dentro da programação do festival, ou a gente usa ela pra fazer o fechamento da oficina. Então, as pessoas podem experimentar esse espaço diferente do teatro de sombras e entender que o nosso processo é mesmo ficar buscando formas de fundir essa arte. E a partir da Bolha, então, a gente começou a criar esquetes, que funcionam pra dentro dela, ou pra uma tela convencional. E aí nós fizemos, então, o *Transapiens*, que é um trabalho que foi selecionado aqui em Porto Alegre, num festival de esquetes, e foi o grupo selecionado pra ir pro Rio de Janeiro participar de uma mostra competitiva, onde a gente levou esse trabalho e hoje a gente ta entrando em cartaz com essa esquete que tem 10 minutos de duração e que muda, um pouco, essa relação do teatro de sombras de longa duração ou dessa convenção de o espetáculo ter que ter 40, 50 minutos. Então, agora a gente ta com esse formato reduzido e experimentando, vendo o que que o público acha desse tipo de intervenção cênica mais rápida. Esse espetáculo é direcionado pro público adulto, porque trabalha com imagens mais radicais, mais impactantes, que é inspirado na manipulação genética, na manipulação do corpo humano. Então, tem um viés mais contemporâneo, vamos dizer, uma ficção científica com o teatro de sombras.
Fernanda: Então esse é o último criado?
Alexandre: Esse é o último criado.

E voltando às oficinas: quando vocês começaram a realizar as oficinas?
Alexandre: As oficinas iniciaram em 2003, quando eu fui convidado pra levar o *Sacy Pererê* pra um festival de formas animadas no Piauí, na cidade de Teresina, e lá estava se formando um grupo de bonequeiros que estavam com essa vontade de fazer um festival, uma mostra. E nós fomos um grupo convidado, lá, pra representar o teatro de sombras, lá, dentro da programação, já que o Nordeste trabalha muito com boneco, com mamulengo. Então, nós levamos uma técnica diferente, um gênero que eles não conheciam, e foi a oportunidade de passar as experiências que eu tinha, criei um método, pra passar pra eles e foi bem interessante, uma repercussão muito boa à oficina. E depois a oficina teve a apresentação do *Sacy Pererê*. Então, fechou um ciclo dentro dessa cidade, de fusão do trabalho do teatro de sombras que a gente desenvolve aqui no extremo sul do país.

E a Oficina possui, por exemplo, o módulo 1, o módulo 2, ou seja, possui uma continuação?
Alexandre: Isso é uma exigência que o próprio público e os próprios eventos, que a gente participa, impuseram pra mim, que sou o pesquisador e o ministrante dessa oficina. A Fabiana, depois, veio complementar esse trabalho desenvolvendo um lado mais aprofundado em cada exercício, pra gente chegar em objetivos mais definidos, mas essa é uma oficina que poderia durar um mês, três meses, poderia ser um curso, poderia ser um curso de uma Universidade até, porque os exercícios, eles vão se desdobrando em vários outros, que vão levando a outro resultados. Então, eu fui obrigado a separar eles em módulos de 6 horas, de 12 horas e de 20 horas, em função do que os eventos dispunham de tempo pra essas oficinas. Então, hoje a gente tem um módulo básico, um módulo oficina e um módulo curso. Difícil a gente vender o módulo curso, mas eu acredito que em breve a gente vai ter uma demanda e um público interessado em se aprofundar e usar essa linguagem do teatro de sombras.

E os conteúdos que vocês aplicam? Nesta oficina que estou realizando, ministrada por vocês, trabalha-se o corpo, a sombra do corpo e agora iremos passar para silhueta... É sempre assim, nessa seqüência?

Alexandre: Esse método que eu estou experimentando que já está na 8ª edição dessa oficina ele nunca se repete, nunca é fechado. Mas existe um processo que eu descobri que é fundamental pra quem vai lidar pela primeira vez com o teatro de sombras...

A oficina é aberta a todas as idades? O público é focado em algum tipo específico?
Alexandre: A gente procura ter um público alvo que vai desde o estudante universitário, o ator, o cenógrafo, o cineasta, o iluminador até o público curioso. Então, a gente não tem nenhum preconceito com pessoas que não estão ligadas com o ramo da arte, bem pelo contrário isso sempre complementa as atividades na oficina. Mas esse método que a gente experimenta hoje, ele tem uma linha de condução própria pra quem vai se deparar pela primeira vez com a sombra. Então isso não é um critério aleatório, é uma experiência que a gente vem desenvolvendo nessas edições e que mostra que a gente em pouco tempo consegue um resultado interessante com as pessoas que vão fazer a oficina. Então a metodologia basicamente ela é de sensibilização de sentidos, da relação corpo com o espaço no teatro de sombras que isso dá uma idéia básica de deformação da sombra, de dimensão da sombra, de eu me aproximar da lâmpada e a minha sombra crescer, esses princípios básicos que precisa para entender como é que funciona a mecânica no teatro de sombras. E depois a gente vai e passa dessa parte do corpo que também já é uma introdução pra gente poder ter uma consciência corporal, cada um poder se descobrir já que a gente está lidando com um grupo muito aberto, um público alvo que não tem alguma coisa em comum, mas que são diversos tipos de público alvo. Então é importante para, por exemplo, quem não é ator, quem não tem o conhecimento, não tem uma consciência corporal de poder se sentir em cena, se aquecer, se familiarizar com os seus limites. E a partir dessa experiência com o corpo de estar mais ligado a uma sombra mais primitiva, que está mais ligado a sombra no cotidiano, começar a observar essa sombra e se desprender dela a ponto de chegar na parte da silhueta que é um desdobramento desses exercícios corporais e que vão se somando a essas experiências, esses conhecimentos absorvidos para se chegar na parte do teatro de sombras com objetos e com silhuetas onde se aplicam todos esses conceitos que se fez com o corpo e se chega num consenso de quais são as possibilidades que existem para se trabalhar a dramaturgia da sombra.

Então vamos passar para a história e a tradição do teatro de sombras e o fazer sombras nos dias de hoje Aqui no Ocidente, no Brasil, mais especificamente...

Novamente, segundo Amaral, "teatro é transformação que desperta questionamentos". Então a partir desta questão eis a pergunta: o que estes grupos ocidentais pretendem transformar (no público que os assisti)? No oriente sabemos que estão falando sobre sua cultura, sua religião ao povo, uma forma de estarem perto de seus deuses, comungando com eles. E esta também era forma mais popular de educação do pensamento religioso. E aqui? O que os grupos, o que o Grupo Lumbra pretende atingir com seu teatro de sombras? Qual o objetivo de vocês, o que querem transmitir?
Alexandre: Eu concordo com a citação, acho que o teatro tem que ter esse poder de refletir, de transformar, de questionar o público e isso é o que nós buscamos. Então a escolha do teatro de sombras já é uma forma de causar um estranhamento mesmo sendo uma arte esquecida, e não sendo popular aqui no Brasil, é uma forma que a Companhia encontrou de chamar a atenção pra uma forma de expressão bem particular. Isso cria problemas, mas também cria um mercado que pode ser conquistado pelo esforço, pelo trabalho constante, pela pesquisa, pelas produções que a gente faz. A Companhia de certa forma ela tenta fazer com que essa tradição que já existe no Oriente possa ser criada aqui no Ocidente. Então no momento que a gente tem uma carência de companhias que trabalham com isso de literatura que explica isso, de cursos que fazem esse trabalho de fusão dessa arte, a Companhia ela vem justamente utilizando temas brasileiros, temas da cultura nacional associadas com uma linguagem que não tem nada a ver com essa cultura nacional. Então esse antagonismo possibilita a gente criar uma forma talvez contemporânea que é de estar desafiando o próprio mercado do teatro. Isso se dá pelo fato de que hoje o espetáculo *Sacy Pererê* tem recebido prêmios de melhor iluminação quando concorre. E isso é uma coisa muito interessante, porque como a gente está tratando do teatro de sombras, que é a ausência da luz, já que a sombra, poderia se dizer que é a ausência da luz, ganhar um prêmio de melhor iluminação é quebrar os paradigmas e é transformar os conceitos dos jurados, do público, das pessoas que consomem a arte e das pessoas que estão se deparando com o teatro de sombras como uma linguagem milenar e ao mesmo tempo totalmente deixada de lado. Então, esse é um ponto chave do trabalho que eu procuro imprimir na Companhia, que é da própria escolha do teatro de sombras já ser um trabalho transformador dentro das artes cênicas da nossa cidade, do nosso estado, do nosso país, da nossa América Latina e do mundo.

Eis uma pergunta que também já me fiz, para realizar esta pesquisa. Quando se pretende realizar um trabalho sobre teatro de sombras surge um questionamento: será que tem sentido numa época de mídias eletrônicas, onde os avanços tecnológicos chegam a superar o velho teatro de sombras, seguir falando sobre tais formas de expressão? Não seria essa uma atitude saudosista? O que você tem a dizer a respeito desta questão?

Alexandre: Sem dúvida é uma concorrência bem difícil, bem violenta, de um gênero que praticamente criou o cinema moderno de hoje, que a gente está acostumado a ver, mas eu acho que, como toda a arte, existe uma saturação, chega um momento que a tecnologia, que os conceitos, que tudo começa a cair em um lugar comum e se cria um espaço pra se retornar ao passado, se investigar o primitivo, a essência, a fonte original de tudo. E a partir daí, então, se recriar as coisas que já estão acontecendo. Com o teatro de sombras acho que é a mesma coisa. A experiência que eu tenho diz que os cineastas, os diretores de programa de TV hoje vêem o trabalho do teatro de sombras que a gente realiza como uma solução pra chamar a atenção do público, conseguir ser original. Então, é um resgate que o próprio artista que está ligado com a alta tecnologia de mesas de edição, de monitores de digitais, de câmeras de alta tecnologia de captação conseguem ter essa sensibilidade de entender que o teatro de sombras é uma arte atemporal. Apesar de toda tecnologia jamais algo vai conseguir recriar o que o teatro de sombras através dessa forma peculiar e artesanal de fazer, a tecnologia não consegue chegar perto desse efeito, desse resultado. E o teatro de sombras tem o poder de chegar muito próximo da alta tecnologia, de criar imagens que muitos juram que é feito com equipamentos de alta tecnologia, que é um projetor, que é isso, que é aquilo. E na verdade não é: são lâmpadas sendo utilizadas por artistas que estão usando uma sucata e conseguem criar um efeito que dá uma sensação de uma imagem contemporânea, moderna, inacreditável, que não se tem idéia de como se faz aquilo. Então, o espaço do teatro de sombras sempre vai ter o seu lugar, assim como o boneco tem. Pode-se criar os brinquedos mais incríveis, pode-se fazer vídeos games, filmes, efeitos especiais, mas o boneco, o boneco de pano, o boneco de madeira, uma imagem de um santo sempre vai ter o seu lugar na história do homem.

Nós sabemos que o berço do teatro de sombras é o Oriente. Então o que você pode relacionar no seu trabalho com toda a tradição das sombras no Oriente. Aponte algumas semelhanças que você vê.
Alexandre: Eu sempre tentei me manter afastado do teatro de sombras oriental porque eu, particularmente, como espectador, não gosto. Eu acho muito interessante a tradição, a forma como isso se deu no Oriente, na China, na Índia, na Turquia e assim por diante. É até difícil, às vezes, de saber aonde aconteceu primeiro, quando é que foi que surgiu, isso se mistura muito em toda história do Oriente, que mistura ciência, arte, a filosofia, a religião, então eu acho isso muito curioso. Mas, eu como artista que ensina o teatro de sombras eu sempre procuro me manter afastado desse tipo de estética porque não tem nada a ver com isso que eu penso, assim como eu penso que a religião oriental não tem a ver com o brasileiro. E eu acho, ás vezes, uma "forçassão" de barra nós brasileiros queremos ficar meditando em cima da filosofia zen budista, mas cada um tem a sua escolha e o seu gosto particular. Com relação a opção de encenação que eu faço há semelhanças que eu não via, as pessoas vieram me dizer que existiam. Então, depois de alguém me contar que o meu trabalho era semelhante ao teatro de sombras oriental, mesmo eu não querendo admitir isso eu consegui refletir, ver que realmente existe uma semelhança, que eu acho que é que está muito ligado à pobreza do acabamento que eu tenho com os materiais que eu uso. A imagem que eu consigo produzir ela está muito distante do material que eu utilizo. Então, a própria estrutura que eu coloco nos espetáculos, pra mim ter uma autonomia, não depender de varas de teatro, de iluminação cênica. Essa parte de ficar carregando seu próprio material, de guardar as silhuetas em baús, de usar o bambu como estrutura pra segurar uma tela. Toda essa estética que eu considerava brasileira, autenticamente brasileira, eu vi que tinha uma semelhança muito grande com o teatro de sombras oriental, que também usa uma barraca feita de palha, de bambu, de taquara, e tem material muito simples, lamparinas, instrumentos musicais milenares e essa questão de carregar tudo consigo. Então, essa é a principal semelhança que eu vejo. Já com relação à dinâmica e à dramaturgia, eu acredito que não tenha semelhança, porque eu já me inspiro no cinema pra fazer isso e eu vejo que o teatro de sombras oriental não chega próximo dessa estética.

Na sua opinião o que podemos resgatar ou o que podemos nos apropriar do teatro de sombras oriental?
Alexandre: Por ter um histórico muito grande, por ser uma arte milenar, eu acho muito bacana essa questão ritualística que existe no fazer um espetáculo de teatro de sombras, eu acho impressionante essa questão de poder apresentar um espetáculo lá, que dura dois, três dias, sem interrupção, onde existe um revezamento, onde existe lugares onde tu vai tomar um drink, ou um restaurante, existe o teatro de sombras sendo feito nessas casas, nesses restaurantes. Então, eu acho que isso é uma coisa que eu gostaria de me apropriar e de certa forma o meu trabalho tenta levar a uma popularização do teatro de sombras, mas não creio que eu vou passar isso de pai pra filho, pros meus filhos, que eu vou herdar esse tipo de arte, assim como acontece lá. Mas acho muito interessante essa questão da música ao vivo, de poder trabalhar as questões da nossa religiosidade, do nosso espiritualismo dentro dos espetáculos. Então, isso é uma coisa que é universal, acho que não se refere ao teatro de sombras oriental, mas ao que cada artista busca de melhor, aonde está e o que o público quer atingir.

Então, para finalizar eu gostaria que você completasse a frase: para você a sombra é...
Alexandre: A sombra é e vai ser sempre uma dúvida e isso é o melhor quando se trabalha com essa matéria-prima pra se expressar e pra fazer a arte. Enquanto a sombra for uma dúvida há coisas pra se descobrir nessa arte, no momento que a gente decifrar ela e que ela passar a ser alguma coisa, um termo num dicionário, ou qualquer

coisa desse tipo, essa verdade vai acabar com o mistério que tem em cima dela, acho que isso aí se vale pra natureza, se vale por mistério da morte, pro mistério do diabo, que é uma coisa que a gente usa muito no teatro de bonecos. Então, enquanto a gente tiver esses mistérios a arte, a ciência, a religião vai está sempre se movimentando e se fundindo numa obra de arte que pode ser o teatro de sombras.

Tem mais alguma coisa que vocês acham necessário, importante refrizar? Podem ficar livres pra falar qualquer coisa, deixar qualquer mensagem.

Fabiana: Não, eu só gostaria de colocar mesmo essa coisa da oficina, desse trabalho, assim, que não é só da oficina, acho que é da companhia, que também é esse diferencial que a gente vem buscando na pesquisa, de poder usar uma outra área, que é a psicologia junto, e fazer esse trabalho, então, de ter na oficina um instrumento pra nossa pesquisa, tanto pra minha pessoal, na área da arteterapia, como pra companhia, assim, de que maneira isso também vem contribuindo pro nosso trabalho, pra dar um diferencial e a gente poder ir ocupando outros espaços e levando a arte do teatro de sombras pra outras áreas, que não são mais tão tradicionais, só do teatro. Então, entrando assim em congressos em outros espaços, dando um outro enfoque pro trabalho que a Companhia vem fazendo...

Fernanda: Interagindo com outros campos...

Fabiana: Com outros campos, e abrindo pra gente, assim, novas possibilidades, pra nós e pra esse público também que não está tão acostumado com essa linguagem assim. Então, acho que isso é importante colocar.

Alexandre: Complementando, hoje o que eu percebo no trabalho com as sombras que eu venho fazendo é um grande preconceito, uma marginalização desse gênero e principalmente das pessoas que têm um nível intelectual grande, que estão informadas, que estão na mídia. Então, essa insistência com esse gênero sempre vai ser um desafio, que é hoje uma imagem de sombras na TV é uma coisa maravilhosa porque consegue competir com toda essa tecnologia, mas ao mesmo tempo é uma coisa muito efêmera, muito rápida. A própria mídia, hoje, é uma coisa que se coloca as novidades no lixo muito rápido. Então além das obras de arte que a gente faz que são atemporais, que a gente pode ficar trabalhando com elas durante anos, e tendo sempre público pra assisti-las, uma das coisas que é mais importante, pra mim, no trabalho de fusão é essa possibilidade de colocar o teatro de sombras em lugares onde ele nunca esteve, ou seja, levar o teatro de sombras para o meio da rua durante a noite, levar para o cinema, pras telas de cinema, para os estúdios de TV, para as universidades, para projetos de pesquisa que se desdobram em outras coisas. E inclusive esse trabalho que a gente está formatando agora de poder investigar se o teatro de sombras pode funcionar como uma ferramenta terapêutica pra gente se autoconhecer, para poder descobrir essências diferentes na nossa forma de se relacionar com os outros e com a vida, e isso ai sim poder ser uma grande alavanca pra uma compreensão dessa coisa tão misteriosa que é a sombra.