



Teatro de sombras e iluminação cênica

Gilson Moraes Motta

Para citar este artigo:

MOTTA, Gilson. Teatro de sombra e iluminação cênica. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.

 DOI:

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Teatro de sombras e iluminação cênica

Gilson Moraes Motta¹

Resumo

Partindo dos conceitos de Reiner Reush, Fabrizio Montecchi e David Currel, o texto aborda os três estilos de teatro de sombras - o tradicional, o moderno e o contemporâneo - discutindo aspectos técnicos e estéticos da iluminação cênica a partir de experiências de criação teatral, desenvolvidas no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação. O objetivo do artigo é mostrar a convivência dos estilos como um traço fundamental da cultura contemporânea. O contexto da pandemia da Covid-19 propiciou a retomada de alguns estilos já, aparentemente, superados.

Palavras-chave: Teatro de sombras. Iluminação cênica. Processos de criação.

Shadow theatre and scenic lighting

Abstract

Based on the concepts of Reiner Reush, Fabrizio Montecchi and David Currel, the paper addresses the three styles of shadow theatre - the Traditional, the Modern and the Contemporary – and discusses technical and aesthetic aspects of scenic lighting based on experiences of theatrical creation developed in a Laboratory of Puppet Theatre in Rio de Janeiro, Brazil. The paper's purpose is to show the coexistence of styles as a fundamental feature of contemporary culture. The context of the Covid-19 pandemic led to the resumption of some styles that have apparently been overcome.

Keywords: Shadow Theatre. Scenic Lighting. Creation process.

Teatro de sombras y iluminación escénica

Resumen

Basado en los conceptos de Reiner Reush, Fabrizio Montecchi y David Currel, el texto analiza los tres estilos de teatro de sombras – el tradicional, el moderno y el contemporáneo - discutiendo aspectos técnicos y estéticos de la iluminación escénica a partir de experiencias de creación teatral desarrolladas en laboratorio de teatro de marionetas en Rio de Janeiro, Brasil. El propósito del texto es mostrar la convivencia de estilos como rasgo fundamental de la cultura contemporánea. El contexto de la pandemia Covid-19 propició la reanudación de algunos estilos que aparentemente se han superado.

Palabras clave: Teatro de sombras. Iluminación escénica. Proceso de creación.

¹ Sombrista, cenógrafo, figurinista, diretor teatral. Membro do Coletivo Performers sem Fronteiras. Professor do Departamento de Artes Teatrais da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – Eco, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

✉ mottagilson@hotmail.com | <http://lattes.cnpq.br/4706021004141648> | <https://orcid.org/0000-0003-4431-9120>



No presente artigo farei algumas reflexões sobre a linguagem do teatro de sombras e a estética e técnica da iluminação a partir de minhas experiências como sombrista² atuando no Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação³ da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Primeiramente, farei uma breve apresentação do Laboratório, em seguida, uma descrição dos três estilos de teatro de sombra, o tradicional, o moderno e o contemporâneo. Considerando cada um desses estilos, analisarei algumas experiências que realizei em processos de criação da iluminação cênica para o teatro de sombras. Mais precisamente, no que diz respeito ao “estilo tradicional”, falarei sobre uma experiência desenvolvida na ocasião em que realizei um programa de intercâmbio docente na Grécia, em 2018; quanto ao chamado “estilo moderno”, irei mencionar uma cena de teatro de sombras que desenvolvi para o espetáculo *Crescer pra passarinho*⁴, em 2020, e, finalmente, sobre o estilo contemporâneo, falarei sobre o espetáculo *Ananse e o baú de histórias*⁵ (2017). *Crescer pra passarinho* foi feito durante a pandemia da Covid-19, numa parceria entre o Laboratório Objetos Performáticos e o Coletivo Performers sem Fronteiras (PsF)⁶. Essa mesma parceria produziu o espetáculo *Bardo!*⁷, concebido durante o ano de 2019, mas cuja estreia – programada para março de 2020 – foi cancelada devido à pandemia. Já o espetáculo *Ananse e o baú de histórias* estreou em 2016, numa criação do Laboratório com o Coletivo Cênico Sombreiro Andante⁸. Trata-se de

² No Brasil, utilizamos o termo Sombrista para nos referirmos especificamente ao artista que atua no teatro de sombras, diferenciando-o dos outros profissionais que atuam no campo do teatro de formas animadas. Ver: FAVERO, Alexandre. Dramaturgias da sombra, In: Móin-Móin, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Jaragua do Sul, Florianópolis: SCAR, UDESC, Anoyear 8, Número. 9, 2012.

³ Ver: www.objetosperformaticos.com.br

⁴ *Crescer pra passarinho* é um espetáculo de caráter performativo e relacional, concebido por Tania Alice. O espetáculo estreou no dia 11 de maio de 2020, sendo apresentado cinco vezes por semana. O espetáculo prosseguiu suas apresentações durante o mês de junho, estando programada a continuidade do espetáculo durante todo o período da pandemia, com um número maior de participantes (até 20 por sessão) e com apenas duas apresentações por semana.

⁵ Ficha técnica: Direção geral: Gilson Motta; Atuadores-sombristas: André Luis Perrett, Flavia Coelho, Gilson Motta, Priscilla Paraíso, Sabrina Paraíso; Criação de silhuetas/bonecos: Gilson Motta; Dramaturgia: Flavia Coelho; Figurinos: Sabrina Paraíso; Trilha sonora original e direção musical: Priscilla Paraíso; Visagismo: André Luis Perrett; Iluminação: Fernanda Mattos e Eduardo Nobre; Vídeo: Amanda Moleta; Produção: POJO FILMES e Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação.

⁶ Ver: www.performerssemfronteiras.com

⁷ *Bardo!*, Espetáculo produzido no ano de 2019 e estrearia no dia 14 de março de 2020. Na véspera da estreia teve início, no Rio de Janeiro, o período de isolamento social imposto pela pandemia do Covid-19. Ficha técnica do espetáculo: Dramaturgia: Tania Alice; Direção: Gilson Motta. Performers: Ana Raquel Machado, Gilson Motta, Marcelo Asth, Tania Alice; Trilha sonora: Tania Alice; Música cênica: Marcelo Asth; Bonecos, cenografia e iluminação: Gilson Motta.

⁸ O Coletivo Cênico Sombreiro Andante foi formado por um grupo de artistas que se interessaram pela pesquisa em questão,



experiências com técnicas bastante distintas que podem contribuir para uma reflexão sobre a iluminação no teatro de sombras.

Laboratório

O Laboratório Objetos Performáticos foi criado em 2012 com apoio da FAPERJ - Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro⁹. Conforme pude observar em outra ocasião, em artigo que relato os processos de criação artística realizados no Laboratório em questão;

O projeto artístico do Laboratório envolve de dois tipos de ações artísticas: as performances itinerantes e o [teatro de sombras. Isso implica a abordagem cênica de] dois tipos de espaços: no primeiro caso, lidamos com espaços que não são considerados lugares teatrais, buscando a criação cênica em lugares não-convencionais; já no segundo caso, o espaço em questão é o lugar teatral com todos os seus dispositivos e equipamentos de iluminação e sonorização. Estas duas ações artísticas, aparentemente, díspares, foram integradas por intermédio de um projeto de pesquisa realizado entre 2013 e 2016 cujo tema [era a malandragem considerada como uma estratégia de sobrevivência e adaptabilidade]. (MOTTA, 2018 p. 258-278).

Esta pesquisa teve como base o personagem Ananse, da cultura Axânti, levando-nos à criação de algumas performances itinerantes, denominadas meramente de Exercícios (I, II, III e IV) e ao espetáculo de teatro de sombras *Ananse e o baú de histórias*. Como mencionado no artigo em referência anterior, essas duas linguagens – as performances itinerantes e o teatro de sombras – se integraram numa performance com sombras realizada em espaços públicos¹⁰.

Após a conclusão da pesquisa sobre *Ananse* – e uma interrupção devido ao incêndio que desativou vários andares do prédio da Reitoria da UFRJ, onde funciona a Escola de Belas Artes¹¹

sendo constituído por: André Perret, Flávia Coelho, Gilson Motta, Priscila Paraíso e Sabrina Paraíso.

⁹ O Laboratório foi contemplado em quatro editais da FAPERJ: APQ1 (criação do Laboratório); APQ3 (realização de eventos) e Edital de Circulação (2013), que permitiu a criação das performances e do espetáculo *Ananse e o baú de histórias*

¹⁰ Refiro à performance *Marielle presente: Sombra é luz*. Ver em: <http://objetosperformaticos.com.br/midia.php>

¹¹ O incêndio no oitavo andar do Prédio da Reitoria da UFRJ ocorreu em outubro de 2016. O incêndio destruiu o oitavo andar e tornou inviável a utilização das demais dependências. O Laboratório Objetos Performáticos, assim como outros laboratórios, funcionava no sétimo andar.



– teve início a pesquisa sobre *Arte e espiritualidade*, realizada entre os anos de 2018 e 2021. Um dos resultados dessa pesquisa foi dado pelo espetáculo *Bardo!*, parceria entre o Laboratório e os Performers sem Fronteiras, cuja estreia foi interrompida por conta da pandemia da Covid-19. Outro projeto que também se associa a essa pesquisa é o espetáculo *Crescer pra passarinho*, criado durante a pandemia da Covid-19, pelo Coletivo Performers sem Fronteiras. Embora não seja uma produção do Laboratório Objetos Performáticos, a temática do espetáculo – o cuidado de si – está diretamente ligado à pesquisa sobre arte e espiritualidade. A cena de teatro de animação que realizei para esse espetáculo será analisada mais adiante.

Os estilos do teatro de sombras e a iluminação cênica

O teatro de sombras é uma das expressões teatrais mais antigas da cultura humana. Embora a origem de tal expressão artística seja bastante discutida, os principais estudiosos dessa arte a dividem em três estilos principais¹², que remetem também a formas estéticas, a fatores cronológicos e a elementos culturais. Antes de nomear estes três estilos, é importante dizer que eles não se relacionam a uma ideia de evolução, de modo tal que esses três estilos se manifestam conjuntamente na atualidade. Chamamos assim de estilo tradicional as formas artísticas originárias da Ásia (China, Índia, Indonésia, Tailândia), Oriente Médio (Turquia) e Europa (Grécia). O estilo moderno tem início no século XVII, quando o teatro de sombras tradicional chega à Europa, adquirindo uma linguagem própria. Já o terceiro estilo, chamado de teatro de sombras contemporâneo tem início na década de 1970, por intermédio de companhias europeias. A partir da influência dessas companhias – e a descoberta de uma linguagem própria do teatro de sombras – começam a surgir, em várias partes do mundo, diversas companhias especializadas na linguagem do teatro de sombras¹³.

¹² Ver: CURREL, David. *Shadow puppets and Shadow play*. Ramsbury, The Crowood Press, 2007. Ver também: MONTECHHI, Fabrizio. *Schatentheater, Shadow Theatre*. Band 4: Jenseits der Leinwand, Volume 4: Beyond the Screen. Schwabisch Gmünd: Einhor, Internationales Schattentheater Zentrum, 2015. REUSCH, Rainer. *Schatentheater, Shadow Theatre*. Band 3: Theorie + Praxis, Volume 3: Theory + Practice. Schwabisch Gmünd: Einhor, Internationales Schattentheater Zentrum, 2015.

¹³ No Brasil, há diversas companhias que se voltam exclusivamente para o teatro de sombras: Cia. Quase Cinema (SP), Cia Lumbra (RS), Cia Karagozkw (PR), Grupo Penumbra (MT), entreAberta Cia. Teatral (SC/DF), Cia. Lumiato (DF), Coletivo Paraíso Cênico (RJ), Cia. Fios de Sombra (SP), entre outras.



A partir dessa introdução, considerarei cada um desses estilos separadamente, fornecendo informações sobre o sistema de iluminação e, sobretudo, relatando experiências criativas que desenvolvi no Laboratório.

O estilo tradicional

Por estilo tradicional de teatro de sombras podemos nos referir às práticas teatrais realizadas na China, Índia (em seus diferentes estilos, como o Tholu Bomalatta), Indonésia (o Wayang), Tailândia, Turquia (o Karagoz) e Grécia (o Karaghiozis ou Karagiozis). Apesar das diferenças culturais, essas formas possuem elementos em comum, como a técnica de projeção, a técnica de confecção das figuras, a temática religiosa e mítica, o caráter popular, a utilização da música ao vivo acompanhando a movimentação das figuras e a narrativa, a presença de um narrador que canta/conta as histórias, o local de apresentação e a dimensão ritualística. As figuras eram feitas tradicionalmente de couro, podendo ser também, atualmente, substituídas por um material translúcido como: plástico, acetato e chapas de policarbonato, coloridas com tintas translúcidas. Ocultos aos espectadores – na maioria das vezes, embora existam exceções¹⁴ (MONTECCHI, 2017, p. 56) – os performers-sombristas colocam essas figuras bem próximas a uma tela recebendo uma luz que permite que elas se tornem visíveis para os espectadores, situados em frente a essa tela, como se fosse uma tela de cinema. De modo geral, são utilizadas uma ou várias fontes de luz difusa, como por exemplo: tochas, velas, lâmpadas de óleo, lâmpadas incandescentes e, atualmente, lâmpadas fluorescentes tubulares (que possibilitam que a figura se torne visível). A rigor, podemos dizer que as propriedades específicas da sombra não são exploradas nessa forma teatral. As figuras se destacam por sua ornamentação, suas cores e pelos movimentos ou articulações de suas partes (braços, pernas, cabeça). Em suma, as figuras são o cerne da narrativa, embora os demais elementos, como a música, a dança e o canto tenham importância fundamental.

Ao visitar a Grécia, no ano de 2018, por intermédio de um projeto de parceria entre a UFRJ

¹⁴ Fabrizio Montecchi faz referência a três espetáculos, um tailandês, um javanês e um indiano, nos quais os espectadores se situavam não somente em frente à tela, mas também em torno a ela, inserindo-se no lugar onde os performers atuavam.



e a Universidade de Patras, tive contato com a tradição do Karagiozis, fazendo, inclusive, a visita à oficina do bonequeiro Kostas Makris¹⁵. Nesta oficina havia uma estrutura feita para o jogo com os bonecos destinada ao estudo e atividades com crianças, isto é, não se tratava de uma estrutura de palco profissional. Ela era constituída por um balcão, de cerca de 2 metros de largura, que serve de suporte para os bonecos. À frente desse balcão, há uma tela – bastante esticada – com a mesma largura e cerca de 1,50m de altura. Sobre o balcão, além dos bonecos, havia quatro lâmpadas incandescentes ligadas em série. Na parte superior há uma mesma sequência de lâmpadas (todas de baixa intensidade), que permitem produzir uma iluminação uniforme, banhando toda a tela.

Na ocasião em que a professora Ioanna Papageorgiou, da Universidade de Patras esteve na Escola de Belas Artes da UFRJ, para ministrar um minicurso sobre o teatro de sombras grego, por conta do projeto de intercâmbio, eu construí uma estrutura com dimensões semelhantes, sendo, entretanto, feita de metalon (e não em madeira). Por sua vez, a iluminação foi feita por intermédio de um único refletor: um projetor superled de 50 watts (que equivaleria a uma lâmpada alógena de 500 watts), substituindo as lâmpadas incandescentes. Os motivos que me levaram a essa mudança foram diversos, como, por exemplo, a impossibilidade de obter escuridão total na sala. Contudo, essa experiência da oficina foi importante não somente para que os participantes tivessem contato com essa tradição teatral tão pouco conhecida no Brasil, mas também para mostrar que o estilo tradicional não é algo situado num tempo histórico ou, em outras palavras, o estilo tradicional não significa um estilo superado ou ultrapassado, pois, suas diversas técnicas (de construção, movimentação de figuras e iluminação) podem ser adaptadas a outros contextos.

¹⁵ Para maiores informações sobre o artista-bonequeiro grego, Ver: <http://kostasmakris.weebly.com/>



Figura 1 - Oficina do bonequeiro Kostas Makris. Na foto: Ioanna Papageorgiou



Fonte: acervo pessoal do autor

Figura 2 - Ioanna Papageorgiou exhibe figura representando elemento cenográfico



Fonte: acervo pessoal do autor



O estilo moderno

Prosseguindo a descrição acerca dos estilos de teatro de sombras, nota-se que a chegada de algumas dessas formas tradicionais na Europa, sobretudo o teatro de sombras chinês no século XVII, e sua releitura e transformação por parte dos artistas europeus, marca o segundo estilo desta arte, que é designado como estilo moderno. Trata-se de uma forma teatral que é produzida na Europa entre o século XVII e meados do século XX. Este teatro de sombras europeu é também chamado de sombras chinesas, mas difere-se bastante do estilo tradicional em diversos sentidos: na dramaturgia, na ausência da dimensão ritualística e religiosa, na técnica de confecção das figuras estas deixam de serem ornamentadas tais como as do estilo tradicional e passam a ser mais opacas, feitas em material sólido da cor negra, em outras palavras, as figuras passaram a ser silhuetas (STOICHITA, 1999, p. 159-174), no local da apresentação e na forma de atuação (performance). O desenvolvimento dessa forma de animação é inseparável do aperfeiçoamento das técnicas de iluminação realizadas na Europa a partir do século XVII, que desaguaria nas projeções de imagens em movimento feitas com lanternas mágicas e, posteriormente, na imagem cinematográfica (MANONNI, 2003, p. 121-149). Contudo, assim como no estilo tradicional, a necessidade técnica de se usar a figura/silhueta bem próxima à tela de projeção tendia a restringir ao uso de apenas uma fonte de luz, a fim de evitar duplicações da figura ou outros efeitos indesejáveis. No entanto, dependendo do tamanho da tela de projeção, da quantidade de sombristas e do tamanho das figuras, haverá variações, pois, uma tela maior permitirá o uso de fontes diferentes, iluminando cada figura separadamente.

O desenvolvimento do teatro de sombras moderno, cujo momento mais significativo é o Cabaré Chat Noir (França, 1881-1897), se dá paralelamente a toda uma experimentação sobre a relação entre imagem e movimento, de tal modo que se considera que esta forma teatral está diretamente relacionada às pesquisas que deram origem à arte do cinema. Assim, o surgimento da cultura de massa no século XX, aliado a diversos outros fatores, tornou obsoleta a estética do teatro de sombras.

Porém, devemos lembrar que um dos procedimentos da cultura atual ou do que se denominava cultura pós-moderna consiste justamente num resgate a técnicas obsoletas. Foi assim que, no campo do teatro de formas animadas, uma linguagem profundamente inscrita nos



séculos XVIII e XIX, como o teatro de brinquedo ou teatro de papel, pode ser resgatada por muitos bonequeiros. O mesmo ocorre com o estilo moderno do teatro de sombras. Irei expor agora um exemplo pessoal, que foi o caso da criação de uma cena para o espetáculo *Crescer pra passarinho*.

Crescer pra Passarinho foi idealizado pelos Performers sem Fronteiras para investigar as possibilidades de realização de uma Poética do Cuidado on-line em tempos de pandemia. Trata-se de uma experiência de teatro/performance por streaming que se utiliza da linguagem das plataformas virtuais como cena expandida para performances relacionais. Antes de tudo e sinteticamente: por poética do cuidado compreendemos práticas artísticas e culturais que envolvam o ato de escutar o outro e, por intermédio de ações que promovam uma transformação dos afetos tristes, gerar um estado de alegria, de compaixão e aumento da energia vital. Nesse sentido, o espetáculo conta com a participação de doze performers¹⁶, sendo que, cada um, realiza com os (tele)espectadores uma atividade relacionada à ideia de cuidado poético: poesia, contação de histórias, meditação, teatro de formas animadas, yoga do riso, dança, música, desenho. Já tive oportunidade de falar sobre esse espetáculo em outra ocasião (MOTTA, 2020), e por esse motivo irei focar apenas na minha participação como criador de uma cena de animação feita com duas técnicas: o teatro de papel e o teatro de sombras.

Primeiramente, é importante dizer que os telespectadores podem assistir ao espetáculo pelo laptop ou pelos aparelhos celulares, mas, o modo como eu me relaciono com eles é pelo meu celular. A câmera de meu celular é o olhar do espectador. E, nesse sentido, eu posso movimentar esse olhar, direcionando-o para onde seja necessário. Dito isso, passamos à descrição das cenas, considerando a iluminação cênica. Embora o foco dessa parte do texto seja a reflexão sobre a presença do estilo moderno do teatro de sombras na contemporaneidade, torna-se necessário falar das cenas que precedem à cena de sombras propriamente dita.

É interessante para mim observar essas cenas sob a perspectiva da iluminação cênica. Num primeiro momento, os espectadores encontram-se imaginariamente dentro de um avião, num voo para um futuro em que a pandemia da Covid-19 já se encerrou. Com um pequeno cilindro opaco dotado de lâmpadas de LED amarelas eu projeto estrelas impressas numa folha de acetato

¹⁶ Ficha técnica: Concepção do projeto: Tania Alice. Performers: Ana Raquel Machado, Ana Paula Penna, Celo Miguez, Gabriela Estolano, Gabriel Hipolyto, Gilson Motta, Gizelly de Paula, Ivan Faria, Ludmila Rosa, Mariana Rego, Tania Alice, Zé Caetano. Arte: Gizelly de Paula. Fotografia: Evandro Manchini. Um projeto Performers sem Fronteiras (UNIRIO / UFRJ).

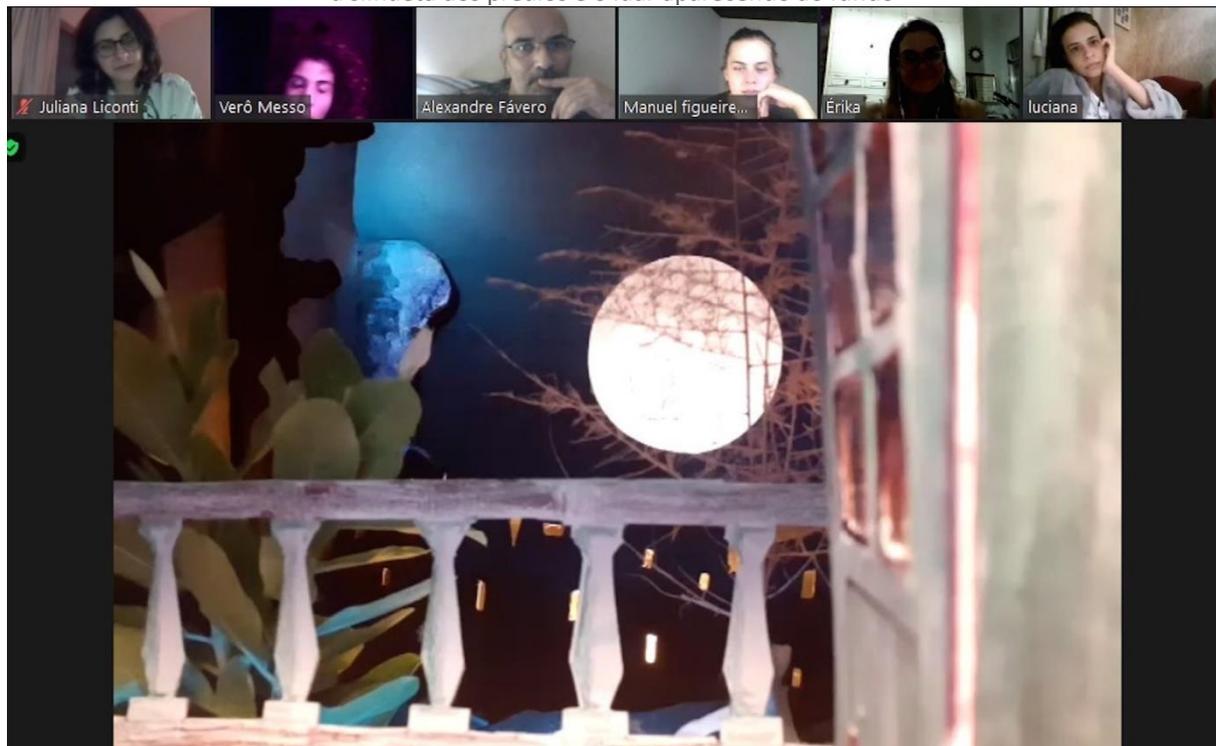


colocada na parte aberta do tubo cilíndrico. Assim, estrelas amarelas são projetadas num fundo negro. Neste fundo aparece o avião, do qual, por intermédio de minha voz, me coloco como o piloto da aeronave e desenvolvo uma conversa com os telespectadores, fornecendo-lhes informações sobre a duração do voo, o clima, a localização, etc. De repente, numa situação absurda, o piloto se lembra que se esqueceu de alimentar o seu cachorro e que terá que voltar para casa! O avião faz uma aterrissagem forçada e, então, já num segundo quadro/cenário, os espectadores já se encontram dentro da casa do piloto: em outras palavras, o aparelho celular que focalizava o avião é descolado para o interior da maquete de uma casa. Nesta casa, eu estabeleço um diálogo com os espectadores, mostrando-lhes a casa, a decoração e, evidentemente, o motivo de eles estarem ali: o pequeno cachorro. Após uma conversa sobre as dificuldades de se ficar em casa durante a pandemia, eu faço-lhes a seguinte provocação: “como podemos voar dentro de casa?”. Esta questão dialoga com toda a dramaturgia do espetáculo relacionada à ideia do voo dos passarinhos. A pergunta refere-se, evidentemente, ao modo como as pessoas se utilizam de recursos poéticos, artísticos, imaginários, espirituais a fim de suportar o período de isolamento social. Após esse diálogo, o olhar dos espectadores é conduzido até uma porta-janela, que dá acesso a uma varanda. Eles são colocados perto da porta-janela, tendo uma visão da varanda e de uma área externa, com uma árvore, a silhueta de uma cidade e um céu nublado ao fundo. Estes efeitos de iluminação são produzidos com lâmpadas de formato vela ligadas em série (lâmpada chupeta de 7 watts nas cores azul e amarelo) de modo a simular a iluminação dos prédios e casas e o ambiente noturno. Ao olharem pela porta – já aberta – eu reforço para eles o fato de que o céu está coberto de nuvens. Eu lhes peço então para criar um meio de espantar as nuvens... Geralmente, todos dizem para assoprá-las para longe. Feito isso, eu desloco as nuvens de papel e no lugar delas aparece uma lua dourada que se acende lentamente. Esse efeito da lua é obtido de um modo muito simples: uma lâmpada de 40watts controlada por dimmer se acende dentro de uma caixa preta que contém um vazamento circular coberto de gelatina difusora transparente. Com a lua brilhando, eu começo a narrar um trecho do poema A arte de ser feliz, de Cecília Meireles (MEIRELES, 1973, p. 151). Junto com o poema, vão surgindo na varanda da casa e por sobre a cidade, algumas imagens (fotos, ilustrações) que são manipuladas por pequenas varas e iluminadas por uma lanterna de LED. Essas imagens não possuem a função de ilustrar o poema, mas sim de mostrar o extraordinário, reforçando a ideia



de um espaço de devaneio, de liberação da imaginação poética. Os recursos de iluminação são, portanto, bastante simples: uma lâmpada incandescente leitosa de 40 watts para iluminar o interior da casa, outra lâmpada de 40watts (usada em geladeira e fogão) para fazer a luz da lua; lâmpadas de 7watts ligadas em série, nas cores azul e amarelo. Complementando, uma lanterna tática, com lâmpada de LED (FA 9515, 3200W).

Figura 3 - Maquete da casa, onde se vê a varanda, a vegetação, a silhueta dos prédios e o luar aparecendo ao fundo



Fonte: Captura de tela de Anderson Caetano

Terminada essa parte, os telespectadores retornam imaginariamente para o avião e dão prosseguimento à viagem. Nesse momento, eu peço-lhes que relaxem e liguem os aparelhos de TV para assistir a um filme. Trata-se aqui da passagem do teatro de papel para o teatro de sombras, o que é feito, literalmente, pelo deslocamento físico do celular para um outro espaço, onde está armado a tela para o teatro de sombras. A cena feita no teatro de sombras trata da relação entre os humanos e os animais. Mais precisamente, tendo em vista a ação nociva do ser humano em relação à natureza, que se expressa na coisificação dos animais e os efeitos catastróficos dessa relação, pensei numa cena em que os seres humanos usassem vários animais para fins bélicos e, ao final da cena, os animais se revoltassem e expulsassem os humanos de



cena. Uma árvore, representando a árvore da vida, é o cenário dessa luta. Dezesseis bonecos bidimensionais feitos com plástico de encadernação preto dividem a cena, representando humanos e animais (cachorro, cavalo, camelo, elefante, pássaros, com uma participação especial de um grupo de morcegos). A tela de projeção mede 60cm x 40cm, de tal forma que os bonecos são pequenos, não ultrapassando os 15 cm de altura. Uma única fonte de luz projeta a sombra dos bonecos: um holofote refletor tático modelo LED XML T6 L2.

Numa primeira sequência, dois homens com lanças combatem. Aquele que venceu o combate inicial – e, diga-se de passagem, a vitória se dá por ele ter conseguido aumentar seu tamanho pela projeção da sombra – é, em seguida, vencido por um outro personagem que, além de uma faca, usa cães como reforço; aos cães, seguem personagens montados em camelos, usando espadas; aos camelos, seguem homens armados com revolver e montados a cavalos; e, finalmente, aos cavalos, seguem os elefantes e homens com metralhadoras. A reviravolta se dá quando os animais deixam de subjugar-se e, juntos, expulsam os humanos belicosos da cena. Em algumas ocasiões, eu consegui, por intermédio de uma segunda lanterna tática, duplicar a imagem dos animais, tornando-os mais ameaçadores, o que gerava um efeito interessante. Porém, nem sempre eu consigo fazer essa operação. Assim, após essa expulsão dos humanos, surge uma imagem de caráter contemplativo: a tela é banhada por uma luz com um filtro com diversas cores, fazendo manchas coloridas. A árvore da vida, que é a primeira imagem do espetáculo, volta para sua posição inicial. Os animais aparecem agora numa atitude harmoniosa e feliz: os animais maiores dão suporte para os menores, fazendo uma espécie de escada que os conecta com os pássaros que, nesse momento, cruzam a cena, numa revoada. Esta luz colorida é produzida com uma lanterna de LED XML T6 L2 que projeta uma pintura feita num acetado. Ao final da cena, o cachorro do piloto aparece – como sombra - fazendo um agradecimento para os espectadores. Fim do quadro.



Figura 4 - Captura de tela mostrando os telespectadores e a cena do teatro de sombras, na parte de baixo, ao centro



Fonte: Captura de tela de Anderson Caetano

Figura 5 - Cena final, os animais em harmonia, com tela banhada de várias cores; telespectadores do lado direito da foto



Fonte: Captura de tela de Anderson Caetano

Nota-se assim que essas linguagens de animação se utilizam de recursos de iluminação e de animação (modelo e movimento dos bonecos) bastante simples: bonecos em silhueta, bonecos fixos (sem articulação), uma fonte de luz básica e outra para um efeito, uma tela de pequenas dimensões. Assim, em termos de estrutura e técnica, apesar da mudança dos equipamentos e da tecnologia, essa cena não se difere tanto das experiências realizadas na Europa entre os séculos XVII e XX, seja por constituírem ainda um teatro baseado nas figuras (nas silhuetas das personagens), seja por limitarem-se a uma estrutura de iluminação onde predomina



um foco central que ilumina uma tela, seja por não possibilitarem os diferentes níveis de presença (o corpo do performer-sombrista, o objeto projetado, seja ele bidimensional ou tridimensional e o corpo-sombra), fato este que caracteriza o teatro de sombras contemporâneo.

Em termos de iluminação, as fontes de luz se reduzem a possibilitar a projeção das sombras na tela ou de criar efeitos. Diga-se, de passagem, que esse fato é dos mais interessantes, pois, por tratar-se de uma cena em pequena escala, muitos efeitos que seriam totalmente insignificantes num palco, ganham grande expressividade nessa tela. Tomo como exemplo, o banho de cores sobre a tela na cena final da peça. Então, mesmo que essa cena de teatro de sombras possa estar mais próxima, do ponto de vista formal, daquilo que denominamos de estilo moderno, é possível se realizar uma intensa pesquisa com projeções luminosas e fontes de luz. Penso que a pandemia da Covid-19 criou a necessidade de uma reinvenção da linguagem cênica, por gerar espetáculos produzidos para serem transmitidos online, em pequenos formatos. Nota-se assim que, nesse contexto, algumas sombristas como Urga Maira¹⁷ e Sandra Lane¹⁸ vêm realizando esse tipo de experiência, usando retroprojetores, caixas para projeção de sombras e pequenas telas. Assim, uma técnica e uma estética já consideradas ultrapassadas – como o estilo moderno do teatro de sombras – podem ser resgatadas e inseridas no contexto atual. Em outras palavras, a tecnologia atual termina por resgatar antigas técnicas.

O estilo contemporâneo

Como disse anteriormente, o advento de novas formas de entretenimento e de tecnologias da imagem tornou o teatro de sombras uma linguagem artística de menor interesse ao longo do século XX. O teatro de sombras só viria a ganhar um novo vigor em fins da década de 1970, devido à atuação de artistas/grupos europeus como o Teatro Gioco Vita, Luc Amoros, Jean-Pierre Lescot, que renovaram a estética do teatro de sombras. Esta renovação se dá em decorrência do desenvolvimento da tecnologia de iluminação. Foi o surgimento das lâmpadas alógenas, nos Estados Unidos, em 1959, que permitiu a criação de uma estética totalmente diferenciada das anteriores, uma estética que mudou radicalmente o estatuto do teatro de sombras. A mudança

¹⁷ Para maiores informações sobre o trabalho de Urga Maira, Ver: <https://www.instagram.com/urgamaira/>

¹⁸ Para maiores informações sobre o trabalho de Sandra Lane, Ver: <https://www.youtube.com/c/sandralane?app=desktop>



radical se dá pelo fato de as lâmpadas alógenas possibilitarem algo simples, mas que provoca uma revolução: a distância entre a o objeto e a tela de projeção. Assim, diferente dos outros estilos onde a figura deveria ficar muito próxima à tela de projeção, aqui a figura pode ser projetada de diversos pontos da área de jogo dos sombristas, criando aumentos de escala, distorções, sobreposições de imagens, mudanças bruscas de ritmo, interação da sombra com o corpo dos sombrista, entre outros efeitos. A própria fonte de luz, por sua vez, deixa de ser usada de modo fixo, podendo ser usada como um instrumento móvel, manipulado pelo ator, como é o caso do uso de refletores móveis, criados por muitos iluminadores e sombrista, ou do uso de lanternas de LED. O corpo dos sombristas também passa a ser utilizado como elemento a ser projetado, o que implicará uma reflexão sobre os modos de atuação do ator-sombrista. Além disso, o próprio campo da iluminação passará a ser um objeto de experimentação por parte do sombrista, pois os artistas irão se dedicar a fazer experiências com fontes de luz diversas: lâmpadas automotivas, lâmpadas incandescentes de uso doméstico, retroprojetores, lâmpadas de Datashow, lâmpadas de celulares, lâmpadas de LED, objetos que produzem reflexos de luz, entre outros. Nota-se assim que esta invenção possibilitou mudanças radicais no uso do espaço, na cenografia, no uso da cor, na confecção das figuras/silhuetas, do uso do corpo na performance, na pesquisa da iluminação cênica, entre outros. É esta arte extremamente complexa, que dialoga com muitas outras artes (dança, cinema, vídeo, arte da performance) que é configura o terceiro estilo, chamado justamente de teatro de sombras contemporâneo.

O trabalho que venho desenvolvendo no Laboratório Objetos Performáticos está mais voltado para esse estilo, pois envolve uma investigação ampla sobre bonecos, atuação dos sombristas, imagem, iluminação, espaço. Consideremos agora os procedimentos de iluminação desenvolvidos no espetáculo *Ananse e o baú de histórias*.

Ananse e o Baú de Histórias

Para falar sobre o espetáculo *Ananse e o baú de histórias*, vou fazer novamente uma referência a um artigo de minha autoria publicado na Revista Urdimento, onde descrevo o trabalho realizado no Laboratório;

O espetáculo *Ananse e o baú de histórias* foi elaborado durante os anos de 2015 e 2016, 19 Cf. por exemplo, o capítulo 5, chamado “As embalagens”, Kantor, 2008.



Laboratório Objetos Performáticos: Das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido 268 Urdimento, v.2, n.32, p. 258-278, Setembro 2018 Gilson Moraes Motta pelo Coletivo Cênico Sombreiro Andante²⁰ e teve sua pré-estreia em agosto de 2016, quando foi agraciado com o Edital Ações Locais – Cidade Olímpica, promovido pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, na ocasião dos Jogos Olímpicos. Em 2017, o espetáculo foi apresentado em dois festivais de teatro de animação: o IV Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS), realizado em Taubaté e o 11º FITA – Festival Internacional de Teatro de Animação, realizado em Florianópolis. O espetáculo foi agraciado também com o prêmio de ocupação dos teatros públicos de Niterói, fazendo apresentações no Teatro Popular Oscar Niemeyer, além de apresentações esporádicas em teatro das unidades do SESC RIO (MOTTA, 2018, 258-278).

Direcionado ao público infantil, o espetáculo buscava valorizar a matriz cultural afro-brasileira a partir do foco sobre o tema da malandragem. O espetáculo teve como base dramatúrgica o conto Ananse vira o dono das histórias, que mostra como Ananse, por intermédio de sua astúcia e malandragem, superou alguns desafios para se tornar o maior contador de histórias. Antes de falarmos sobre o espaço cênico e a iluminação, é necessário esclarecer como se dava o jogo dos performers.

Do ponto de vista da atuação, o espetáculo era estruturado do seguinte modo: duas atrizes-sombristas, Flávia Coelho e Sabrina Paraíso, conduziam a trama central, por intermédio de técnicas de contação de histórias, do uso de bonecos e projeção de sombras e de movimentos coreográficos. Essas atrizes ficavam ora visíveis, ora invisíveis ao público. Uma performer-sombrista, Priscila Paraíso, fazia intervenções sonoras com instrumentos e voz, ficando na maior parte do tempo invisível ao público: seu corpo só era visto no início e no final do espetáculo, em outros momentos, sua presença se dava como sombra projetada. Dois outros performers-sombristas, André Perret e Gilson Motta, ficavam encarregados da projeção das sombras e da atuação com os bonecos, ficando sempre invisíveis ao público. O grupo de cinco performers só fica totalmente visível ao público, uma única vez, no final do espetáculo.



Figura 6 - No primeiro plano: Sabrina Paraíso (à esquerda) e Flávia Coelho (à direita). Ao fundo, sombra projetada de Priscila Paraíso



Fonte: Fotografia de Amanda Moleta

Conforme observei no referido artigo publicado na Revista Urdimento, no teatro de sombras contemporâneo há a tendência a haver uma inseparabilidade entre a dramaturgia e o espaço.

No teatro de sombras, a dramaturgia é inseparável da espacialidade. Embora, aparentemente, esta “regra” possa se aplicar a toda forma teatral, no caso do teatro de sombras, há uma questão técnica que é indissociável da estética: a relação entre as fontes de luz os corpos/objetos projetados e o suporte de projeção é, em si mesmo, um elemento dramático. Em *Schattentheatre / Shadow Theatre, Band 4: Beyond the Screen*, Fabrizio Montecchi denomina de “projection apparatus” – que traduzimos por “dispositivo de projeção” – o conjunto formado pelo espaço cênico, as fontes de luz, o suporte de projeção e os corpos/objetos que serão projetados (MOTTA, 2018, 258-278).

Sobre o dispositivo de projeção, farei aqui, mais uma vez, referência ao texto de Fabrizio Montecchi, no qual ele caracteriza o dispositivo de projeção como um sistema interdependente:

Mas o que é um dispositivo de projeção? É um espaço tridimensional cujos limites são estabelecidos pela fonte de luz e pela tela de projeção. Dentro deste espaço, um



corpo-objeto se move (ou é movido), criando a sombra. Um dispositivo de projeção não é determinado apenas pela posição dos elementos que são utilizados no espaço, mas também por suas características qualitativas. Se você alterar o tipo de fonte de luz, objeto-corpo ou suporte para projeção, a qualidade da sombra criada também será alterada. (Montecchi, 2015, p. 67)

Nesse conjunto, Montecchi ressalta que o performer tem uma função predominante, na medida em que é o performer quem determina o tipo de configuração de acordo com suas intenções estéticas. Em *Ananse e o baú de histórias* tínhamos a intenção de valorizar a oralidade, isto é, a narrativa feita pelas atrizes e, nesta narrativa, a transição entre o performer-narrador e as personagens. Por este motivo, criamos um dispositivo de projeção em que o performer podia ficar, ora invisível, ora visível ao público. Assim, dividimos o espaço cênico em duas áreas que eram delimitadas por uma grande tela de projeção que cobria toda a largura do palco. Assim, as atrizes podiam jogar na frente da tela, estando visíveis para os espectadores ou atrás da tela, ficando invisíveis. Deste modo, era possível criar diferentes níveis de presença.

Desse modo, a iluminação do espetáculo foi projetada em dois níveis: num primeiro nível, como em todo espetáculo teatral, a iluminação tinha que dar conta de produzir uma luz geral para os performers com focos de frente, lateral e contraluzes feitas com refletores PC ou Fresnel com lâmpadas de 1000 watts. Além dessa luz geral havia certos focos específicos colocados em função da movimentação das atrizes ou para valorizar um determinado objeto. E, por último, alguns focos para iluminar a tela, de frente e de trás, numa contraluz. Esse trabalho da iluminação para a cena das atrizes ficava mais a cargo dos iluminadores Fernanda Mattos e Eduardo Nobre.

Num segundo nível, a iluminação tinha que dar conta das cenas específicas ligadas à projeção de sombras e, nesse caso, o projeto de concepção e execução ficou sob minha responsabilidade. Nesse caso, trabalhamos basicamente com refletores fixos ou móveis dotados de lâmpadas de 12 volts, com potência de 100 watts, usadas com transformadores de voltagem; refletores fixos com lâmpadas de 24 volts com 250 watts de potência, também usados com transformadores; lanternas táticas de LED com diferentes lumens; lanternas com diversos LEDs de baixa potência; carcaças de refletores PC de 1000 watts utilizados sem as lentes.

Embora muitos artistas-pesquisadores do teatro de sombras já tenham falado sobre isso (BELTRAME, OLIVEIRA, 2014, p. 23-27), é importante lembrar que, para se fazer a projeção de sombras valorizando a nitidez da figura, é necessário o uso de lâmpadas de filamento mais fino



(12 volts e 24 volts). Desse modo, todas as projeções de figuras (bonecos e máscaras) eram feitas com essas lâmpadas. A retirada das lentes – tanto no caso das lanternas táticas, quanto no caso do refletor PC – é fundamental para se obter maior nitidez da figura/silhueta ou do corpo do ator. Fernanda Mattos e Eduardo Nobre criaram aparelhos em função de algumas necessidades, como um refletor com lâmpada de 100 watts (lâmpadas de 12 volts) acompanhado de um dimer e de um transformador de voltagem que era acoplado a um bastão de madeira.

Com isso, os performers podiam deslocar-se e movimentar o refletor em cena, modificando a intensidade da luz.

Figura 7 - Um foco de luz destaca a figura da atriz Sabrina Paraíso, em contraste com a imagem do leopardo projetado na tela de fundo



Fonte: Fotografia de Amanda Moleta

Assim, nosso dispositivo de projeção das sombras era constituído por dois refletores fixos com lâmpadas de 12 e 24 volts, situados ao centro da tela/palco, para fazer a maioria das cenas que envolviam projeção de sombras; quatro refletores móveis/manipuláveis dimerizados, com lâmpadas de 12 volts/100 watts; refletores com lâmpadas de 12 volts/100 watts situados no chão, tanto na frente da tela quanto atrás dela, para a projeção de cenários; lanternas táticas e, por último, dois refletores no chão, situados na frente da tela, no centro do palco: um refletor de 1000w, sem lente, 1 refletor de 24 volts/250w da cor azul. Além disso, uns equipamentos eram



utilizados para produzir efeitos, outros estavam diretamente integrados à cenografia, enquanto alguns elementos de iluminação eram também personagens da peça. Exemplos:

1 - Para a aparição de um personagem que morava nos céus, projetamos a luz de lanternas táticas sobre diversas peças coloridas (pequenas pedras semelhantes a vidro que são usadas para se confeccionar bijuterias), produzindo um efeito interessante: o céu era um espaço onde diversas cores brilhavam como se fossem joias. Usamos também pequenas garrafinhas de vidro colorido com ranhuras.

2 - Havia uma estrutura cenográfica com rodas, que suportava bonecos e figuras (nesse caso, o boneco representava um leopardo e as figuras representavam árvores) que se deslocavam lateralmente, em trilhos de alumínio. Essas figuras eram iluminadas de muito perto por um pequeno refletor móvel, criando um grande dinamismo das figuras; unindo esse movimento ao deslocamento do carro, a cena adquiria um ritmo e uma tensão bastante fortes, produzindo o clima dramático esperado;

3 - Para a cena em que três fadas invisíveis aparecem, utilizamos lanternas de LED que eram revestidas com um tubo móvel que tinha em sua extremidade gelatinas de cores diferentes. Cada fada invisível tinha uma cor e era manipulada por um performer diferente. Ao ser colocada muito próximo à tela, a luz da lanterna não produzia um foco totalmente circular e bem definido, mas um foco irregular que, de acordo com o movimento rotatório ou frontal do tubo, produzia efeitos como se, de fato, as luzes fossem animadas/vivas, isto é, fossem personagens semelhantes a vagalumes coloridos.

A partir dessa descrição geral da estrutura da iluminação, do “dispositivo de projeção” e dos elementos, falarei sobre uma cena específica cujo efeito de iluminação se destacava. Trata-se da cena em que o personagem central, Ananse, tem que vencer seu último desafio, a saber,



capturar as fadas invisíveis. Para alcançar seu fim, Ananse usa da seguinte artimanha: cria uma boneca de madeira e a besunta com mel e outras substâncias pegajosas. Essa boneca está comendo um alimento que é bastante apreciado pelas fadas invisíveis. Desse modo, Ananse atrai as fadas com o alimento. Elas pedem à boneca um pouco do alimento, mas ela não responde, apenas faz movimentos com as mãos, por intermédio de fios manipulados por Ananse. Diante dessa ausência de resposta, as fadas ficam raivosas e decidem agredir fisicamente a boneca. No entanto, estando a boneca besuntada, as fadas acabam ficando presas, no momento que batem nela. Então, Ananse captura-as. Tal é a narrativa presente nos textos originais.

Para a criação desta cena, usamos uma boneca que, situada na área central do palco (em frente ao refletor de 1000watts sem lente), tinha sua sombra projetada na tela de fundo. Então, a boneca tinha uma dupla presença: era objeto físico e sombra. O ambiente é uma floresta, feita com a projeção um elemento cenográfico, por intermédio de refletores situados nas diagonais do palco, na parte da frente da tela. As fadas aparecem na tela de fundo: como disse, são três lanternas com tubos coloridos (verde, rosa e azul), de modo que cada cor/luz é uma fada. Evidentemente, os performers ficam invisíveis aos espectadores. Estes veem no primeiro plano, a atriz com a boneca física e, na tela de fundo, as luzes/fadas contracenando com a boneca-sombra. O ato de as fadas baterem na sombra é feito através de um movimento do próprio tecido, que balança no momento que as luzes/fadas simulam bater na boneca-sombra. As luzes/fadas ficam “presas” na boneca-sombra. Simultaneamente, a atriz coloca sobre a boneca física um tecido branco, cobrindo-a, como se tivesse capturado as fadas sobre a boneca. Nesse momento, dá-se um truque interessante: sobre a boneca foram instaladas pequenas lâmpadas de LED nas cores azul, verde e rosa. Assim, no momento que cobre a boneca com o pano, a atriz acende as luzes na boneca. Desse modo, as pequenas lâmpadas de LED formam pontos coloridos no pano, dando a impressão de que as fadas estavam presas nele. A luz da boneca sombra se apaga. E Ananse tem as fadas/luz/tecido em suas mãos.

Figura 8 - Preparação para a cena das fadas.¹⁹

Fonte: Fotografia de André Guisard

Nota-se assim que este espetáculo envolveu uma série de pesquisas sobre as fontes de luz, sobre lanternas, objetos refletores, objetos translúcidos, cenografia associada à iluminação, espacialidade, atuação dos performers como sombras, atuação dos performers com lanternas, entre outros. Enfim, no teatro de sombras contemporâneo não é possível se pensar a iluminação dissociada do tipo de silhueta ou boneco, do trabalho dos sombristas e dos suportes para projeção. Todos os elementos são interdependentes. Além disso, reforço o fato de não haver uma “luz certa” para o teatro de sombras. Tudo depende da intenção estética: se a finalidade é mostrar a figura em seus detalhes, então, é necessário usar lâmpadas de filamento mais fino (12 ou 24 volts), se a finalidade é fazer uma sombra com contornos pouco definidos, pode-se usar outras lâmpadas. Por exemplo, no processo de criação de *Ananse e o baú de histórias*, havíamos afastado de nossos estudos uma lanterna que produzia uma sombra muito difusa. No entanto, essa mesma lanterna foi fundamental quando tivemos que fazer a aparição de um grupo de personagens misteriosas e assustadoras. Esta imagem difusa estava no nosso “repertório” de

¹⁹ A atriz Flávia Coelho prepara a boneca que tem sua sombra projetada na tela de fundo. Nas laterais, a floresta feita com projeções de sombras. Apresentação realizada no FIS (Festival Internacional de Bonecos, de Taubaté, SP)



imagens interessantes que havíamos descoberto ao longo das experimentações, mas que precisavam de um contexto estético adequado para usar essa imagem.

Considerações finais

Desta forma, reforço aqui a perspectiva de que nenhum desses estilos de teatro de sombras – o tradicional, o moderno e o contemporâneo – é superior ao outro, nem tampouco dizem respeito a períodos históricos do passado. Eles não devem ser considerados sob uma ótica evolutiva, tampouco o estilo contemporâneo deve ser visto como superior ao estilo moderno e tradicional. O diretor artístico do Teatro Gioco Vita, Fabrizio Montecchi, analisa a relação entre os diversos estilos aqui mencionados, lembrando da interdependência entre eles, das influências e da ausência de superioridade do teatro de sombras contemporâneo em relação ao teatro de sombras tradicional:

O teatro de sombras contemporâneo deve muito ao teatro de sombras tradicional. Há rupturas e continuidades, mas isso não brota de um sentimento de superioridade e sim do desejo do teatro de sombras contemporâneo encontrar sua própria linguagem que estivesse relacionada com sua própria esfera cultural de referência²⁰ (MONTECCHI, 2015, p. 12).

Para além da comparação entre os estilos, é mais interessante pensar que, segundo Octavio Paz (PAZ, 1984, p. 23), a Modernidade é a união de todos os tempos e todos os espaços. Neste sentido, a produção cultural contemporânea possibilita o convívio desses diversos estilos de teatro de sombras. O teatro de sombras asiático tradicional ainda é produzido, convivendo com as inúmeras apresentações de *shadow dance* feitas para a TV; a estética do teatro de sombras moderno é apropriada pelo cinema, desde Murnau, passando por Lotte Reininger e chegando a Michel Ocelot e, atualmente, notamos uma retomada dessa estética-técnica nas produções de pequenos formatos transmitidas por streaming ou por meio remoto; o teatro de sombras contemporâneo dialoga com toda essa tradição, reinventando-a, rejeitando-a, reinterpretando-a. Cada um desses estilos – reinventados na contemporaneidade – envolverá uma pesquisa

²⁰ Contemporary Shadow Theatre owes great deal to traditional Shadow Theatre. There were breaches and discontinuity but this did not arise from a feeling of superiority but rather from a desire of contemporary shadow Theatre to find its own language which was linked to its own cultural sphere of reference (Tradução nossa).



específica sobre a iluminação. A pesquisa sobre a iluminação no teatro de sombras deve ter como base o fato de que a materialidade própria a esta arte são os elementos imateriais, isto é, a luz e a sombra.

Trabalhar com a sombra é trabalhar com o que de mais sutil e incorpóreo existe. A sombra é o reflexo de um corpo ou de um objeto. E a diferença entre o corpo/objeto e sua sombra é que esse corpo/objeto tem concretude e perenidade, ainda que relativas; a sombra, não [...] A sombra é a parte imaterial da matéria (AMARAL, 1997, p. 112-113).

Embora o sombrista utilize materialidades diversas – o corpo humano (seu corpo e de outros performers), objetos diversos que são projetados (bonecos bidimensionais, tridimensionais ou simplesmente objetos extraídos do cotidiano), fontes de luz diversas (refletores, retroprojetores, lanternas), superfícies de projeção (tecidos, papéis, plásticos etc.), sonoridades – a comunicação com o público ocorre, sobretudo, por intermédio da imagem: a sombra e a luz projetadas numa superfície.

Como tentei demonstrar nesse artigo, cada uma dessas pesquisas de iluminação envolve reflexões sobre a imaterialidade. Cada uma dessas pesquisas impõe desafios, dificuldades e limites, assim como propõe experimentações, descobertas, invenções e inovações. Nós, sombristas, acatamos com generosidade, as imposições e as proposições, pois, assim como a luz e a sombra, ambas são inseparáveis.

Referências

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de animação: da teoria à prática*. Cotia: Ateliê Editorial, 1997.

BELTRAME, Walmor. OLIVEIRA, Fabiana Lazzari. *A luz: elemento fundamental do teatro de sombras*. *Urdimento*, Florianópolis v. 2, n. 23, p 17-30. 2014.

CURRELL, David. *Shadow Puppets and Shadow Play*. **Marlborough**: The Crowood Press, 2007.

FAVERO, Alexandre. *Dramaturgias da sombra*. *Móin-Móin*, Florianópolis, Ano 8, n. 9, 2012.

MANONNI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: Arqueologia do cinema*. São Paulo. Editora SENAC, UNESP, 2003.

MEIRELES, Cecília. *Seleção em prosa e verso*. Notas e apresentação de Darcy Damasceno, Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1973.



MONTECHHI, Fabrizio. *Schatentheater, Shadow Theatre. Band 4: Jenseits der Leinwand, Volume 4: Beyond the Screen*. Schwabisch Gmund: Einhor, Internationales Schattentheater Zentrum, 2015.

MONTECCHI, Fabrizio. *Disciplinaire versus interdisciplinaire, In Pro-Vocation Marionette*. @ Rencontre Internationale sur la formation aux arts de la marionnette. UNIMA, 2017. Disponível em: https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/10/actes_pro-vocation-marionnette-targoviste-2017.pdf

MOTTA, Gilson. *Crescer pra passarinho*, pelos Performers Sem Fronteiras: cuidados poéticos em tempos de degradação. *Mamulengo*. Florianópolis, Ano 46, n. 17, setembro 2020.

MOTTA, Gilson. *Das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido, Urdimento*, v. 2, n. 32 (2018). Florianópolis: UDESC, 2018.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, 2001. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REUSCH, Rainer. *Schatentheater, Shadow Theatre. Band 3: Theorie + Praxis, Volume 3: Theory + Practice*. Schwabisch Gmund: Einhor, Internationales Schattentheater Zentrum, 2015.

STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Recebido em: 30/03/2021

Aprovado em: 18/06/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT

Centro de Artes – CEART

A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas

aluzemcena.ceart@udesc.br