




O iluminador xamã, *bricoleur* cósmico e o olhar índio da criança no teatro infantil

Fernanda Guimarães Mattos de Souza

Para citar este artigo:

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. O iluminador xamã, *bricoleur* cósmico e o olhar índio da criança no teatro infantil. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.1, n.3, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/105965/27644669010320220201>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



O iluminador xamã, *bricoleur* cósmico e o olhar índio da criança no teatro infantil¹

Fernanda Guimarães Mattos de Souza²

Resumo

Propomos aqui, a análise do iluminador cênico como xamã e da criança como espectadora, ambos com seus respectivos olhares índios, dentro de uma construção artística ou imaginária que seja de bricolagem. A recepção da criança em um espetáculo infantil, selecionando visualmente tudo o que quer da cena, engendra um novo universo de compreensão do que presencia no teatro. Trata-se da relação entre xamã-iluminador como *bricoleur* cósmico e a recepção do público infantil, a partir de um pacto de sonho lúcido estabelecido entre ambos por meio de um rigoroso olhar índio, o olhar do *bricoleur*, que cria artefatos artísticos ou espirituais que refuncionalizam e reordenam o mundo naquele espetáculo.

Palavras-chave: Iluminação cênica. Ludicidade. Teatro infantil. Bricolagem

The shaman illuminator as a cosmic bricoleur and the child's Indian look in children's theater

Abstract

This text proposes the analysis of the scenic illuminator as a shaman and the child as a spectator, both with their respective Indian eyes, within an artistic or imaginary construction that is a bricolage. The reception of the child in a children's show, visually selecting everything they want from the scene, engenders a new universe of understanding of what they witness in the theater. This deals with the relationship between the shaman-illuminator as a cosmic *bricoleur* and the reception of the child audience, based on a lucid dream pact established between them through a rigorous Indian gaze, the gaze of the *bricoleur*, which creates artistic or spiritual artifacts that refuncionalize and reorder the world in that spectacle.

Keywords: Scenic lighting. Shamanism. Children's theater. Bricolage.

¹ Revisão de português realizada por Mariângela Innocêncio

² Artista cênica, Iluminadora e Pesquisadora das visualidades da cena. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da UFRJ, na linha de pesquisa Poéticas da cena: Teoria e Crítica (2016) e Doutoranda na área de Processos e Métodos de Criação Cênica do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2020). Componente da equipe editorial e conselho editorial da revista A Luz em Cena: revista de pedagogias e poéticas cenográficas vinculada ao PPGAC CEART UDESC desde 2021. Tem experiência técnica e artística na área de Artes Cênicas, com ênfase em Iluminação Cênica, atuando principalmente no seguinte tema: Iluminação Cênica, Visualidades da cena, Luz em contexto dramático e narrativo.



fernandamattosdesouza@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/6999633398126341>



<https://orcid.org/0000-0001-7156-8347>



El iluminador chamán, el bricoleur cósmico y la mirada india del niño en el teatro infantil

Resumen

Este texto propone el análisis del iluminador escénico como chamán y del niño como espectador, ambos con sus respectivos ojos indios, dentro de una construcción artística o imaginaria que es un bricolaje. La recepción del niño en un espectáculo infantil, seleccionando visualmente todo lo que quieren de la escena, engendra un nuevo universo de comprensión de lo que presencian en el teatro. Se trata de la relación entre el chamán-iluminador como *bricoleur* cósmico y la recepción del público infantil, a partir de un pacto de sueño lúcido establecido entre ellos a través de una rigurosa mirada india, la mirada del bricoleur, que crea artefactos artísticos o espirituales que refuncionalizar y reordenar el mundo en ese espectáculo.

Palabras clave: iluminación escénica. Shamanismo. Teatro infantil. Bricolaje.



Este artigo propõe uma análise sobre o papel quase xamânico do iluminador cênico que, ao desenvolver um desenho de iluminação para uma peça infantil, contribui artisticamente com o olhar particular que a criança tem do mundo. Devemos deixar claro, entretanto, que as analogias feitas aqui, limitam-se a um ensaio acadêmico, compreendendo que a sociedade indígena e o complexo trabalho desenvolvido pelo xamã, em sua amplitude, requerem maior aprofundamento teórico, sociológico e espiritual.

A respeito da criança, Walter Benjamin (1995, p.39) afirma que, “para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente” e, ainda, “seus anos de nômade são horas na floresta do sonho”.

Por meio de focos, atmosferas e cores, o iluminador xamã integra a equipe de criação de um sonho cênico, um “sonho lúcido”, ou, o que para Gaston Bachelard (2009), seria um “sonho diurno” ou mesmo um “devaneio cósmico”.

De acordo com Bachelard (2009, p.95), “a criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta”, ilustrando, assim, as imagens encantadas com as quais a criança pode vir a enriquecer os seus devaneios. Para Bachelard, o devaneio é uma atividade de vontade que permite ao homem, no caso, a criança, imaginar e romper com a realidade, instaurando uma outra percepção do presente.

É através do devaneio que a imaginação se manifesta como uma atividade criadora, um sonho consciente, para que assim se chegue ao profundo das coisas, criando novas imagens. Bachelard tratava o devaneio como uma derivação dos sonhos, da ordem dos fenômenos oníricos. Logo, o espaço cênico será tratado aqui como um espaço lúdico no qual a criança pode vivenciar momentos de devaneios e sonhos conscientes.

Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado por colinas. Mas a colina recresce, a enseada do rio se alarga. O pequeno faz-se grande. O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza (BACHELARD, 2009, p.97).

Tal fragmento de Bachelard exemplifica muito bem a qualidade do olhar infantil, feito do encantamento diante de um mundo novo e repleto de possibilidades. Fantasia, encantamento e magia são alguns dos termos utilizados no campo das visualidades da cena voltadas para as infâncias e parte disso acontece por intermédio das subjetividades inerentes ao processo criativo



de cada iluminador. Entretanto, para que o resultado estético desejado cumpra o seu papel, o mesmo deve ser aberto para a apreciação do espectador. Sobre o espectador, a psicóloga e psicopedagoga Zanilda Gonçalves (2002) nos aponta:

Este, contudo, não subordina suas interpretações a uma lógica racional, mas a constrói mediante o fenômeno de experiencição, em que a percepção e o redimensionamento fundamentados nas vivências pessoais, propiciam a ressignificação do objeto artístico. (GONÇALVES, 2002, p.45)

A criança reorganiza visualidades, ressignifica a experiência teatral que lhe é oferecida e a incorpora como lhe convém, mediante um rigoroso olhar, praticando uma edição sensorial particular, de acordo com as próprias subjetividades e liberdade estética. Dotada de um ativo processo imaginativo, ao descobrir o dom de fantasiar livremente a criança percebe que pode ir além da experiência imediata, visualizando mais do que a racionalidade pura. Ela lida com a expressão lúdica com maior liberdade, posto que a ludicidade é percebida como manifestação natural da infância.

Tais características a colocam no lugar privilegiado de criadora de fantasias e transformadora do mundo. Para Bachelard, (2009, p.97) “A criança enxerga grande, a criança enxerga belo”.

Esses atributos infantis privilegiam também os artistas criadores para esse público, já que o produto de sua arte terá, na recepção, a mesma ludicidade que permeia o imaginário dos pequenos espectadores.

Constata-se que, no teatro para crianças a linguagem se faz através do equilíbrio dos elementos lúdicos, mágicos e reais. Ou seja: o jogo, as brincadeiras, o encantador, o extraordinário, as transformações fantásticas, a imitação, a capacidade de realizar e pôr em prática, a evidencia de tudo que existe de fato etc.. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. (ORTIZ in KÜHNER, 2003, p.60)

Por vias da imaginação, o teatro dialoga com experiências pré-existentes e nutre a recepção dos pequenos espectadores fazendo com que estes percorram caminhos próprios e reformulem a experiência cênica ofertada. No que tange ao papel da iluminação, a luz esconde e revela o espaço, cria atmosferas, sombras, tridimensionalidade, colore, coloca ou tira de foco, segundo a subjetividade de quem a utiliza como recurso dramático e atendendo às demandas da



encenação. O espectador, por sua vez, assimila tais códigos de linguagem dando-lhes novos sentidos, de acordo com a sua própria compreensão, à qual estão atreladas percepções individuais, tais como a cultura, o meio social, a criação familiar e mesmo a predisposição emocional própria desse receptor.

Na realidade, o espectador está determinado por uma soma de fatores (sociais, físicos, emotivos culturais, etc.) que o condicionam e sobre os quais não tem realmente domínio, o que não significa ser menos livre de suas reações frente à representação na qual eleger seus elementos de leitura, de interpretação (FÉRAL, 2015, p. 129).

Múltiplos aspectos permeiam o olhar estético do espectador, mediando as relações entre este e o iluminador, o criador e o receptor. A abertura para outros sentidos de compreensão e diversas possibilidades de leitura de uma única obra, inspirados pelo desenho de luz de um espetáculo teatral, enriquecem as potencialidades expressivas da cena e abrem espaço para um novo olhar observador:

Se atentarmos para o jogo de luz e sombra utilizado num espetáculo, por exemplo, observamos que ele pode produzir efeitos tanto temporais, como o dia e a noite (convencional), quanto atemporais, que se revelam nos sentidos emocionais construídos, retratando as condições psicológicas vividas naquele momento pelo espectador. (GONÇALVES, 2002, p.49)

O olhar atento de uma criança a um foco de luz atravessando a fumaça do palco colorido por uma Geral³ de cor azul pode ser imaginado por ela como um raio de sol ou mesmo como uma estrela cadente. Projeções de estrelas ou de nuvens feitas a partir de refletores específicos, para uma determinada cena, eventualmente podem causar na criança a sensação de estar no próprio céu de seus desenhos feitos com giz de cera. Efeitos de iluminação são linguagens permeadas por sentimentos particulares que dialogam com a realidade de cada criança de maneira individual.

O mundo do sentir é mais vivificado no teatro para crianças. Ou ainda o pensamento é primordialmente sentido e depois racionalizado. A razão vem, então, mais mansa e menos dominadora. Na linguagem do teatro para crianças ocorrerá o exercício da razão com o afeto e da sensibilidade despontando primeiro. (ORTIZ apud KÜHNER, 2003, p. 61)

O leque de possibilidades e recursos técnicos ofertados aos iluminadores para a criação de

3 Conjunto de refletores posicionados de forma frontal para banhar o ambiente cênico



uma vivência encantadora por meio de atmosfera, cores, sombras inanimadas, objetos luminosos, e tudo mais que estiver ao alcance de sua imaginação, proporciona à criança uma amplitude de imagens poéticas engrandecendo sua sensibilidade e criatividade diante do mundo real. Dessa forma, a luz adotaria uma função de linguagem mais onírica, lúdica e poética, além de narrativa, pois se compreende que a criança possui um olhar “animista”, segundo o qual tudo cria vida e adquire novas formas de linguagem.

O animismo é uma cosmovisão que atribui às entidades não humanas uma essência espiritual como se, além dos seres humanos, os animais, as plantas, as pedras, os insetos e tudo mais tivesse alma ou espírito. Tal conceito filosófico é, frequentemente, encontrado em determinadas civilizações ameríndias e a criança, assim como os indígenas, têm uma maior capacidade de conexão com a natureza, podendo “dar vida” a tudo, com maior facilidade. Diferente do adulto, os pequenos, com seus canais cognitivos abertos, podem “expandir a percepção e dilatar o tempo, alcançando outras galáxias” (Krenak, 2016, s/p.), o que, para o ambientalista indígena Ailton Krenak, seria a ideia de uma cosmovisão ou uma visão aberta de mundo.

Como os indígenas, a criança consegue estabelecer relações com a natureza o que, muitas vezes, o adulto de uma civilização não-animista, como a nossa, ocidental, não é capaz e, por meio do teatro, esse ambiente sagrado, fazer associações e analogias. Segundo Krenak (2016, s/p.):

Quando seu espírito alcança essa compreensão, como uma criança que está começando a conhecer o alfabeto, a conhecer os primeiros exercícios, ele também começa a expandir a percepção e a capacidade de universalizar o seu discurso, de alcançar outras galáxias. Isso, para mim, é o que eu poderia experimentar como uma ideia de cosmovisão

Através de códigos de cores, atmosferas e relações entre luz e cena, a criança tem em si despertado o olhar curioso de quem vê as coisas pela primeira vez, o olhar de deslumbramento ao “ver com os olhos livres”, como diria Oswald de Andrade. Trata-se daquilo que, em alguma instância, Benjamim (1995, p.39) chama de “o rigoroso olhar índio da criança”, que coleciona imagens, tornando-a uma “*bricoleur*” visual que vai construindo seu repertório particular através de registros e vivências pessoais. O conceito de *bricoleur*, do teórico francês Levi- Strauss, é usado ao nos referirmos a esse receptor que tem a sua compreensão estruturada a partir de vestígios, tendo seus significantes e significados reformulados em função de seu olhar poético, de sua



percepção e de seus próprios interesses, pois a criança percebe da cena aquilo que seus referenciais lhe propõem, cocriando junto da criação de luz e de toda a criação ali presente. Jaques Rancière (2012) discorre sobre a capacidade do espectador de cocriar a imagem cênica, adotando, assim, uma postura ativa diante da obra:

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17)

De acordo com Rancière, a experiência teatral possui uma capacidade transformadora para o espectador aberto a essa vivência de forma ativa, conferindo-lhe pluralidade, sensibilidade, formação estética de forma individualizada, contudo, imprevisível, do ponto de vista dos resultados dessa experiência. Isso porque cada indivíduo possui seu próprio olhar sobre tal vivência: “os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõe seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores, dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

A criança vai ao teatro sem expectativa prévia do que vai acontecer ou assistir. Para ela, não se trata de uma simples experiência e, sim, de uma vivência que se sobrepõe a elementos que constituem cenário, figurino, luz, maquiagem, sonoplastia ou mesmo a própria atuação. Para Luiz Miguel Pereira (2014), “o olhar inaugural, o descortinamento do novo para o receptor, é um fator que, além de construir uma imaginação criadora, propicia a percepção de ser e estar no mundo, sendo este constituído de produções humanas fornecedoras de estímulos constantes”..

Tendo por base o teatro – que proponha aos espectadores a irreverência do olhar pelo avesso, que incomode as suas zonas de conforto e tenha outra forma de entender a vida – enquanto uma grande brincadeira de criar realidades, e tendo por função a imitação/representação/criação do social, desencadeia percepções para o movimento espontâneo da criança. Sua experiência vai se acumulando, não obstante seu desenvolvimento humano vai sendo construído num processo contínuo. (PEREIRA, 2014, p. 83)

Posto isso, quando a criança começa a frequentar o teatro formulado com uma linguagem que está em consonância com a sua faixa etária, ela amplia a sua capacidade de fazer analogias,



expande a percepção e o desenvolvimento estético. As visualidades cênicas no teatro infantil buscam explorar os sentidos.

Em qualquer projeto teatral as linguagens ou meios utilizados deveriam se complementar como um todo, pulsando e se relacionando entre si. O cenário, o figurino, a luz, a música, a dramaturgia, o trabalho do ator intérprete, a utilização de bonecos e objetos animados dramaticamente, deveriam funcionar em comunhão e nunca um como pano de fundo do outro. (GABRIELI apud KÜHNER, 2003, p.77)

Nesse contexto, a iluminação normalmente atua enfatizando os fatores psicológicos do texto, além de explorar códigos importantes no desenvolvimento cognitivo infantil, tais como as cores. Em entrevista, o iluminador carioca Jorginho de Carvalho (2016) afirma:

Eu dou prioridade às cores, à utilização de cores. Não abro mão de utilizar cores, embora a peça infantil, às vezes, já seja bastante colorida. Nesse caso, uso o branco para destacar essas cores. Priorizar as cores não significa só pintar com cor, significa também usar o branco, quando os figurinos de uma peça infantil são imensamente coloridos. Assim, o melhor é usar o branco para colorir aquela peça e fazer com que aquelas cores apareçam na sua abundância. Essas são as minhas prioridades. Me preocupar com a cor que é um elemento de informação direta para criança, me preocupar com dias e noites, que são sentimentos com os quais ela convive normalmente e o espaço. Procuro clarear o que o autor está dizendo com relação ao espaço. Cor, dias e noites e divisão de espaço. Separação, localização espacial de onde está acontecendo a cena

O iluminador xamã, por sua vez, no teatro infantil, por meio de seu desenho de iluminação, relaciona-se com os outros criadores cênicos, dado que deve haver uma perfeita harmonia de detalhes, especialmente entre cenário e luz, ponderando, assim, a dinâmica espacial para que se estabeleça a importante cosmopolítica cênica, tal como relatado. A harmonia entre os códigos deve ser respeitada, assim como a consciência de que cada criador possui uma linguagem própria, com diferente participação no conjunto da obra, sendo o limite entre cada função e linguagem bem tênue. Um criador pode atrapalhar o outro, uma vez que não haja harmonia entre as partes. Tais alianças são essenciais em todas as instâncias da vida, além do ambiente cênico, e, especialmente, na atividade original do xamã. Sobre as alianças afetivas de forma expandida, segundo Ailton Krenak (2016),

as possibilidades de aliança não se dão só no plano das relações sociopolíticas, no plano das ideias, no que é possível estabelecer de colaboração entre uma nação e outra, entre uma sociedade e outra. Quando eu vou a um riacho, a uma fonte, a uma



nascente e sinto beleza e fico comovido com a água que está naquela fonte, naquela nascente, eu estabeleço uma relação com ela, converso com ela, eu me lavo nela, bebo aquela água e crio uma comunicação com aquela entidade água que, para mim, é uma dádiva maravilhosa, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com as florestas. (...) As relações não são percebidas como potência que ocorre só entre pessoas, no sentido comum em que nós entendemos as pessoas, as relações humanas, as relações sociais. Elas são alianças com muitas outras potências que estão dadas, que são possíveis. O raio, a chuva, o vento, o sol, a brisa, as paisagens. Aliança é troca com todas as possibilidades, sem nenhuma limitação.

A iluminação interfere diretamente em todos os outros elementos cênicos, podendo auxiliá-los ou prejudicá-los sob o ponto de vista estético. Por isso, é essencial que o iluminador participe do processo de criação de montagem do espetáculo desde o início e tenha um bom diálogo com os demais criadores, especialmente com o cenógrafo, pois é a partir da cenografia que o iluminador vai conceber o seu trabalho. As alianças entre códigos de criação são primordiais para que haja organicidade, relacionando-se a isso os processos de bricolagem cênica.

De forma semelhante, o xamã constitui, diplomaticamente, suas relações com os espíritos dos seres terrenos no território do mundo invisível, refazendo o ordenamento dos espíritos do mundo físico, o que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro chama de “bricolagem cósmica”. Quando ele, xamã, reordena as relações do mundo físico, pré-existente, no mundo espiritual. Tal como explica André Gardel (2019, p. 08):

Segundo a perspectiva (pré) cosmológica, originariamente todos os seres são transparentes e diferencialmente humanos, se comunicam expondo a sua diversidade corporal de disjunção inclusiva e podem intercambiar as suas (pré) formas. E é justamente esse tempo-espaço, esse caosmos, que é visitado pelo xamã, um vivo-morto (atenção: não um zumbi, que é um morto-vivo!), em suas viagens-transes performáticas, execução prática de uma filosofia que Viveiros cunhou de “onirismo especulativo”, extraído das movimentações diplomáticas, cosmopolíticas xamânicas por planos imanentes não hierárquicos e porosos a alteridades diversas. O xamã transversal amazônico, em oposição frontal à especialização cientificista ocidental, possui múltiplas funções dentro da comunidade/ tribo: é um medicine man, um vidente, um poeta-músico-performer e, principalmente, um intermediário cósmico, renovando o socius ao trazer para a tribo as novidades filosóficas e existenciais de seu livre trânsito intermundos.



Alcançando a “translucidez” ou transe, por meio do consumo de tabaco, os xamãs Arawetés⁴, ora chamados de pajés, atuam como articuladores entre os vivos e os mortos, homens e deuses, por meio de canto, poesia, sonho e magia. O iluminador, diferentemente do xamã, não experimenta nenhum tipo de transe, a não ser a epifania gerada pelo processo criativo, que o leva para “outros mundos”, o mundo cênico. Entretanto, em alguns casos, podemos perceber, no ofício do iluminador, o conceito de bricolagem desenvolvido por Lévi-Strauss (1989), mencionado anteriormente. Tal conceito é observado também no trabalho do xamã ameríndio, quando ele, em seu transe, entra em contato com outros mundos e seres espirituais na tentativa de estabelecer a já mencionada cosmopolítica de reordenamento relacional.

No caso do iluminador, o conceito de bricolagem estende-se para além da cosmopolítica cênica de harmonização entre criadores. Em alguns casos específicos, quando movido pela necessidade funcional, ou mesmo pela criação poética, visando a um resultado estético que caiba na ludicidade desejada e no conceito da obra, o iluminador utiliza-se de “gambiarras”. Nesse caso, objetos de uso cotidiano que têm sua utilidade original ressignificada, transformando-se em fontes de luz, ou melhor, artefatos luminosos, que têm por finalidade contribuir cenograficamente com o espetáculo, tornando o ambiente ainda mais cativante aos olhos infantis.

Diferente de um tipo de arte ou ação que transforme uma matéria-prima em um produto final, trata-se de uma arte ou uma visão de mundo como a xamânica, que transmuta produtos já existentes, refuncionalizando-os e reestruturando-os. Dessa forma, o iluminador tem seu processo criativo gerado a partir do conceito artístico nascido da bricolagem, também usada pelas vanguardas europeias como ready-made, uma cosmovisão na qual ele trabalha com objetos já existentes no mundo e na vida que, reorganizados, criam um novo universo artístico ou de compreensão de mundo. Em outras palavras, o iluminador atribui uma ideia nova a um objeto, concedendo-lhe, com isso, o status de obra de arte, sendo esse processo tão importante como o de produzir a partir de uma matéria-prima, tangenciado por uma habilidade como a de pintar, esculpir ou construir. Em seu livro, Lévi-Strauss nos convida a conhecer o “bricoleur” em atividade:

4 Povo indígena de cosmologia xamanica e de família linguística tupi-guarani habitante das margens do igarapé Ipixuna, afluente da margem direita do Médio Xingu no Pará.



Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já construído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim, e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.35)

Posto isso, na iluminação cênica, “artefatos luminosos” muitas vezes podem advir de necessidades estéticas do projeto de iluminação ou mesmo da cenografia. A exemplo disso, Renato Machado (2017), iluminador carioca, conta em entrevista que, ao desenvolver o desenho de iluminação para determinada peça infantil cuja relação com a água era primordial, retirou as resistências de lâmpadas comuns, encheu-as com água e anilina azul e colocou microlâmpadas de led nas roscas das lâmpadas convencionais que, quando acesas, atravessavam a água azul, alcançando, assim, um resultado esteticamente satisfatório. Esse relato ratifica o fato de que a gambiarra, em sua função aqui descrita, é um meio de alcançar determinado resultado estético a partir de um recurso que foi criado combinando elementos originalmente não concebidos para aqueles fins. Para tanto, deve-se recorrer à criatividade, assim como à intuição de quem a concebeu.

Ele *bricoleur*/ iluminador interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes (Lévi-Strauss, 1989, p.35).

Em outra ocasião, em uma peça em que a água era um elemento dramático importante, outro renomado iluminador carioca, utilizou-se de muitas bacias de alumínio cheias de água espalhadas por todo o palco. Utilizando-se de um recurso experimental, transformou as bacias com água em gambiarras rebatedoras de luz e criadoras de efeitos luminosos de água em movimento, posto que os atores brincavam com a água das bacias. Havia um refletor afinado diretamente para o centro de cada bacia que rebatia no seu material metálico e, ao atravessar a água em movimento, criava belíssimos efeitos visuais na cenografia.

Dessa forma, como antes mencionado, tal qual um xamã e suas bricolagens cósmicas, o iluminador reorganiza não espíritos, mas objetos, criando artefatos luminosos advindos de bricolagens cênicas, ou gambiarras, transportando a criança e seu rigoroso olhar índio a ambientes oníricos e a sonhos lúcidos. Além do atravessamento temporal que se dá no tempo dramático, existe a cosmopolítica entre os demais elementos cênicos e a luz, lembrando que



a iluminação está em constante movimento narrativo visual negociando com todos os outros em cor, espaço, atmosfera e edição de tempo, tornando o iluminador um verdadeiro cosmopolítico da cena.

Nos exemplos acima citados, os iluminadores e seus artefatos luminosos dividem o espaço com outros elementos visuais que compõem a cena, diversificando as possibilidades visuais e vivenciais da criança. Entretanto, no teatro de sombras, a relação entre o iluminador e a criança é direta, sendo a luz, nesse tipo de teatro de animação, primordial para que a magia aconteça. Portanto, a fonte luminosa, quase sempre constituída a partir de artefatos luminosos ou, como temos chamado, gambiarra, é construída pelo iluminador para que haja uma melhor qualidade de sombra, logo, de luz, e para melhor manipulação dos artefatos pelos performers sombristas que participam desse jogo.

Tomando como base a minha própria experiência como iluminadora, posso mencionar o trabalho realizado junto ao Professor Gilson Motta e o Coletivo Sombreiro Andante da Escola de Belas Artes da UFRJ em 2017, no espetáculo “Ananse e o baú de histórias”⁵ do qual participei como criadora do desenho de luz. “Ananse e o baú de histórias” é um espetáculo baseado na técnica do teatro de sombras. Essa linguagem do teatro de animação é construída sobre três elementos: uma fonte de luz, um objeto a ser projetado (o corpo do performer, uma silhueta ou um objeto tridimensional) e um suporte para projeção (pode ser uma tela feita de tecido ou uma superfície rígida, como uma parede, tudo depende da proposta estética).

Essa linguagem envolve equipamentos específicos, vez que, de modo geral, as fontes de luz não são as mesmas usadas no teatro de atores. Isto é, para que a silhueta de uma figura seja projetada numa tela de modo a ter visibilidade, é necessário usar uma lâmpada específica, como, por exemplo, as lâmpadas de 12 volts ou de 24 volts, pois estas possuem um filamento mais fino que permitem uma melhor qualidade na projeção das imagens. Nesse caso, a pesquisa e a dedicação geraram a solução criativa que resultou em novo conhecimento técnico e artístico, considerando que eu ainda não havia trabalhado com teatro de sombras, tampouco pesquisado a respeito. O pesquisador Gilson Motta (2021) descreve em publicação os procedimentos técnicos tal como desenvolvidos.

⁵ Direção geral: Gilson Motta; Atuadores sombristas: André Luis Perret, Flavia Coelho, Gilson Motta, Priscilla Paraíso, Sabrina Paraíso; Dramaturgia: Flavia Coelho; Iluminação: Fernanda Mattos e Eduardo Nobre.



é uma espécie de sonho – viagem, ou de transe culturalmente controlado, ao longo do qual a alma deixa o corpo e vai em uma visita a outros mundos, subterrâneos ou celestiais. O xamanismo é assim uma técnica do êxtase, geralmente comportando a arte de dirigir sonhos.

Devo deixar claro que as analogias feitas neste texto limitam-se a um ensaio acadêmico, compreendendo que a sociedade indígena e o complexo trabalho desenvolvido pelo xamã, em sua amplitude, requerem maior aprofundamento teórico, sociológico e espiritual. O que cabe, aqui, é verificar as possibilidades da luz enquanto elemento mágico, dinâmico e vivo, assim como o papel do iluminador tangenciando as relações sagradas que o xamã tem com a natureza e com a luz natural que nos dá a vida em toda a sua plenitude.

Referências

BACHELARD, Gaston. *Poética do Devaneio*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CARVALHO, Jorginho de. Entrevista concedida a autora. 2016.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teatro, teoria e prática*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GABRIELI, Osvaldo. *Uma dramaturgia sem palavras*. In: KUHNER, Maria Helena. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.52-57.

GARDEL, André. Poética Antropofágica-Perspectivística Xamânica para uma Re-Visão do Teatro Brasileiro: a cena de origem. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 9, n.2, p. 1-27, 2019.

GONÇALVES, Zanilda. *Nos bastidores do Teatro Infantil*. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2002.



KRENAK, Ailton. Entrevista sobre as alianças afetivas concedida a Pedro Cesarino, 2016. Disponível em: <https://medium.com/alayaspas/ailton-krenak-fala-sobre-a-diferen%C3%A7a-entre-a-maneira-como-os-brancos-e-os-amer%C3%ADndios-veem-a-867c6eaadc19>

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

MACHADO, Renato. Entrevista concedida a autora. 2017.

ORTIZ, Fátima. *O espetáculo: A linguagem cênica no teatro para crianças*. In: KUHNER, Maria Helena. *O Teatro dito Infantil*. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p.58-61.

PEREIRA, Luiz Miguel. *Teatro para bebês: Estreia de olhares*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RISÉRIO, Antônio. Palavras canibais. In: RISÉRIO, Antônio. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Recebido em: 10/03/2022
Aprovado em: 28/06/2022