

Discurso e Voz nas Apresentações Cômicas do Tradicional Teatro de Sombras Grego de *Karaghiozis*¹

Thomas A. Agrafiotis – Ioanna Papageorgiou
Universidade Aristóteles de Salonica (Grécia)
Universidade de Patras (Grécia)



Figura Preta do Karaghiozis atribuída aos jogadores de Karaghiozis Dimitrios Pangalos e Mimaros. Cópia por Thomas Agrafiotis. Foto de Thomas Agrafiotis.

¹ Tradução de Carlos Eduardo Silva, educador, pesquisador, bonequeiro, ator e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC). Atualmente pesquisador do processo criativo da ópera *Otello*, de Verdi-Boito, e de Óperas Italianas do século XIX.



Karagiozis, Captain Kissas and the Phantom of the Seraglio (2017). Performado por Thomas Agrafiotis. Foto de Thomas Agrafiotis.



Karagiozis and the Treasure of God (2008). Performado por Thomas Agrafiotis. Foto de Thomas Agrafiotis.

<http://dx.doi.org/10.5965/2595034701192018181>

Resumo: O artigo apresenta a estética e as principais características do discurso e da voz do Teatro de Sombras Grego Moderno de *Karaghiozis*, concentrando-se principalmente no repertório cômico. O período de referência é o ano do seu pico, entre 1890 e 1960. O artigo argumenta que o discurso e a voz eram os principais meios de expressão. O bonequeiro de Teatro de Sombras, escondido atrás da tela, usava principalmente sinais linguísticos para animar os bonecos bidimensionais e narrar a história.

Palavras-chave: Teatro de Sombras Grego Moderno. Cultura Oral. Cultura Urbana.

Abstract: The article presents the aesthetics and the main features of speech and voice of the Modern Greek shadow theatre of *Karaghiozis*, concentrating mainly on the comic repertoire. The period of reference is the years of its peak from the 1890s to the 1960s. The article argues that speech and voice were the primary mediums of expression. The shadow-theatre player, hidden behind the screen, used mostly linguistic signs to animate the two-dimensional flat puppets and narrate the story.

Keywords: Modern Greek Shadow Theatre. Oral Culture. Urban Culture.

Karaghiozis é o nome do principal personagem do Teatro de Sombras Grego Moderno. Ele é um anti-herói corcunda constantemente voraz [fotos 1 e 3], e “sempre no centro de tudo que acontece na tela branca; aquele sem o qual nada pode acontecer” (PUCHNER, 2015, p. 513). Seu nome se tornou sinônimo do teatro ao qual ele pertence. Em turco, significa “olhos escuros”.

Tanto o Teatro de Sombras Grego Moderno quanto o seu parente próximo, o Turco, originaram-se do Teatro de Sombras Otomano *Karagöz-Hacivat*. Não obstante a sua derivação otomana, o *Karaghiozis* adquiriu uma identidade grega nativa através de um longo processo de adaptação à cultura das camadas sociais mais pobres da Grécia (Hellas). Assim, tornou-se um espetáculo totalmente integrado à população grega moderna, florescendo principalmente durante os anos entre 1890-1960.

Nas páginas seguintes, apresentaremos a estética e as principais características do discurso e da voz nas performances de *Karaghiozis*, concentrando-nos principalmente no repertório cômico, uma vez que as peças sérias desenvolveram uma maneira distinta de falar que requer uma abordagem especial. O período de referência será o ano de pico do Teatro de *Karaghiozis*.

Uma breve história do Teatro de Sombras Grego

As características específicas do *Karaghiozis* foram formadas ao longo dos anos de seu desenvolvimento. Portanto, o conhecimento de sua história é essencial para entender essa forma distinta de arte. O ancestral otomano do *Karaghiozis* é fruto de uma longa tradição de Teatro de Sombras que remonta pelo menos à Indonésia do século X ou XI (MYSTAKIDIDOU, 1982, p. 27). O Teatro de Sombras da Ásia, de alguma forma, se espalhou para o oeste e entrou no Império Otomano pelo Egito por volta do século XVI. A primeira evidência sobre a existência de um personagem do Teatro de Sombras chamado *Karagöz*, remonta ao século XVII. A forma de Teatro de Sombras que possui o *Karagöz* e o seu companheiro *Hacivat*, assim como os principais personagens-tipo, ainda é

apresentada na Turquia, especialmente durante as celebrações do Ramadã. No entanto, não é mais um espetáculo exuberante (GAYÉ, 1986). Tendo florescido até o final do século XIX quando apresentava uma linguagem escatológica e profana. O *Karagöz* costumava ter um falo saliente, e muitos dos enredos exploravam os efeitos cômicos das aventuras daquela parte do corpo masculino (AND, 1979, p. 83-87; STAVRAKOPOULOU, 2012, p. 146-57).

Como o Império Otomano incluía várias regiões do Mediterrâneo Oriental, o Teatro das Sombras *Karagöz-Hacivat* se espalhou por aquela área (Ásia Menor, Oriente Próximo, Balcãs e Norte da África)¹. Por volta do final do século XVIII, tornou-se conhecido nos Balcãs meridionais e, em sua tradição otomana original, continuou a ser realizado por várias décadas, bem depois da independência grega, em 1830 (HADJIPANTAZIS, 2014, p. 287; MYRSIADES, 1988, p. 1-26). Gradualmente, o Teatro de Sombras Otomano desapareceu de Atenas porque as autoridades o consideravam indecente e, portanto, inadequado para uma capital europeia. Após duas décadas de mudanças graduais nas províncias, reapareceu em Atenas em 1894. Desta vez foi transformado em um entretenimento familiar, sem nenhum atributo indecente. Naquela época, adquirira fortes elementos nacionais. Durante os anos que antecederam o seu reaparecimento em Atenas, esse tipo de Teatro de Sombras passou por um processo coletivo de helenização, principalmente na cidade de Patras (HADJIPANTAZIS, 2014, p. 287-90).

Durante as duas últimas décadas do século XIX, os bonequeiros do Teatro de Sombras Grego, conhecidos como *karaghiozopaichtes*, conseguiram limpar o espetáculo de qualquer conotação sexual, criando novos enredos inspirados na Guerra da Independência e inventando novos personagens, alguns dos quais representando tipos regionais gregos. O mais importante é que eles conseguiram

¹ *Karaghiozis* deixou de ser realizado em todos os lugares, exceto Turquia, Grécia e Chipre no início do século XX.

criar símbolos descritivos do conflito nacional entre Gregos e Turcos. O poder Otomano era representado pelo Paxá ou Vizir (*Pasha* ou *Vizier*), sua bela filha e seu capanga, o *Velighekas* Albanês. O *Karaghiozis*, sua família e seus amigos eram, constantemente, rebeldes contra os turcos. O que mais notável é que os atores gregos do Teatro de Sombras conseguiram associar o conflito nacional ao conflito de classes. Essa dupla luta foi manifesta, expressivamente, no nível cenográfico. No lado esquerdo da tela (do ponto de vista do espectador), vemos a cabana abandonada de *Karaghiozis* (*paranga*) e, à direita, o luxuoso harém do Vizir. Dessa forma, a divisão nacional também significava a hierarquia de classes (HADJIPANTAZIS, 2014, p. 290-93) [foto 2],.

Nos anos seguintes, até a década de 1960, o Teatro de Sombras Grego, literalmente, ofuscou “todos os outros gêneros do teatro, reunindo em seus espaços improvisados de teatro e nos cafés, um público muito maior que todas as outras ‘plateias de teatro’ juntas” (PUCHNER, 2015, p. 511-12). As pessoas das classes altas também participavam, mas a força desse teatro vinha dos bairros de classe baixa das principais cidades gregas. Esses bairros eram povoados por antigos camponeses e refugiados da Ásia Menor que se mudaram para as grandes cidades em busca de empregos nas fábricas recém-construídas. Os recém-chegados não conseguiam ser facilmente integrados à vida da cidade e formavam pequenas comunidades com suas próprias regras e ética de assistência mútua. Foi no ambiente desses bairros que o Teatro *Karaghiozis* alcançou o auge de sua popularidade (KIOURTSAKIS, 1983, p. 85-97). Quando os pequenos bairros desapareceram durante a década de 1960 e foram substituídos pelos blocos de apartamentos das cidades gregas modernas – quando, por exemplo, a sociedade grega moderna adquiriu um caráter de massa – o *Karaghiozis* entrou em declínio. A essa altura, o cinema (e a televisão posteriormente) haviam se tornado a forma preferida de entretenimento popular.

Atualmente, as apresentações de *Karaghiozis* são dirigidas principalmente às crianças. Por causa do seu apelo infantil, muitos

professores usam-no como uma ferramenta educacional nas salas de aula ou nas atividades escolares.

Repertório

As peças tradicionais de *Karaghiozis* podem ser divididas em duas categorias principais: as comédias e as “heroicas”. Os enredos das comédias são estruturados em torno das aventuras dos personagens que constituem esse tipo de teatro de sombras. O *Karaghiozis* satiriza todos os valores sociais, poupando apenas Deus e a pátria. Os temas dessas peças estão relacionados à vida familiar e social (casamento, dívidas, pobreza, dinheiro, descobertas científicas e profissões), casos de amor, eventos públicos (eleições, por exemplo), histórias de detetives, jogos de poder, truques para obter comida, etc.

Os “heroicos” são contos baseados em histórias fictícias ou reais, ambientadas nos tempos em que a Grécia estava sob o domínio Otomano, ou nas façanhas dos gregos modernos durante a Guerra da Independência Nacional, entre 1821 e 1828. O *Karaghiozis* surge aqui como ajudante e assistente de um importante herói nacional. A maioria dos seus colegas cômicos, no entanto, não tem lugar no contexto heroico das performances e, com exceção do *Hadjivatis* e do *Barba Giorgos*, eles raramente aparecem. Esta categoria de peças teatrais foi extremamente popular durante o auge do gênero, mas recuou após a queda da Junta², na década de 1970. Atualmente, as peças patrióticas raramente são executadas.

Além dessas duas categorias principais, o repertório *Karaghiozis* inclui muitas peças dramáticas, como melodramas, histórias de assassinato, dramas da corte, filmes de vampiros e contos de fadas (*Genovefa*, *O Naufrágio da Pobre Maria*, *O Vampiro*, *o Parricida*, etc.).

² N.T.: Junta Militar Grega, que destituiu o rei Constantino II, submetendo aquele país a uma ditadura entre os anos de 1967 e 1974, após a qual, surgiu a Terceira República Helênica.

A estética do Teatro de Sombras Grego

Walter Puchner abre seu breve estudo “*The Magic Shadow. Small Guide to Karaghiozis*”³ observando que o “Teatro de Sombras é um dos mais encantadores esplendores da magia oriental; é a única forma de teatro que veio para a Grécia a partir do Oriente e não do Ocidente, como ocorreu com todas as demais, misturando todo o encanto enigmático do fatalismo Oriental com o humor rude de Aristófanes”. No Teatro de Sombras Oriental e Otomano, a “ideia principal do espetáculo, sua arte e técnica é filosófica: a humilde existência humana é uma sombra, uma sombra na luz das divindades, um reflexo sombrio da entidade luminosa dos seres supremos, um sonho colorido, um brinquedo nas mãos dos deuses e crianças, uma representação da vida na tela branca, diante dos olhos das mesmas pessoas que se veem nos personagens e nas figuras escondidas” (PUCHNER, 2015, p. 511). No entanto, o Teatro de Sombras Grego Moderno não reteve as associações metafísicas do seu ancestral oriental. A atmosfera sinistra que a sombra cria ainda é uma parte significativa do espetáculo, mas seu conteúdo se tornou mundano demais.

No que diz respeito à estrutura da performance de *Karaghiozis*, seus elementos fundamentais são: a) a sombra; b) os bonecos bidimensionais (figuras) e sua gama específica de movimentos; e c) o *logos*, isto é, o discurso.

Mais especificamente, a sombra da figura é projetada em uma tela de algodão cuidadosamente esticada, ou *berdés* (“cortina” em turco). O comprimento da tela pode variar de dois a seis metros, e a altura de oitenta centímetros a dois metros, dependendo do período histórico ou das condições da apresentação. Fica a uns oitenta centímetros acima do chão. Nos primeiros anos de sua história, a luz que iluminava a tela era produzida por velas, lamparinas a óleo ou acetileno. Hoje em dia, a fonte mais comum de luz é uma série de lâmpadas incandescentes aparafusadas nas ripas superiores e inferiores que seguram a tela.

³ N.T: A Sombra Mágica. Pequeno guia ao *Karaghiozis*.

A peculiaridade da técnica de *Karaghiozis* é que as lâmpadas são colocadas entre o bonequeiro e a figura [foto 3]. O bonequeiro manipula sozinho os bonecos planos ou com a ajuda de seu(s) assistente(s). Ele tem que segurar as figuras rentes à tela e ficar de pé no fundo enquanto as move. Ao mesmo tempo, o ator deve mantê-las frente a frente quando dialogam entre si. A regra básica das figuras – sempre tocar a parte inferior da tela – não é observada no caso de figuras voadoras sobrenaturais ou mitológicas. Estas não falam, mas produzem estranhos gritos ou assobios. Mesmo elas, no entanto, têm que respeitar a regra de estar contra a tela.

Por volta de 1930, as figuras eram feitas de papelão perfurado ou esculpido e raramente de zinco, o que projetava uma sombra preta [foto 1]. Na década de 1920, também foram introduzidos couro de vaca e, ocasionalmente, gelatina de plástico. Ambos os materiais eram transparentes e podiam ser coloridos [foto 3]. Após a Segunda Guerra Mundial, a gelatina e o PVC tornaram-se um



Sousta, disponível no Museu Britânico⁴.

⁴ Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=830399001&objectId=3291147&partId=1>. Acesso em: 5 jun. 2018.

material bastante comum. Outros materiais também podem ser usados, mas apenas para bonecos decorativos, uma vez que eles não projetam a sombra apropriada na tela iluminada. As figuras têm pelo menos uma articulação e algumas têm mais, dependendo das características do personagem que representam. O bonequeiro manipula-as com uma alça especial (sousta), conforme figura abaixo, que lhe permite girar os bonecos em torno de 180 graus⁵.

Por mais importante que seja o aspecto visual no Teatro de Sombras *Karaghiozis*, o *logos*/discurso do *karaghiozopaichtis* está no centro da performance. Completamente escondido atrás da tela, ele anima todas as figuras, rapidamente e habilmente mudando o tom e o timbre de sua voz. Essa habilidade é expressa pelo termo especial *allaxofonia*, que significa literalmente “mudança de voz”. A fala é, em nossa opinião, o traço diferencial do Teatro de Sombras Grego Moderno. Já nas comédias do Teatro de Sombras Otomano, o discurso era a base da performance. Como J. McCormick e B. Pratasik observaram, a ênfase do século XX sobre os bonecos como um meio visual obscurece facilmente o fato de que a voz é um elemento central do Teatro de Bonecos Tradicional Dramático. Os bonequeiros se comunicavam com seu público através da linguagem e até hoje os idosos ainda se lembram de frases ouvidas em sua juventude no palco dos bonecos. Seja trabalhando diretamente a partir de um roteiro, repetindo um texto que tenha sido transmitido oralmente ou simplesmente improvisando num cenário, o manipulador dos bonecos estava, antes de tudo, preocupado em transmitir uma história” (MCCORMICK; PRATASIK, 1998, p. 151-152).

O Teatro de *Karaghiozis* no seu auge, era uma forma de teatro oral tradicional e os elementos do discurso e da voz eram cruciais para a performance. Isso significa que as peças permaneceram, em grande parte, não escritas e foram transmitidas oralmente do bonequeiro de *Karaghiozis* mais velho

⁵ Para mais informações sobre a construção das figuras, as configurações e a tela, consulte Gudas (1986, p. 167-175).

(o mestre) para o mais novo, durante os anos de aprendizado. O Teatro de *Karaghiozis* é um mundo “enraizado na tradição oral com convenções de composição e transmissão de textos que diferem significativamente daquelas da literatura escrita”. Ele foi criado “no momento da performance, quando o compositor e o intérprete se tornam uma entidade criativa única, a composição surge através da inspiração de um artista que interage com o seu público” (MYRSIADES, 1980, p. 109). O *Karaghiozopaichtes* lembrava o roteiro da trama e alguns diálogos ou cenas estereotipadas. O que eles faziam era improvisar sobre o material dado de acordo com o lugar, o tempo e a plateia da performance específica (HATZAKIS, 2003, p. 18).

A criação *coletiva* está relacionada com o atributo da oralidade no Teatro de Sombras Tradicional Grego, ao menos até a década de 1950. A autoria não era um problema. O que quer que um bonequeiro de *Karaghiozis* tenha inventado, desde que tenha tido sucesso com o público, passava para a tradição comum do grupo e poderia ser compartilhado e usado por todos. Dessa forma, com o passar do tempo, um grande número de enredos, histórias, cenas estereotipadas, diálogos, piadas, trocadilhos, músicas, frases e personagens foram gerados. Um bonequeiro poderia usar qualquer um desses materiais comuns a todos, a fim de construir um desempenho específico, e poderia facilmente substituir uma parte do material por outra. Poderíamos dizer que cada performance era uma “variedade” de muitos elementos derivados do conjunto comum de material tradicional e amarrados pela tela de uma história (SIFAKIS, 2015, p. 273-80). Os principais elementos estruturais na ordem sintagmática da trama podem ter permanecido, mais ou menos, os mesmos, mas na ordem paradigmática, os *karaghiozopaichtes* poderiam alternativamente usar vários componentes da tradição, desde que fossem do mesmo tipo (canção para música, diálogo para o diálogo, etc.) e apropriado ao contexto específico.

Consequentemente, novas performances eram diferentes

de outras performances da mesma peça. O “significado” geral poderia ser o mesmo, mas cada performance era uma nova composição. Deste ponto de vista, mesmo a própria peça era transformada em outra diferente. A peça era continuamente recriada. (KIOURTSAKIS, 1983, p. 53-54). Sotiris Spatharis, bonequeiro de Teatro de Sombras, declarou em suas memórias: “Muitas pessoas me perguntam se eu leio as peças que executo com antecedência. Nem eu nem qualquer outro *karaghiozopaichtis* as lê. Conhecemos as apresentações de cor, assim como os contadores de histórias conhecem contos de fadas” (SPATHARIS, 1992, p. 220)⁶.

A supremacia da oralidade no *Karaghiozis* é evidenciada pelo sucesso das peças cujos áudios foram gravados em discos, durante o período entre guerras nos EUA e após a Segunda Guerra Mundial na Grécia. A ausência de imagens e figuras não impediu sua eficácia. A publicação de *Karaghiozis* em folhetos (de autoria desconhecida), depois de 1924, também foi imensamente popular. Em ambos os casos, o *logos*, tanto oral quanto escrito, era o principal meio de transcrição das performances⁷.

Tendências modernas no teatro de sombras da Grécia

Nos últimos trinta anos, o Teatro das Sombras sofreu mudanças consideráveis na Grécia. A nova geração de bonequeiros e alguns estudiosos estão explorando novas teorias, práticas e tendências em relação aos meios de expressão. Alguns preferem criar novos personagens e performances, permanecendo o mais próximo da tradição possível (por exemplo, Michalis Hatzakis). Outra seção de artistas sugere que o Teatro de Sombras *Karaghiozis* deve ser usado como auxiliar de outras formas de teatro (ou seja, Thodoros

⁶ As questões de oralidade e tradição são discutidas por Grigoris Sifakis (2015) e Walter Puchner (1985, p. 14-16). Ver também Hadjipantazis (1984) e Myrsiades (1985).

⁷ Além das gravações de áudio e dos folhetos, as peças *Karaghiozis* também foram publicadas em quadrinhos.

Grammatas e Ilias Karellas) (AGRAFIOTIS, 2010, p. 6). Finalmente, alguns grupos exploram as potencialidades da sombra independentemente do *Karaghiozis*, seguindo as tendências modernas do Teatro de Sombras Internacional e combinando sombra, corpos humanos, mídia e objetos (grupo PeTheA, em Patras)⁸. Neste último, o discurso e a voz não são necessariamente elementos primários da apresentação.

Os personagens comuns do Karaghiozis tradicional. Suas vozes e linguagem.

Como na *commedia dell'arte*, a maioria das performances cômicas de *Karaghiozis* é baseada em uma variedade de personagens. Esses caracteres são representados por figuras bidimensionais estereotipadas. Cada personagem/figura tem alguns traços identificáveis de forma, voz e movimento. No entanto, as figuras de cada bonequeiro podem transmitir um estilo mais pessoal. As dimensões das figuras para uso profissional variam de poucos centímetros, para pequenos objetos ou animais, até noventa centímetros, para personagens altos (a maioria do tipo heroico). Nos sessenta ou setenta anos de existência do *Karaghiozis* como uma forma tradicional de teatro, seus artistas criaram dezenas de novos personagens. No entanto, apenas cerca de doze deles sobreviveram ao longo do tempo⁹.

Karaghiozis é um personagem grotesco. Ele é ousado, corcunda, seu braço direito é representado sempre mais comprido, suas roupas são esfarrapadas e remendadas, e seus pés estão sempre descalços. Ele é o morador de uma cidade grega pobre ou marginal;

⁸ Veja a página do grupo. Disponível em: <<http://paithea.weebly.com/piomicroniotaomicroniota-epsilon943mualphasigmatauepsilon.html>>. Acesso em: 5 jul. 2018.

⁹ Vide a coleção online de bonecos gregos do Teatro da Sombra no Museu Britânico. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Greek+shadow+theatre>. Acesso em: 5 jul. 2018.

mora em uma cabana dilapidada (*paranga*) com sua esposa *Aglaia* e seus filhos; tem um apetite voraz e violento. Quando não consegue encontrar comida, ele vai para a cama. É extremamente cínico e pertence aos tipos trapaceiros da cultura popular. Ele usa métodos maliciosos e cruéis para alimentar sua família (principalmente roubando). Como personagem, ele tem muitas semelhanças com outros tipos existentes no Teatro de bonecos (o *Punch* inglês, o Guignol francês, o *Faggiolino* italiano, o *Kasperl* alemão e o *Christovita* espanhol) e com alguns *janni* (servos) da *commedia dell'arte* italiana, especialmente, o Polichinelo.

Seu companheiro nos *berdés* é **Hadjiavatis** (seu homólogo turco é *Hacivat*). Às vezes, ele coopera com *Karaghiozis* nos negócios, mas geralmente é vítima de seus truques. Muitas vezes, ele acaba enredado nos esquemas do *Karaghiozis*. O *Hadjiavatis* tem uma tendência a bajular os poderosos e, às vezes, é descrito como complacente e dócil para com o *establishment* dominante e ocupante, em contraste com o *Karaghiozis*. Ele frequentemente usa frases aprendidas, mas não é muito educado.

O *Karaghiozis* pode ter um ou três filhos, **Kollitiri** ou **Kollitiria**. Algumas versões dão seus nomes como (do mais novo ao mais velho) *Kollitiri*, *Kopritis* (um nome para cachorros de rua) e *Birikokos*. O mais velho é inteligente e fala como um bom aluno deveria. *Kopritis* é meio idiota e fala como um garoto meio tonto. O mais novo provoca muitas risadas ao imitar o modo de falar de uma criança. São versões em miniatura de seu pai.

A esposa do *Karaghiozis* é frequentemente chamada de **Aglaia**. Ela geralmente é invisível, mas sua voz, caracteristicamente irritante, deve ser ouvida vindo de dentro do casebre do *Karaghiozis*.

Barba Giorgos (Tio Jorge) é um morador bruto das montanhas, nas comédias, e um bravo guerreiro, nas peças heroicas. Ele é retratado como pastor ou vaqueiro de Roumeli – uma região da Grécia Ocidental – e não é contaminado pelas tendências urbanas. Ele é sempre descrito como grande e forte, em traje tradicional de *kilt*. Mesmo que ele acredite que seu sobrinho seja um bandido, ele

sempre o ajuda. É o único que bate em todos os inimigos nacionais com seu bastão. Ele fala o dialeto de seu lugar de origem.

Sior Dionísio ou *Nionios* é um cavaleiro italianizado, da ilha de Zante, de ancestralidade aristocrática duvidosa. Ele canta serenatas e fala o dialeto rítmico de sua ilha.

O boneco **Stavrakas** é o único com um longo braço independente, como o *Karaghiozis*. Ele representa os “*mangas*”, representantes da cultura portuária predominante no Pireu, e fala sua gíria peculiar. Embora ele tente intimidar os outros, o *Karaghiozis*, geralmente, o perturba.

Morfonios (“jovem bonito”) é o filhinho da mamãe. Ele é muito feio, com uma cabeça enorme e um nariz extremamente grande, no entanto, ele se considera bonito e continua se apaixonando. Muitas vezes, ele emite um som parecido com “*whit!*” E fala pelo nariz.

O **Judeu** é um dos personagens menos conhecidos. Geralmente, ele é rico e mesquinho, e fala uma língua peculiar que é uma mistura de espanhol, grego e hebraico. Às vezes, ele pronuncia as palavras de maneira rápida, repetindo algumas palavras sem parar. Seu boneco tem uma articulação extra no pescoço, o que permite que ele balance de uma maneira engraçada.

O **Vizir**, também chamado *Pasha*, é a figura dominante do lado ocupante e vive no harém. Geralmente, ele inicia cada novo conto, anunciando julgamentos, ações, testes, desejos ou necessidades, etc., nos quais *Karaghiozis*, normalmente, decide se envolver. Ele fala devagar, enfatizando as palavras, e usa palavras em *katharevousa*, a língua grega purista, falada por pessoas instruídas, até o início dos anos 1970.

O **Vizir** ou *Pasha*, geralmente tem uma linda filha, **Veziropoula**. Ela pode, muitas vezes, se comportar obedientemente, mas normalmente não o é. Ela tem mais de uma maneira de causar problemas, às vezes para sempre, opondo-se ao pai despótico, ou por maldade, simplesmente por não gostar do *Karaghiozis*.

Velighekas é um guarda albanês do harém. Ele é o braço executivo do *Pasha*, sempre à procura do *Karaghiozis*, e nunca perde

a chance de dar-lhe uma boa surra. Geralmente é espancado por *Barba Giorgos*.

A entrada da maioria das figuras típicas era anunciada por *leitmotivs* musicais reconhecíveis pelos espectadores. *Barba Giorgos* era acompanhado por canções folclóricas, *Nionos* com música de sua ilha natal, *Stavrakas* com *rebetica* (música folclórica urbana), e assim por diante.

Algumas figuras especiais aparecem, principalmente em performances dramáticas e heroicas, nas quais a maioria dos personagens comuns tendem a não aparecer. Heróis nacionais da Guerra da Independência, bandidos, velhos, jovens mulheres sensuais, Alexandre, o Grande, feiticeiros, serpentes, diabos, anjos, carros, aviões, animais, esqueletos e assim por diante.

O discurso e a voz do bonequeiro do teatro de sombras

O bonequeiro de *Karaghiozis*, que faz as vozes de todas as figuras, deve ter uma voz versátil, facilmente ajustada à “personalidade” especial e ao modo de falar de cada personagem. Sua habilidade por excelência é *allaxofonia*, isto é, a mudança instantânea e adequada da voz de um personagem para outro. Sem isso, o ritmo da performance é quebrado. Enquanto as peças cômicas exigem mais versatilidade na mudança de voz, as peças dramáticas exigem um talento mais interpretativo por parte do bonequeiro, que tem de expressar de forma convincente o humor de um personagem no contexto específico de cada situação¹⁰.

O discurso de cada personagem é, de certo modo, uma extensão de seu movimento. Uma figura precisa se mover quando “fala” para ser mais nítida, animada e também para evitar qualquer confusão sobre quem está falando.

Muitos *karaghiozopaichtes* não falam simplesmente pelos

¹⁰ O cenário típico da tenda do harém requer ação ao ar livre. Mesmo diálogos de natureza muito particular são trocados no espaço público. Como resultado, as cenas internas são muito curtas e, nesses raros casos, os diálogos são falados fora do palco.

personagens, mas na verdade os interpretam atrás dos *berdés*, experimentando as emoções dos bonecos em seus próprios corpos. No entanto, o espectador, em pé na frente da tela, pode apreender essas emoções apenas ouvindo a voz, já que o rosto de um boneco permanece estático, como uma máscara. Vamos ler um relato do estilo de atuação de Antonis Mollas. Mollas foi um *karaghiozopaichtis* que se apresentou em Atenas durante a primeira metade do século XX. A descrição é fornecida pelo romancista Stratis Doukas:

Em todo movimento e em toda expressão dele, pode-se ver os tipos [figuras] ganhando vida, e os eventos que ele representa desfilando diante dos olhos de todos. Cada movimento da figura corresponde a movimentos infinitos de Mollas [...]. [Vamos imaginar] os casos em que dois bonecos falam quase simultaneamente, cada um com seu próprio personagem e voz. Seja qual for a careta que Mollas não possa representar através da figura, pode-se ver em seu rosto, em seus esforços imaginativos para animar as figuras. Toda uma riqueza de expressões feitas pelo corpo, pelos pés, pelas mãos, pelos olhos e por todas as fibras do seu ser, no seu nível mais intenso. Esta fartura de expressões tenta ser apaixonadamente canalizada para animar as figuras. (DOUKAS, 1932).

Outro *karaghiozopaichtis*, Dimitris Meimaroglou, afirma que no intervalo entre duas batalhas durante a Segunda Guerra Mundial, ele realizou uma performance inteira de quarenta minutos sem os bonecos, na frente das tropas, causando gargalhadas entre os soldados desanimados (MEIMAROGLOU, 1965, p. 270).

Os *Karaghiozopaichtes* ainda têm que imitar vozes femininas. A dificuldade que um homem tem em dar um tom feminino à sua voz é provavelmente uma das razões para o número limitado de personagens femininas nas performances.

Romo Goudas argumenta que um bonequeiro deve ser capaz de usar sua voz em pelo menos seis tons diferentes:

voz como a de bom diácono da igreja para as figuras heroicas da Guerra da Independência; “Katharevousa” falada em uma forma solene de voz pelo Paxá ou Vizir; uma voz agradavelmente lisonjeira, mas infeliz, para Hadjiavatis; para guardas e mercenários, como Velighekas, uma voz rouca e aguda, filtrada por padrões de fala estrangeiros; uma voz trêmula e estridente para as mulheres; uma voz poderosa e real como a de um vendedor ambulante, para Karaghiozis, que está em meio a uma queixa ou num barulho terrível, mas que ao mesmo tempo mantém um tom sério expressando bom gosto; e finalmente, uma voz estridente com um leve ruído nasal e um defeito de fala para a figura de Kollitiri. (GUDAS, 1986, p. 129-130).

Goudas deixou de mencionar outro traço específico da voz do bonequeiro. Tradicionalmente, a laringe era usada por alguns *Karaghiozopaichtes*, especialmente aqueles da região do Peloponeso, para dar à sua voz um timbre duro especial. O termo específico usado para esse tipo de voz modificada é *laringofoni* (voz da laringe). Além de *laringofoni*, os bonequeiros de *Karaghiozis* podem praticar maneiras mais livres de falar ao imitarem as vozes apropriadas de cada figura. Eles podem usar sua voz comum ligeiramente modificada pela cavidade bucal. Finalmente, eles podem misturar técnicas, combinando a laringe (em um nível menor) e a cavidade bucal. Ao todo, Michalis Hatzakis identificou quinze diferentes tipos de voz em *Karaghiozis* (HATZAKIS, 1998, p. 138-39).

Além disso, um ator de Teatro de Sombras deve alcançar a habilidade de imitar o dialeto de várias partes da Grécia, correspondentes à origem de cada personagem: a gíria do submundo do Pireu; a língua *katharevousa*, falada pelos eruditos; até mesmo a linguagem peculiar do judeu (CAÏMI, 1935, p. 140); o vernáculo de Roumeli, no qual as vogais fechadas átonas das palavras tipicamente somem; e o vernáculo de Zante, com sua articulação rítmica e palavras italianas. Em alguns casos, o bonequeiro pode até mesmo ter que imitar a língua cretense, quando usa a figura de *Manoussos*, um personagem menos frequente. O *karaghiozopaichtis* Giannis Roulias (1872-1905), de Amfilohia, foi particularmente bem-

sucedido em fazer a voz do *Barba Giorgos*, uma vez que tanto o ator quanto o personagem-herói se originaram da mesma região. De fato, Roulias, provavelmente em colaboração com os *karaghiopachtis* Dimitrios Sardounis ou Mimaros, foi o inventor do *Barba Giorgos*.

A importância da voz nas apresentações de *Karaghiozis* é vividamente expressa no conto *The Bitter-Sweet Art*¹¹, publicado em 1917, por Yannis Vlachoyannis. Baseia-se na vida de Yannis Roulias (chamada de *Foulias* na história) e ocorre em uma cidade sem nome na Grécia. Um dilema surge quando o boêmio *Foulias*, a caminho de realizar uma apresentação, descobre que seus bonecos de Teatro de Sombras foram roubados. Na história, os assistentes do mestre *Roulias* são três meninos de rua. Eles têm apelidos que, na tradução aproximada, significam “Fracassado” para *Vrakakos*, “Baba” para *Tsiblis* e “Trapo” para *Apoforis*. Suas idades variam entre onze a dezesseis anos, sendo *Tsiblis* o mais novo e *Vrakakos* o mais velho (VLACHOYANNIS, 1986, p. 20-21).

Apoforis, que é o ladrão das figuras, ganhou a melhor recompensa que ele poderia ter desejado: a confiança de *Foulias*. Por isso, o garoto ganhou o direito de entrar no barraco e trabalhar lá. Assim, além de todo o mistério do teatro que se revelou para ele, também aprendeu muitas outras coisas. Seu prestígio crescia entre as outras crianças, que o procuravam por qualquer coisa que tivesse a ver com os mistérios, os segredos, as habilidades performáticas, as leis e os modos do Teatro de Bonecos. Pois, não havia nada que sua mente não aprendesse, lembrando-se exatamente e para sempre. O aprendiz poderia descrever perfeitamente a manipulação hábil das figuras, as falas de cada herói, as regras, as técnicas e todos os misteriosos segredos da arte. Ninguém entre as demais crianças poderiam equiparar-se a ele na imitação da voz do *Karaghiozis*. Ele sabia que essa era a coisa mais difícil de fazer, e anunciava isso para os seus pequenos seguidores boquiabertos. “Se você não consegue fazer a voz do *Karaghiozis*, está perdendo seu tempo”, ele dizia, imitando

¹¹ N.T.: A arte amarga-e-doce.

a voz de *Foulias*. Ele, inclusive, criticava outros bonequeiros de *Karaghiozis*, pois havia visitado seus teatros. De todos os artistas que ele tinha visto, no entanto, foi *Foulias* a quem decidiu amar e se dedicar. *Apoforis* até começou a ensinar as outras crianças:

Ninguém pode fazer *Karaghiozis* tão bem quanto *Foulias*. Mesmo se todos estivessem juntos, não poderiam derrotar *Foulias* ao fazer *Barba Yorgos*. Quando se trata de *Sior Dionysios*, *Foulias* é o melhor. Ele também é bom em fazer *Kefallonitis* e *Korfiatis*; ninguém ganha dele nisso! De qualquer forma, quem precisa de todas essas figuras quando você é bom em fazer *Karaghiozis*, *Barba Yorgos* e *Dervenaghas*! (VLACHOYANNIS, 1986, p. 51-52).

Um pouco mais tarde, *Roulias* e *Tsiblis* descobrem o lugar onde *Apoforis* ficava escondido e puseram-se a ouvi-lo fazendo as vozes *Karaghiosis*, sem serem vistos:

A habilidade natural que *Apoforis* exibiu ao realizar essas cenas fez *Tsiblis* olhar para o mestre com admiração sem palavras.

- Você está ouvido, garoto? Vê como ele é bom? Veja, para você se tornar como ele, desgraçado!

- Ele está se usando com as figuras roubadas! - disse *Tsiblis*, por inveja.

- Você não entendeu, ignora? Ele está brincando, isto é, praticando, falando consigo mesmo: o que ele estaria fazendo com figuras? Vá até a janela e dê uma olhada. Fale com ele e você verá se pegou alguma figura! Eu aposto minha cabeça que não! (VLACHOYANNIS, 1986, p. 69-70).

Ritmo e talento

Na performance do Teatro de Sombras Grego Moderno, todos os elementos (voz, movimento, *allaxofonia*, piadas, etc.) se tornam parte de uma estrutura ininterrupta através da qualidade unificadora do ritmo. O ritmo também é compartilhado pelo Teatro Dramático (STANISLAVSKY, 2008, p. 465-506). O senso de ritmo e a aderência às suas leis indeterminadas devem ser

entendidos como uma espécie de conhecimento empírico, que é transmitido oralmente de uma geração para a seguinte, do mestre para o aprendiz. No processo de aprendizado, os *karaghiozopaichtes*, inconscientemente, internalizam esse conhecimento e, quando se tornam atores independentes, eles o aplicam prontamente em suas próprias performances. Ritmo e talento pessoal são os fatores inexplicáveis que determinam o sucesso e o estilo individual de uma performance. (MOLLAS, 2002, p. 207-8) É através deles que um bonequeiro tem a oportunidade de deixar sua marca pessoal em uma forma coletiva de arte.

O músico e *karaghiozopaichtis* Kostas Karampalis explica o talento de um bonequeiro de sucesso, como segue:

Saber imitar mil vozes e dialetos, ter extrema agilidade em suas mãos, projetar figuras, improvisar a peça enquanto a executa, jogar sem a ajuda de um *prompter*, em uma palavra, ser um poeta e um técnico ao mesmo tempo, esta é a nossa arte¹². (CAÏMI, 1935, p. 30).

Tipos de performance

Tomando como nosso critério o papel crucial da voz e do discurso, poderíamos classificar as performances de Teatro de Sombras Grego Moderno em dois tipos:

1) Apresentações de logos que são cômicas ou dramáticas. O discurso cômico e as espertezas nas performances cômicas, e o discurso solene nos heroicos e nos dramas superam os outros elementos da performance.

2) Performances do movimento rítmico, em que o movimento ofusca o discurso e a voz para propósitos evidentemente pedagógicos. O movimento rítmico é um meio mais apropriado para os bonequeiros dirigirem-se as crianças que não são plenamente

¹² *'Savoir imiter mille voix et dialectes; posséder des mains d'une agilité extrême; dessiner les pantins; concevoir la pièce sur la scène même, et la jouer, sans l'aide d'un souffleur, être en un mot, poète et technicien a la fois, voilà notre art'.*

capazes de compreender os gracejos mais sofisticados de Karaghiozis (AGRAFIOTIS, 2017, p. 166-67).

Embora o papel da voz seja crucial em qualquer tipo de performance, existem cenas em que os personagens não falam nem cantam. A atenção é atraída para o próprio espetáculo, e o bonequeiro de Teatro de Sombras tem que ser extremamente hábil em usar suas mãos. Julio Caïmi, descrevendo a arte do Teatro de Sombras Grego, em 1935, citou catorze cenas típicas desse tipo: danças, lutas (entre um anjo e o diabo, um cavaleiro e um dragão, um herói e um animal, entre heróis armados, ou entre heróis desarmados), batalhas, navios de guerra, explosões, etc. (CAÏMI, 1935, p. 126-127).

Humor visual e auditivo¹³

O material cômico das performances de *Karaghiozis* pode ser separado em dois grupos: a) o visual, e b) o auditivo.

a) O humor visual deriva principalmente do formato absurdo de algumas figuras. Elas são intencionalmente construídas como caricaturas, a fim de causar riso com sua mera aparência. Tais, são os casos do próprio *Karaghiozis* com sua corcunda e pés descalços, o *Morfonios* de nariz comprido, o judeu balançante, e a pouco usada figura de *Peponias* (um gordo, oficial militar do Serralho). Um efeito cômico semelhante é criado pela transformação dos personagens típicos em animais na peça clássica de *A Árvore Assombrada*, ou pelos trajés incongruentes que *Karaghiozis* coloca quando empreende uma nova profissão (a cartola, a casaca com os pés descalços, etc.).

Um outro efeito cômico visual vem das agressões (estapear e bater). *Hadjiavatis* é derrotado por *Karaghiozis*, que por sua vez é derrotado por *Velighekas*, mas os dois primeiros “saboreiam” a surra que Barba Giorgos dá no guarda albanês. Tecnicamente falando, o bater torna-se mais realista com a ajuda do efeito sonoro. Os

¹³ Neste capítulo, menos especificamente, a informação é derivada do livro de Agrafiotis (2017, p. 126-28). Veja também a abordagem relevante para gracejos verbais e não verbais no Teatro de Sombras Turco em And (1979, p. 47-48, 65-67).

Karaghiozopaichtes usam técnicas que intensificam o efeito do som.

b) O humor auditivo do Teatro de *Karaghiozis* pode derivar dos sons produzidos por aparelhos, ou pelo discurso e voz. O humor auditivo da segunda categoria é i) puramente verbal, ou ii) surge do significado do discurso:

i) O humor verbal é causado pela distorção das palavras, pelo enunciado das palavras inventadas, principalmente pelo próprio *Karaghiozis*, pelo equívoco intencional ou não intencional de uma palavra com um duplo sentido, e pelo jogo de palavras com homônimos. Um efeito similar é produzido quando *Karaghiozis* ridiculariza palavras europeias ou deforma as palavras gregas para serem ouvidas como francesas ou alemãs (DAMIANAKOS, 1986, p. 149-52).

Vale a pena citar aqui um diálogo que Linda Myrsiades adaptou para o inglês¹⁴, o que evidencia o absurdo dos diálogos cômicos nas performances *Karaghiozis*. Na passagem citada,

¹⁴ N.T.: a referida tradução foi adaptada do inglês para o português, priorizando a manutenção do jogo de rimas e deboches em vez da tradução literal, sendo originalmente:

Hatziavatis: "Hear ye."

Karaghiozis: "We heard."

Hatziavatis: Not "We heard." "Hear ye."

Karaghiozis: "Oh come on, it's the same thing."

Hatziavatis: "Her ye."

Karaghiozis: Damn you! "Hear ye."

Hatziavatis: "We heard." Dammit, say it any way you like. Why should I bust my brain to fill yours?

Karaghiozis: That's what I say. Continue.

Hatziavatis: "Beys"

Karaghiozis: "Lazy days"

Hatziavatis: "Agas"

Karaghiozis: "Asparagus"

Hatziavatis: "Pashas"

Karaghiozis: "Dolmas"

Hatziavatis: "Dervishes"

Karaghiozis: "Beverages"

Hatziavatis: "Chinese"

Karaghiozis: "Chick peas"

Hatziavatis: "Englishmen, Frenchmen, Russians"

Karaghiozis: "Pheasants, mud hens, and groschen"

Hadjiavatis está tentando ensinar a Karaghiozis a arte de ser um mensageiro público:

Hatziavatis: “Ouçam.”

Karaghiozis: “Nós ouvimos.”

Hatziavatis: Não “Nós ouvimos”. “Ouçam.”

Karaghiozis: “Oh, vamos, é a mesma coisa.”

Hatziavatis: “Ouçam.”

Karaghiozis: Maldito seja! “Ouçam.”

Hatziavatis: “Nós ouvimos.” Droga, diga do jeito que você quiser. Por que eu deveria estourar meu cérebro para preencher o seu?

Karaghiozis: Isso é o que eu digo. Continue.

Hatziavatis: “O Sultão”

Karaghiozis: “Dia cão”

Hatziavatis: “Militar”

Karaghiozis: “Assoprar”

Hatziavatis: “Paxá”

Karaghiozis: “Crachá”

Hatziavatis: “Dervixes”

Karaghiozis: “Maxixe”

Hatziavatis: “Chinês”

Karaghiozis: “Pirou de vez”

Hatziavatis: “Ingleses, franceses e russos”

Karaghiozis: “Cortesões camponeses de brussos”.
(MYRSIADES, 1980, p. 117).

O humor verbal também pode surgir dos males entendidos causados pelos dialetos regionais que a maioria dos personagens fala. Um trocadilho típico é o da palavra “*kouradi*”, que no idioma cretense significa “ovelha” e na língua grega padrão significa “cocô”.

ii) O humor que depende do conteúdo se relaciona mais com os pensamentos de um personagem do que como as palavras são articuladas. Esse tipo de humor requer concentração e alerta mental do espectador.

Segundo Stathis Damianakos, o significado cômico pode ser produzido pela criação de contradições bipolares (como riqueza/roubo, lei/ilegalidade, trabalho/preguiça, moralidade/amoralidade, ordem/desordem, conhecimento/ignorância,

seriedade/superficialidade, racionalização/irracionalidade, etc.), desvalorizando objetos com valor simbólico, ou desrespeitando valores estabelecidos (como honestidade, educação, casamento, etc.) Na peça *Um Pouco de Tudo – ou O noivado do Karaghiozis – o Bey*¹⁵ convida tantos pretendentes para a própria filha que mais parece estar leiloando-a (DAMIANAKOS, 1986, p. 146-152).

Na peça de Giannes Kontos, *Karaghiozis e os Três Noivos*, o *Karaghiozis* eventualmente vence a noiva reclamada e recebe a benção do sogro. O *Karaghiozis* aproveita a oportunidade para fazer trocadilhos ridicularizando a cerimônia pré-nupcial e o próprio casamento:

Bey: Incline-se, para que eu possa abençoá-lo.

Karaghiozis: Dobre-se, seu pequeno malandro.

Bey: Meus filhos, vocês podem viver e envelhecer.

Karaghiozis: Que possamos voltar e balbuciar.

Bey: Que a terra que você toca se torne ouro.

Karaghiozis: Que o ouro que tocamos se transforme em pólvora.

Bey: Que vocês vivam como pombos domésticos.

Karaghiozis: Que nos alimentemos uns aos outros como corvos.

Bey: Com prole saudável.

Karaghiozis: Com diabos saudáveis e lendo os bagulhos empacotados de Salomão. Avante agora, vamos comemorar. (Adaptado por L. Myrsiades, in: MYRSIADES, 1980, p. 116).

A maioria dos trocadilhos, piadas, jogos de palavras e diálogos cômicos pertencem à tradição oral comum das guildas, e são repetidos a partir de uma apresentação para outra. Essa tradição provou ser “mais forte e mais viável do que os movimentos e influências individuais ou locais” (MYRSIADES, 1980, p. 118).

Discurso e voz nas performances dramáticas e heroicas

No processo de helenização, no final do século XIX, o Teatro de Sombras de *Karaghiozis* perdeu a maior parte dos atributos fálicos

¹⁵ N.T.: O *Bey* equivale a um Governador de distrito ou província do Império Otomano.

de seus ancestrais. Embora não tenha abandonado completamente a atmosfera carnavalesca, ela convergiu parcialmente com a cultura dominante. O ponto de convergência foi a ideologia patriótica do período. Os estratos sociais mais baixos, que são os patronos do espetáculo, adotaram entusiasticamente os sonhos de resistência do recém-formado Estado Grego. Portanto, o *Karaghiozis* teve que se ajustar às preocupações ideológicas de seus espectadores para se manter popular. Juntamente com a tradição cômica, o *Karaghiozis* também desenvolveu performances com conteúdo sério. Gradualmente, outras peças dramáticas foram adicionadas às peças patrióticas. No novo repertório, não havia lugar para os personagens das histórias cômicas nem para sua maneira de falar. Somente a presença das figuras de *Karaghiozis* manteve algo de sua identidade cômica (MYRSIADES, 1988, p. 37-40; HADJIPANTAZIS, 1994, p. 124-126).

Além das figuras de *Barba Giorgos*, o *Pasha*, *Velighekas* e *Hadjiavatis* – este último fazendo apenas aparições curtas nas performances – os habitantes do heroísmo e dos dramas eram únicos em cada peça. Embora estereotipados em sua construção, eles representavam diferentes pessoas históricas ou fictícias. Seu discurso inevitavelmente concordava com a atmosfera da trama, partindo da identidade cômica do gênero. O tom de voz tornou-se sério e solene, chegando ocasionalmente à pompa.

No auge do humor patriótico, o solene modo de discurso prosaico foi intensificado pelos poemas nacionalistas recitados pelos heróis. *Katsandonis*, por exemplo, incita seus homens a ações heroicas, estimulando-os a jurarem por Deus e pela Cruz:

Que todos nós juremos pela Santa Fé e pela Cruz,
eu luto pelo meu país e pela minha religião.
Deixe-nos jurar com a respiração da nossa vida na cruz
ou nossa nação será gloriosa novamente como antes
ou vamos cair na terra, cravejados de balas de honra.
(MYRSIADES, 1988, p. 73).

Porque muitas peças sérias foram adaptações de romances populares, a linguagem erudita invadiu o mundo do Teatros de Sombras. Os heróis e as figuras de autoridade falavam uma versão compreensível de *katharevousa*, alternando-a com palavras do vernáculo demótico¹⁶ (HADJIPANTAZIS, 1994, p. 125-126). Isso lhes conferiu uma aura de superioridade e distanciou-os das pessoas comuns. A história foi elevada a uma esfera mítica (PAPAGEORGIOU, 2018, p. 742-43). No entanto, como Kostas Biris observou, o discurso em *katharevousa*, frequentemente, criava efeitos cômicos não intencionais (para a parte instruída da plateia) porque a maioria dos *karaghiozopaichtes* era analfabeta e, conseqüentemente, não conseguiam reproduzir adequadamente a linguagem formal dos eruditos (BIRIS, 1952, p. 1377).

Em conclusão, a supremacia do discurso e da voz foi manifestada no tradicional Teatro Grego. Heroico ou cômico, o conteúdo da peça era principalmente articulado por meio da linguagem. O bonequeiro de Teatro de Sombras, escondido atrás dos *berdés*, usou uma ampla gama de signos linguísticos para animar as figuras bidimensionais e narrar histórias. Além do discurso e voz, seus únicos auxiliares foram os movimentos restritos dos bonecos e da música que acompanhou alguns deles, o cenário fixo, a luz que foi produzida por uma série de lâmpadas ou velas e, finalmente, a magia da sombra, preto-e-branco ou colorido.

REFERÊNCIAS

AGRAFIOTIS, Thomas A. **'To Theatro Skion sta Sygchrona Polytheamata'** [The Shadow Theatre in Modern Shows]. In: O Karaghiozis mas, n. 32, 2010. 5-6. Disponível em: <http://www.karaghiozis.com/32_FEBROYARIOS_2010.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2018.

¹⁶ N.T.: O demótico é a língua oficial grega desde 1976.

_____. **To Neoelliniko Theatro Skion os Meso Agogis ton Mathiton tis Protovathmias Ekpaideysis** [Modern Greek Shadow Puppet Theatre as a Means to Educate Primary-School Pupils]. Thessaloniki: Kyriakidis, 2017.

AND, Metin. **Turkish Shadow Theatre with an appendix on the History of Trukish Puppet Theatre**. Istanbul: Dost Yayinlari, 1979.

BIRIS, Kostas. **‘O Karaghiozis. Elliniko Laiko Theatro’** [Karaghiozis. Greek Popular Theatre]. In: *Nea Estia*, n. 52, 1952. 846-853 and on.

CAÏMI, Julio. **La comédie Grecque dans l’âme du théâtre d’ombres**. Athènes: ed. Hellinikes Technes, 1935.

DAMIANAKOS, Stathis. **‘Karagöz turc et Karaghiozis grec, lectures comparatives’**. In: _____; HEMMET, C. (orgs.) *Théâtres d’ombres: Tradition et modernité*. Paris: L’Harmattan, 1986. p. 119-158.

DOUKAS, Stratis. **‘Ta Therina Theamata. Ekei pou o Laos Gela me tin Kardia tou. O Karaghiozis tou Molla’** [The Summer Season Spectacles. Where People Laugh with their Heart. Mollas’ Karaghiozis]. In: *Newspaper Politia*, 31/7/1932. 5-6.

GUDAS, Rom. **The Bitter-Sweet Art: Karaghiozis, the Greek Shadow Theatre**. Athens: Gnosis, 1986.

HADJIPANTAZIS, Thodoros. **‘Prosarmogi logion keimenon sto dramatologio tou Karaghiozi’** [Adaptation of Written Literary Texts to the Repertory of Karaghiozis]. In: *Opseis tis Laikis kai tis Logias Logotechnias: 5i Epistiomoniki Synantisi Aferomeni ston Gianni Apostolaki*, Thessaloniki 14-16 May 1992, *Epistiomoniki Epetiridia tis Filosofikis Scholis*, Parartima 5. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 1984, p. 113-27.

_____. **Diagramma Istorias tou Neoellinikou Theatrou** [Outline of the History of Modern Greek Theatre]. Heraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2014.

HATZAKIS, Michalis. **The Entechno Theatro Skion** (Theoria and praxi) [Artistic Shadow Theatre. (Theory and Practice)]. Athens: Proskinio, 1998.

_____. **‘I Aisthitektiki tou Theatrou Skion’** [The Aesthetics of Shadow Theatre]. In: Helliniko Theatro Skion. Thessaloniki: Tellogleio Idryma Technon, 2003.

KIOURTSAKIS, Giannis. **Proforiki Paradosi kai Omadiki Dimiourgia. To Paradeigma tou Karaghiozi** [Oral Tradition and Group Creation. The Example of Karaghiozis]. Athens: Kedros Publishers, 1983.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie. **Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.

MEIMAROGLU, Dimitrios. **‘O Karaghiozis ston Polemo kai stin Antistasi. Afigountai oi Karaghiozopaichtes’** [Karaghiozis in the War and the Resistance. Karaghiozopaichtes Relate]. In: Epitheorisi Technis, n. 129, 1965. p. 40-42. Disponível em: <<http://62.103.28.111/infopubl/5049.0129/#40/z>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

MOLLAS, Dimitris. **O Karaghiozis mas. Elliniko Theatro Skion**. Athens: Sygchroni Epochi, 2002.

MYRSIADES, Linda. **‘Oral Composition and the Karaghiozis Performance’**. In: Theatre Research International, n. 5(2), 1980, 107-21.

_____. **‘Oral Traditional Form in the Karaghiozis Performance’**, In: Ellinika, n. 36(1), 1985. 116-152. Disponível em: <http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_36_1/ekd_peel_36_1_

Myrsiades.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2018 .

_____. **The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theatre.** Translation of texts by K. Myrsiades. Hanover and London: University Press of New England, 1988.

_____; MYRSIADES, Kostas. **Karagiozis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theatre.** Lexington: The University of Kentucky Press, 1992.

MYSTAKIDOU, Aikaterini. **Karagöz: Theatro Skion stin Ellada kai tin Tourkia** [Karagöz: Shadow Theatre in Greece and Turkey]. Athens: Ermis, 1982.

PAPAGEORGIU, Ioanna. **‘Ethniki Istoriki Syneidisi kai Laika Stromata. I Periptosi tis Patras tou Mesopolemou mesa apo to Dramatologio tou Karaghiozi’** [National Historical Identity and Lower Social Strata. The Case of Patras during the Interwar Period through Karaghiozis’ Repertoire]. In: GAVRIILIDOU, Z.; et al. (orgs.) *Identities: Language and Literature. Proceedings of the International Conference on the Occasion of the 20th Anniversary of the Department of Greek of D.U.TH.* Komotini: Ekdoseis Saita, n. 2, 2018. 730-48.

PETEK-ŞALOM, Gayé. **‘Karagöz en Turquie aujourd’hui: inventaire et bilan’.** In: DAMIANAKOS, Stathis; HEMMET, C. (orgs.). *Théâtres d’ombres: Tradition et modernité.* Paris: L’Harmattan, 1986. 217-228.

PUCHNER, Walter. **Theoria Laikou Theatrou.** Kritikes Prosegiseis sto Genetiko Kodika tis Theatrikis Symperiforas tou Anthropou [Theory of Folk Theatre. Critical Approaches to the Genetic Code of Man’s Theatrical Behaviour]. Athens: Supplement to Laographia, Deltion tis Ellinikis Laografikis Etaireias, 1985.

_____. **‘The Magic of Shadows.** Small Guide to Karaghiozis’. In: *Historia del Teatro de Sombras en Grecia, Península*

Balcánica e Imperio Otomano. Granada: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2015, pp. 511-533. Disponível em: <http://www.centrodeestudiosbnch.com/web/publicaciones/WalterPuchner_Meletes/index_WalterPuchner_Meletes.html>. Acesso em: 29 jun. 2018.

SIFAKIS, Grigoris. I Paradosiaki Dramatourgia tou Karaghiozi. Proti Prosegisi [Traditional Dramaturgy of Karaghiozis. An Initial Approach]. In: GEORGIADIS, K. (org.) Gia Mia Epistimoniki Prosegisi tou Karaghiozi. Praktika Imeridas Afieromenis stous Kathigites Th. Hadjipantazis and Gr. Sifakis. Heraklion: Panepistimiakes Ekdoseis Kritis, 2015. 253-303.

SPATHARIS, Sotiris. **Apomnimonevmata kai I Techni tou Karaghiozi** [Memoirs and the Art of Karaghiozis]. Athens: Agra, 1992.

STANISLAVSKY, Konstantin. **An Actor's Work: A Student's Diary**. Translated by Jean Benedetti. London; New York: Routledge, 2008.

STAVRAKOPOULOU, Anna. '**Ottoman Karagöz and Greek Shadow Theater: Communicational Shifts and Variants in a Multi-Ethnic and Ethnic Context**'. In: BROOKSHAW, D. P. (org.). Ruse and Wit: The Humorous in Arabic, Persian and Turkish Narrative. Cambridge MA, 2012, 146-57.

VLACHOYANNIS, Yannis. **The Bitter-Sweet Art. Translated by R. Gudas in collaboration with D. Frangopoulos**. In: Goudas, 1986, 23-90.

Online collection of Greek shadow theatre puppets at the British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?place=40600&object=20478>. Acesso em: 5 jul. 2018.

Webpage of the Group PeTheA [Theatre in Education]. Disponível em: <<http://paithea.weebly.com/piomicroniotaomicroniota-epsilon943mualphasigmatauepsilon.html>>. Acesso em: 5 jul. 2018.