



Além da Tela:
Reflexões em forma de notas para
um teatro de sombras
contemporâneo

Fabrizio Montecchi
Teatro Giocovita (Itália)

Páginas 63 e 64: fotos extraídas do site www.teatrogiovita.it



Traduzido por Adriana Aikawa da Silveira Andrade, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Este texto foi originalmente escrito para o livro *Schattentheater / Band 1: Autoren + Akteure*, Schwäbisch Gmünd, 1997.

“...o objecto da arte não é a imitação (...) a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.”
(José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)¹⁷

“*Sombra, crias tu a Coisa?*”
(Guido Ceronetti, *Ombra*)

Premissa

Alguns anos atrás escrevi: “Escolher praticar esta forma de teatro exige um questionamento contínuo sobre as razões do

¹⁷ N. do T.: Epígrafe em italiano no original. Nesta tradução, uso no primeiro trecho o texto original de Saramago, José.

O Ano da Morte de Ricardo Reis, e-book disponível no site www.ateu.net; no segundo, a minha tradução de “*Ombra crei tu la cosa?*”

porquê. Por que o teatro de sombras hoje, aqui?”¹. Sabe-se que a verdadeira natureza das perguntas essenciais é permanecerem insatisfeitas. Sua utilidade realmente não está na resposta, mas no percurso que se traça em busca dela. Por isso, ainda estou convencido de que cada um de nossos atos criativos deva conter essa pergunta e tentar ser uma resposta possível a ela. Nós, do teatro de sombras, que nos propomos a retomar uma linguagem antes abandonada ao esquecimento, devemos estar conscientes das responsabilidades que nos cabem, sobretudo, se esta linguagem funda-se numa experiência original de visão, num mundo dominado pelo olhar. Praticar hoje o teatro de sombras pode ser importantíssimo, mas também inútil: tudo depende da consciência com que o usamos, da nossa capacidade de compreender e transmitir o seu fruto original, o acontecer como experiência necessária. Sem esse senso de responsabilidade, todo fazer, todo falar e, inclusive, todo escrever é perigosamente inútil.

As passagens de uma história

Pertenço a um grande grupo de “sombrietas” crescidos a partir do estudo da experiência do *Chat Noir*. Apesar de dever muito a Jean-Pierre Lescot que vinte anos atrás despertou em mim uma grande curiosidade pelo mundo fascinante das sombras, foram, no entanto, as imagens sugestivas do *Chat Noir* que me fizeram perceber todo o grande potencial representativo do teatro de sombras. O trabalho do *Chat Noir* — embora conhecido, obviamente, por manuais e textos históricos — me fascinava, pois representava um “modo” de fazer e entender o teatro de sombras fundado na primazia absoluta da imagem. Essa idéia, que inscrevia o teatro de sombras na tradição dos espetáculos ópticos, de imagens

¹⁸ Montecchi, Fabrizio. “Vagabondaggi in luoghi d’ombra”. Artigo para “Malic” n. 2/1991. Presente também in “Schatten Theater”, n. 2/1994.

em movimento, *du son et lumière*, cumpria definitivamente aquele processo de transformação de ‘forma de teatro oriental’ em ‘forma de espetáculo ocidental’ e continha, tal como eu conseguia compreender no momento, os motivos que justificavam a existência de um teatro de sombras contemporâneo. As experiências históricas seguintes viriam confirmar essa idéia: de fato, depois do sucesso triunfal do *Chat Noir*, o teatro de sombras havia sobrevivido nas primeiras décadas do século XX — antes de cair no mais completo esquecimento —, graças às pesquisas técnicas da Ecole Polytechnique de Paris e de Paul Vieillard e, principalmente, por mérito da grande genialidade de Lotte Reiniger... uma diretora de cinema! (mas também, se olhássemos para o passado anterior ao *Chat Noir*, notaríamos que toda a história européia do teatro de sombras é feita de pesquisas sobre óptica, lanternas mágicas e teatros das maravilhas).

Isso é o que eu pensava da experiência do *Chat Noir* e é o que ainda penso. Mas, o que então me parecia o fruto inovador contido na idéia e na linguagem do *Chat Noir* hoje me figura como o seu limite histórico e a origem de um equívoco freqüente nos últimos anos: considerar o teatro de sombras um espetáculo de imagem.

Eu também sou filho deste equívoco.

De fato, nós, do Teatro Gioco Vita, no qual cresci profissionalmente, partimos de um percurso ideal de pesquisa contínuo à experiência do *Chat Noir*, inspirando-nos não só nas suas técnicas, mas também nos seus princípios. E — perdoem-me a comparação — na base do nosso sucesso inicial também houve a introdução de inovações técnicas significativas. É claro, quase cem anos de imagens em movimento nos separavam do *Chat Noir*, e as linguagens e códigos de criação e fruição tinham evoluído muito: o cinema, que em seu advento havia de algum modo absorvido em si as razões do *Chat Noir* e do teatro de sombras ocidental, retornava a nós nas vestes de um grande salvador. A construção de uma nova sintaxe para as sombras era o nosso problema principal e pensávamos que sobretudo o cinema pudesse nos ajudar a encontrar

códigos visuais e estéticos de referência. Assim, palavras como enquadramento, montagem, seqüência, câmera lenta, transição *cross fade* e outras, assumiram um papel muito importante no nosso neo-vocabulário. Naquela primeira fase de trabalho, procuramos adequar as imagens aos modelos e ritmos percebidos pelo espectador contemporâneo, mas não fizemos nada que já não tivesse sido concebido dentro da idéia de teatro de sombras construída pelo *Chat Noir*. O *Chat Noir* realmente já tinha obtido imagens totalmente pertinentes à cultura visual ocidental, graças à introdução da representação perspectiva de personagens e panoramas, à utilização de sistemas de projeção do tipo lanterna mágica e ao uso de cores em movimento. As possibilidades ligadas ao espaço bidimensional também já tinham sido ricamente exploradas e a tela, já multiplicada (até sete num espectáculo!) e reconcebida nas formas (semi-circular, por exemplo). Portanto, nas nossas primeiras “gloriosas” experiências, nada fazíamos a não ser descobrir um novo campo de possibilidades que as tecnologias mais recentes nos ofereciam, mas sempre dentro daquela idéia de teatro de sombras como espetáculo de imagens, que tinha o *Chat Noir* como iniciador. Além disso, para realizar essa idéia em cena era necessário um aparato técnico e cênico complexo e eficiente, embora artesanal. E aqui, também, voltávamos a reelaborar as maquinosas barracas do *Chat Noir*. Porém, quanto mais progredia a nossa máquina encantadora, e realizávamos a nossa idéia com coerência e rigor, mais força ganhava uma dúvida: renunciando aos aspectos mais propriamente teatrais da sombra, não estávamos talvez desnaturando completamente o teatro de sombras?

Para que vocês compreendam melhor o sentido daquela dúvida recorro à ajuda de uma imagem (figura 1, ao lado). É uma gravura e retrata a parte de trás da barraca do *Chat Noir*. O que impressiona imediatamente é a maquinaria teatral e as técnicas de animação adotadas. Eu sempre olhei essa imagem desta única perspectiva, mas agora eu gostaria de conduzir a atenção de vocês aos animadores. Olhem-nos atentamente. Um deles é retratado

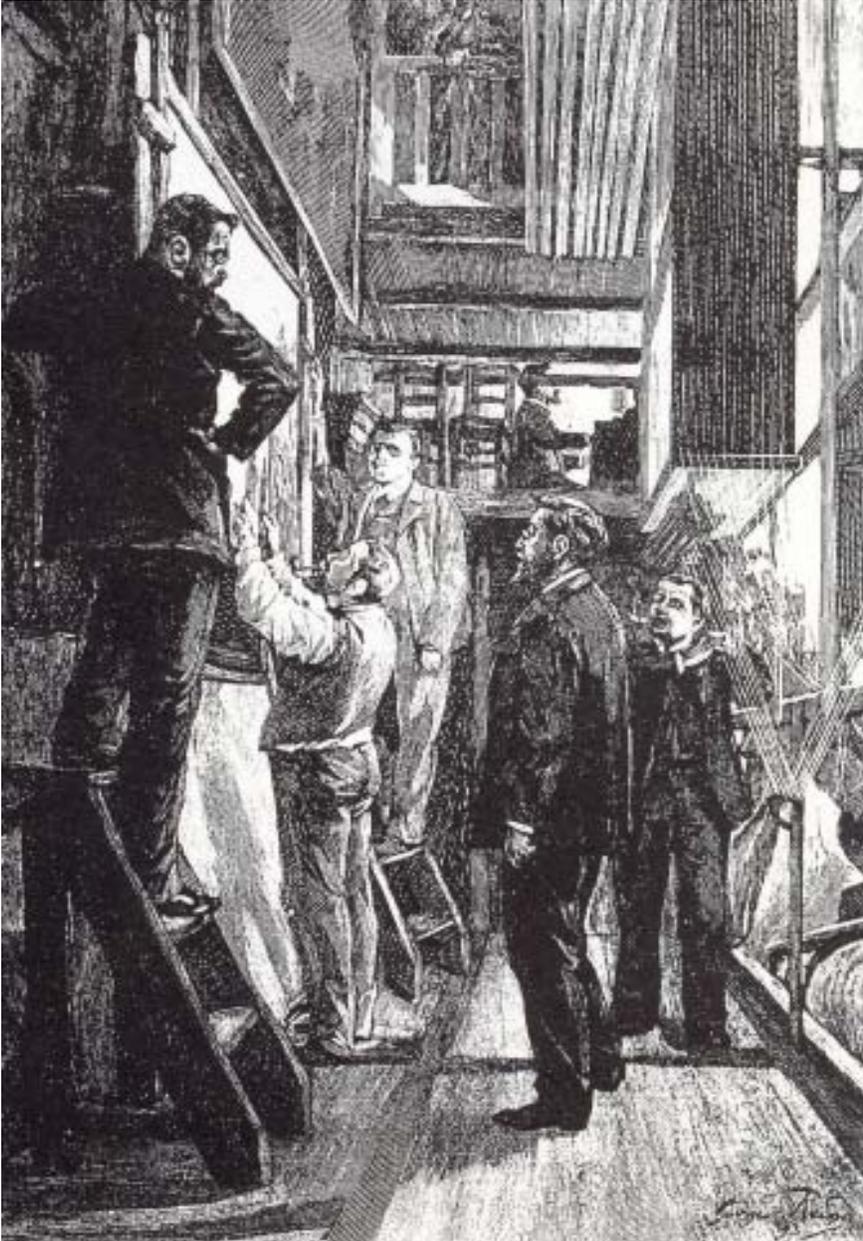


Figura 1: gravura *Derrière l'écran du Chat Noir* (1893) de Georges Revon. Extraída de *Ombres et Silhouettes*; de H. Paërl, J. Botermans e P. Van Delft. Editora Chêne Hachette. Paris, (1979).

enquanto maneja um grupo de cordas; com elas controla painéis, rotundas desenhadas ou vidros coloridos. Nenhuma dificuldade; então, fuma um cachimbo. Próximo à tela, porém, um outro animador é apanhado no ato mais trabalhoso de mover uma silhueta. Ele também desfruta tranquilamente o seu cachimbo. Outros quatro, cujas funções como animadores não são muito claras, seguem o que acontece na tela com um ar entre o desatento e o entediado. Até o pianista, no fundo, parece distante do evento que ocorre naquele momento. Pergunto-lhes: é possível considerar esses senhores refinados, impecavelmente vestidos, animadores de teatro de sombras? Ou parecem mais técnicos de cena, manejadores, operadores? A referência mais próxima que eles têm não é exatamente o operador cinematográfico que, fechado na sua cabine de projeção, oferece ao público imagens em movimento a partir de um gesto técnico feito na máquina? Eles operam a silhueta como a máquina: movem alavancas, pistas, trilhos, dando movimento (e não alma) a pequenos autômatos de papelão. E assim como a cabine de projeção não é o set cinematográfico para o operador, parece que nem para esses senhores estar atrás da tela é estar numa cena teatral. O teatro está alhures: talvez do outro lado da tela, talvez nas palavras do *chansonnier* que diante da tela lê, interpreta, canta.

É evidente como, num teatro de sombras, entendido principalmente como uma máquina fornecedora de imagens *maravilhosas*, o próprio animador é a presença 'ausente' e a sua relação com a máquina-espaco, o problema a resolver. Nessa máquina, o animador não é inútil ou acessório, pelo contrário, é muito útil: lubrificado perfeitamente, ele é como uma parte do mecanismo e dele depende. Ele é a energia motriz (e isto talvez garanta a teatralidade do evento), mas tem dificuldade de ser também energia vital: alma. O teatro de sombras concebido desta forma funciona, certamente funciona, mas não vive. Ao transformar a sua natureza profundamente orgânica em algo mecânico, o teatro de sombras desvitaliza-se e, pouco a pouco, perde em teatralidade, em favor de uma espetacularidade fictícia. O tipo de

espetacularidade alcançada é, portanto, equívoca (no sentido de que remete às outras grandes linguagens de imagem deste século), dando a impressão em quem olha de que a sombra não é um original, mas uma cópia, uma reprodução da realidade. A sombra, por sua vez, nunca é uma reprodução da realidade, mas um modo de manifestar a realidade. A sombra acontece sempre e somente em co-presença do objeto que a produz e da luz; é ela mesma objeto, tão real quanto o objeto que a origina (eu poderia até sustentar a idéia de que a sombra não é o duplo do objeto!). E, conseqüentemente, o teatro de sombras funda-se no ato de recriar sombras “vivas”, e não na reprodução de sombras “mortas” (deixemos ao cinema aquilo que é do cinema).

Na cena, o ato da criação realiza-se graças à presença irrenunciável do animador, que se faz portador do “aqui e agora”. É aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica. A sombra existe somente no instante em que é fruída, não mais. Existe no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo. Esse é o teatro das sombras. E é por este motivo que um evento em que a sombra é proposta reproduzida não é ‘teatro’, e sim ‘espetáculo de imagens em movimento’.

Como reconquistar ‘teatralidade’ mesmo na ‘espetacularidade’? De que modo era possível uma reaproximação ao ‘teatro’? Estas eram as questões que eu me colocava quando, já convencido de que compreender o teatro de sombras exclusivamente como espetáculo de imagens era limitante e absolutamente privado de perspectivas, me encontrei, junto aos colegas do Teatro Gioco Vita, a modificar e articular a nossa idéia de teatro de sombras. Considerávamos a readequação lingüística e formal, operada na primeira fase da nossa experiência, uma conquista irrenunciável no percurso de modernização do teatro de sombras e queríamos continuar a usar todas as possibilidades espetaculares da imagem de sombra anteriormente exploradas. Percebíamos, porém, uma necessidade gritante de fazer emergir aquilo que havia de

especificamente teatral no teatro de sombras. Pareceu-me natural, então, olhar para o Oriente e, em algumas tradições enraizadas de teatro de sombras, encontrei indicações que até pouco tempo atrás não teria sabido colher. O meu olhar não era mais imaturo, como aquele que tinha se extasiado diante das imagens soberbas do *Chat Noir*; era um olhar consciente. O Oriente não podia me dar técnicas nem linguagens, mas me permitia colher, pela primeira vez, o coração secreto do teatro de sombras. Compreendi, então, com quanta presunção ingênua eu havia tratado o teatro de sombras e com quanta superficialidade havia praticado o teatro. Compreendi também que aquele coração, que o Oriente havia deixado fora da porta, não era feito de couro retalhado nem de sombra, mas de carne.

Olhem a fotografia na página ao lado (figura 2) que reproduz um momento de teatro de sombras javanês. O espaço é um. A tela posta no meio da sala une, não divide. No centro está o *dalang*, aquele que celebra o evento: sua energia vital é transmitida a quem assiste, filtrada ou não pela tela. Nada é funcional, tudo é vital. Ao redor dele, como atraídos pela sua espiral de energia, os músicos e o público voltam-se para o centro. A tela, nesta e em todas as formas de teatro de sombras oriental, é o local de encontro entre quem representa e quem assiste; as sombras não devem interferir, mas favorecer essa comunhão. No *Chat Noir*, como no teatro de sombras ocidental, em geral, e como nos nossos primeiros espetáculos, acontecia exatamente o contrário. Voltem um instante à imagem do *Chat Noir*. Tentem pensar o quão separado era o espaço da criação do espaço da fruição. Estar atrás da tela equivalia a não estar. Aliás, quanto maior o grau de isolamento, maior era o espanto diante da realização da ‘magia’ das sombras. Na tela, já concebida cenicamente para separar física e perceptualmente quem criava de quem assistia, acumulavam-se imagens de sombra cada vez mais auto-suficientes, capazes de se propor ao público independentemente de quem as criava. O olhar do espectador não atravessava a tela para buscar além: parava nela, completamente

absorvido (ou atrapalhado) pela imagem hipersaturada. A tela produzia imagens de grande impacto visual que sugavam o seu próprio criador: o animador. O espectador, reduzindo o ato perceptivo somente à visão daquilo que aparecia na tela, assemelhava essa rica experiência visual à cinematográfica. O ato teatral era realmente incompleto, pois perturbado no encontro dos olhares, a comunhão, condição imprescindível do teatro, não acontecia.



Figura 2: fotografia de Fred Meyer. In: Meyer, Fred. *Schatten Theater*. Zurique: Ed. Popp, 1979.

Como, então, restabelecer “o encontro dos olhares” sem ter que renunciar necessariamente à força espetacular das imagens?

A primeira resposta a esta pergunta foi a ruptura do espaço. Uma ruptura que ocorreu progressivamente, em pequenos passos. O primeiro gesto foi o movimento da tela; depois, a criação de pequenos caminhos que permitissem ao espectador penetrá-la para alcançar o trabalho do animador e perceber a sua silenciosa presença como necessária. Tudo isso parecia absolutamente inovador aos

olhos de quem seguia as vicissitudes do teatro de sombras contemporâneo. No entanto (você já devem ter entendido), isso nada mais era do que pôr em prática alguns dos primeiros ensinamentos adquiridos do teatro de sombras oriental. Progressivamente, porém, nasceu a exigência de romper definitivamente o espaço tradicional para dar evidência corpórea ao animador e uma espacialidade diferente às sombras. Nasce, assim, um espaço novo, aberto, permeável, onde a sombra habita o espaço e não somente a superfície. Com a ruptura da tela, a sombra invade o espaço, o atravessa, sobrepõe-se a outras sombras, dialoga com a luz e com o escuro. O espaço das sombras não está mais contido em outro, mas existe em si: não é pré-construído rigidamente, mas toma forma quando uma luz se acende, uma tela se levanta. Várias telas criam infinitas variantes espaciais. Deste modo, o espaço da cena acontece em toda a sua tridimensionalidade, e o animador, recolocado no centro, é o *deus ex machina*, o criador de tudo o que ocorre. O evento teatral oferecido ao espectador não é mais feito somente de imagens bidimensionais, mas de silhuetas, luzes e corpos. Os olhos do espectador não se movem mais somente sobre uma superfície e se alimentam somente de sombras, mas se deslocam livremente entre a imagem da sombra e o ato que a produz, constroem sua própria visão. Nesta nova situação espacial, a sombra não domina mais a cena, reencontra novamente sua própria natureza de figura fronteira, de passagem. Representa um estado em perene transformação, um não-estado. O espectador e o animador encontram-se através da sombra: seus olhares se encontram no lugar do não-tempo e do não-espaço.

A segunda e próxima resposta, muito mais forte que a ruptura do espaço, foi o percurso da sombra corpórea. Procurávamos “o coração secreto” do nosso teatro de sombras, queríamos libertar o nosso fazer de tudo o que nos parecia supérfluo e excessivo. Encontramos um pano, uma luz e um corpo com a sua sombra: era ao mesmo tempo um ato de purificação e refundação. O impacto da sombra corpórea foi para nós, bem como para o nosso público,

explosivo. Quem nos perguntava se tínhamos abandonado a técnica das silhuetas em favor da técnica da sombra corpórea não compreendia a laceração profunda que representava para nós aquele gesto, reduzia tudo a uma solução meramente formal, sem notar a complexidade das relações que aqueles materiais introduziam entre corpo, silhueta e sombra. Após as primeiras experiências com a sombra corpórea, nada foi como antes para nós: a sombra era matéria viva e, na cena, fugia às nossas formas de domínio tradicionais. Pareceu-nos que todas as sombras encontradas até então fossem mudas, submissas, constrictas a falar uma língua que não a sua e que a sombra corpórea, ao se tornar autônoma pelos condicionamentos do gênero codificado, recomeçasse a narrar: encontrasse a sua força evocadora, a sua inexaurível capacidade de falar das coisas do Homem. A sombra, assim libertada, expressava na cena tempos e ritmos “diversos” em relação aos da ação do animador que na mesma cena a criava. Na cena eram presentes duas realidades: suas trajetórias de sentido e de ação podiam ser paralelas, divergentes ou encontrar-se, mas eram sempre duas realidades. O animador estava, então, no centro de uma narração complexa, administrando simultaneamente o espaço e o tempo “aqui e agora” da ação cênica e o espaço e o tempo “diverso” das sombras. Depois do espaço, a relação tempo-movimento também era rompida: cabia ao animador administrar o conjunto de possibilidades que esta fragmentação de códigos havia criado.

Portanto, é reduutivo falar da presença do animador na cena como simples exibição do trabalho criativo, vista a evolução que ela sofreu. Com efeito, tínhamos partido deste pressuposto e, no início, o animador era na cena somente aquilo que fazia, como animar, preparar luzes e telas etc.; a sua presença corpórea devia satisfazer somente a isto. Mas, com o acolhimento progressivo das possibilidades que a presença corpórea, atuante na cena, oferecia, esse papel foi se enriquecendo com múltiplas funções e espaços de expressão. Nas últimas criações percorremos diferentes estradas, e muitas das possibilidades intuídas anteriormente encontraram uma

primeira forma cênica, e o papel do animador foi se tornando cada vez mais claro. Em *L'Uccello di Fuoco* (figura 3) o animador se propõe essencialmente como entidade física. No próprio corpo ele traz os caracteres do personagem e com o próprio corpo anima as silhuetas do personagem. Não é o personagem, mas através do gesto dialoga constantemente com ele. A animação vive em relação com o corpo, com a sua respiração e é sempre a síntese, unidade indissolúvel de corporeidade e figura. O animador não assume aqui o papel de dançarino, mas traz em si uma figuratividade gestual muito importante.



Figura 3: Teatro Gioco Vita. *L'Uccello di Fuoco*. Fábula para música e sombras de *L'Oiseau de feu*, de Igor Stravinsky. Direção de Fabrizio Montecchi, desenhos de Enrico Baj. Estréia: Piacenza, novembro de 1994.

Em *Al limitare del deserto* (figura 4), o animador é testemunha de uma história que ele narra na cena usando uma rica variedade de técnicas: sombras de silhuetas, sombras de corpo, sons, gestos e palavras. O animador articula a própria narração, misturando, alternando, montando as técnicas que tem à disposição, sem nunca alcançar e assumir a identidade definida de um personagem: não interpreta, representa. Não é um papel de ator, mas de narrador (segundo a idéia oriental de narrador, porém...).

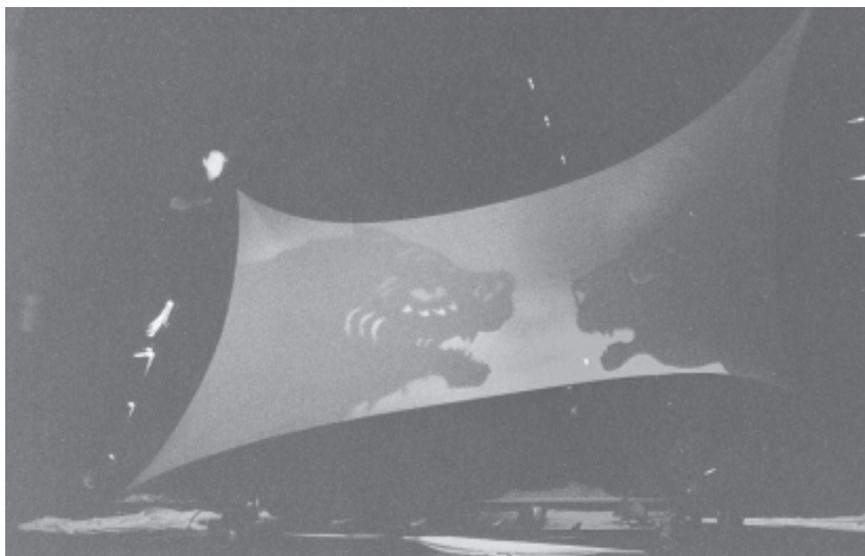


Figura 4: Teatro Gioco Vita. *Al limitare del deserto*. Parábola de Dzevad Karahasan. Direção de Fabrizio Montecchi. Estréia: Piacenza, dezembro de 1996.

Esses dois percursos, longe de estarem concluídos, poderiam levar à concepção de idéias diferentes de animador ou se fundir, contaminar e conceber um animador-síntese dos dois. Até onde é possível direcionar a presença física para a dança ou até onde é possível transformar a narração em interpretação? Até onde é possível administrar a relação com o personagem? Estas e outras questões nos levam a trabalhar nas fronteiras da linguagem e,

algumas vezes, o público se pergunta: isso ainda é teatro de sombras? Tudo isso é absurdo.

O teatro é, por definição, o encontro entre seres. E o teatro de sombras não foge a esta regra simples. Por que um animador que fala atrás de uma tela faz teatro de sombras, enquanto um animador que fala diante da tela faz teatro de ator? Diz Peter Brook

O teatro existe exclusivamente no instante exato em que esses dois mundos – o dos atores e o do público – se encontram: trata-se de uma sociedade em miniatura, de um microcosmo reunido toda noite dentro de um recinto. O papel do teatro é embutir esse microcosmo de um ardente e passageiro sabor de outro mundo, no qual nosso universo presente esteja integrado e transformado. (BROOK, 1994:312-13)¹⁹

A especificidade lingüística do teatro de sombras se dá na maneira como ele restitui cenicamente o *outro mundo* do qual fala Brook, e não porque transgride a relação fundamental ator-espectador. Se também queremos explorar no teatro de sombras (pois em outras linguagens figurativas muitas possibilidades já foram exploradas) as múltiplas possibilidades de encenação (ou seja, a relação animador-sombra na cena), é preciso ousar sem preconceitos nem prejulgamentos, buscar as relações complexas que ligam o animador à silhueta, à sombra de seu corpo, à sua voz, ao seu corpo.

Conclusões

Levar o teatro alhures: penso que este tenha sido o limite histórico da experiência do *Chat Noir*, como eu dizia. Limite que

¹⁹ Brook, Peter. *The shifting point*. Berlim, 1987. [N. do T.: citação em italiano no artigo original. Em português, cito Brook, Peter. *O Ponto de Mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, pp. 312-313. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano].

não favoreceu, ao longo dos anos no Ocidente, o progresso de uma forma nova de teatro de sombras autenticamente teatral, mas só de um conjunto de técnicas criadoras de imagens. É claro que razões históricas e culturais motivaram e tornaram extraordinária a experiência do *Chat Noir*. Mas, se tratou somente de uma etapa de um percurso. Ao contrário, a rápida historicização e a rica produção de manuais técnicos criaram uma “aura sacra” que não permitiu perceber imediatamente os limites de uma experiência, além dos quais era necessário olhar para poder descobrir um possível teatro de sombras contemporâneo. Creio que algumas das estradas percorridas nos anos oitenta tenham conseguido superar esse limite e olhar além, criando condições para o nascimento de um teatro de sombras original, não mais escravo das formas da tradição oriental nem das técnicas do pré-cinema europeu. Um teatro de sombras que se esforça em não acontecer genericamente como ‘espetáculo’, mas que se realiza realmente como ‘teatro’. E acredito que isso tenha acontecido porque, não reconhecendo como completa a tradição do teatro de sombras europeu (ou não o reconhecendo de fato), muitas companhias voltaram a olhar para as tradições orientais. Estas tradições sempre tiveram como central a figura do ator-animador, e não a imagem, um meio, e não o fim do ato teatral. Na busca das possibilidades de fusão orgânica desses dois percursos está, talvez, o coração vital do teatro de sombras contemporâneo.

Reconduzir o teatro de sombras ao teatro. Na minha opinião, isto deve ser, enfim, o objetivo principal para quem pratica hoje o teatro de sombras. Mas, este objetivo, sem renunciar ao grande patrimônio de técnicas, histórias e tradições, poderá ser alcançado somente com a pesquisa constante e com a criação de novos equilíbrios e novas relações entre o potencial espetacular da imagem da sombra, o espaço cênico aberto e multiforme, e uma idéia renovada do papel significativo do animador na cena.

Por estas poucas linhas, em que tentei repercorrer sinteticamente vinte anos de pensamentos, ações, histórias

individuais e de grupo, devo muito a tantas pessoas. Sem a generosa contribuição de todos aqueles que continuam a compartilhar comigo este modo de fazer e entender o teatro de sombras, estas idéias certamente não teriam amadurecido. Quero, então, agradecer Massimo Arbarello, Anusc Castiglioni, Antonella Enrietto, Nicola Lusuardi, Federico Marzaroli, Roberto Neulichedl, Franco Quartieri e Mauro Sarina.