



TEATRO DE SOMBRAS AO VIVO

CONVERSAS COM ARTISTAS
LATINO-AMERICANOS

• VOLUME III •

Gilson Motta
Paulo Balardim
(ORG.)



Este é o terceiro volume da série Teatro de Sombras ao Vivo, que encerra a coleção de entrevistas com expoentes do Teatro de Sombras no Brasil, na América Latina e na Europa. A organização do material ficou ao encargo dos professores Gilson Mota (UFRJ) e Paulo Balardim (UDESC), ambos estudiosos e artistas dedicados a essa arte, que apresentam ao leitor um material cuidadosamente preparado. As dez entrevistas transcritas e organizadas neste volume são resultantes da série de lives realizadas no ano de 2020 pelo Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), em meio às incertezas e desafios impostos pela Pandemia COVID-19.

O epílogo desse majestoso esforço de registro e organização de reflexões de sombristas sobre seus ofícios mostra não apenas a pujança da produção artística do Teatro de Sombras na atualidade, mas confirma o período fértil em reflexão e criação que o isolamento pandêmico, a despeito da dor, ofereceu. As 10 entrevistas contidas neste volume presenteiam o leitor com a arte e os segredos profissionais de sombristas da Espanha, do México, do Chile, do Uruguai e do Brasil, coroando uma série que lega inestimável contribuição ao atual panorama das artes em nosso país.

O registro das trajetórias e dos diálogos entre artistas torna possível compreender a variedade poética e técnica do teatro de sombras. Um presente a quem estuda, ensina e pratica o teatro, não apenas de sombras. Este livro é um testemunho de o quanto a sombra é uma das mais potentes ferramentas, quando aliada à arte, para criar beleza e revelar o espírito humano.

MÁRIO PIRAGIBE

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ensina e pesquisa sobre Teatro de Animação na UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Já atuou em peças e dirigiu espetáculos teatrais com bonecos, objetos e sombras.

REALIZAÇÃO:



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



CEART
CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
CEART - UDESC



UFRJ



eba
ESCOLA DE
BELAS ARTES



Objetos
Performativos

PPGAC

Programa de
Pós-Graduação
em Artes da Cena

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T253 Teatro de sombras ao vivo : conversas com artistas latino-americanos : volume III [recurso eletrônico] / organizadores Gilson Motta, Paulo Balardim. — 1. ed. — Rio de Janeiro : MC&G Editorial, 2025.
recurso digital ; 28 MB

ISBN:978-65-6115-058-3

1. Teatro de sombras - América Latina. 2. Artistas - América Latina - Entrevistas. I. Motta, Gilson. II. Balardim, Paulo.

CDD23 : 791.53098

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971



DOI: 10.61367/9786561150583

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Brasil

**Gilson Motta
Paulo Balardim**

(ORGS.)

**TEATRO
DE SOMBRAS
AO VIVO**

**CONVERSAS COM ARTISTAS
LATINO-AMERICANOS**

— • VOLUME III • —



ORGANIZAÇÃO | REVISÃO DA EDIÇÃO E COORDENAÇÃO DE BOLSISTAS

Gilson Motta | UFRJ

Paulo Balardim | Professor UDESC

ORGANIZAÇÃO DAS LIVES E DAS ENTREVISTAS

Juliana Graziela Rocha | Grupo Penumbra

Jair Costa de Souza Júnior | Grupo Penumbra

Júlio César Rocha de Oliveira | Grupo Penumbra

TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO (ES-PT) DAS ENTREVISTAS

Adalberto Zimmer Júnior | Bolsista PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC

Ana Laura Pozzer Fabro | Bolsista PROEX, CEART-UDESC

Caê Linn Beck | Bolsista PROEN, CEART-UDESC

Camilly Fortes | Bolsista PROEX, CEART-UDESC

Ian Vieira | Bolsista PROEX, CEART-UDESC

Júlia Ohana de Azevedo | Bolsista EBA, UFRJ

Laís Otávio | Bolsista PROEX, CEART-UDESC

Pedro Manoel dos Santos Ramos | Bolsista PROEN, CEART-UDESC

EDIÇÃO DE TEXTOS E FOTOS

Adalberto Zimmer Júnior | Bolsista PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC

Gilson Motta | Professor UFRJ

Paulo Balardim | Professor UDESC

ARTE DOS CARTÕES DAS LIVES (ABERTURA DAS ENTREVISTAS)

Júlio Rocha

EDIÇÃO DE TEXTOS E FOTOS

Kdu Sena | MC&G Design Editorial

ARTE DA CAPA

Arte sobre foto da CIA Chipotle Teatro| Glaucio Coelho | MC&G Editorial

REVISÃO DE TEXTOS
Maciel Salles | MC&G Editorial

REVISÃO DA PUBLICAÇÃO
Kdu Sena | MC&G Editorial

Diretora da MC&G Editorial
Maria Clara Costa

Secretaria do Conselho Editorial
Helena Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos
Carlos Otávio Flexa | Kdu Sena |
Roberto Azul | Maciel Salles

Seção de Design
Glaucio Coelho | Maria Clara Costa

Conselho Editorial
Alexandra Santos Pinheiro | UFGD | Brasil
Angélica Ferrarez de Almeida | UERJ | Brasil
Antonio Liberac C. Simões Pires | UFRB | Brasil
Arlindo Nkadibuala | UniRovuma | Moçambique
Juan Miguel González Velasco | UMSA | Bolívia
Luciano Brito | UFRB | Brasil
Maria Alice Resende | UFRB | Brasil
Núria Lorenzo Ramírez | UB-GREC | Barcelona
Rosy de Oliveira | UFRB | Brasil
Sidimara Cristina Souza | UFF | Brasil
Thayse Figueira Guimaraes | UFGD | Brasil

Esta obra foi composta com
as famílias tipográficas
Galano Grottesque, More Pro
e Bourbon

Financiamento

Universidade do Estado de Santa Catarina / Centro de Artes, Design e Moda - CEART
Departamento de Artes Cênicas - DAC / Projeto de Ensino Laboratório Permanente
de Teatro de Animação | PRAPEG/PROEN, CEART-UDESC

Realização

Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense | DAC / CEART
/ UDESC

Grupo de Pesquisa Poéticas Teatrais PPGAC/CEART/UDESC

Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio de Janeiro | Escola
de Belas Artes

Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes
da UFRJ

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena | PPGAC/ Eco / UFRJ

SUMÁRIO

- 11** | ENTREVISTADOS E ENTREVISTADORES DAS *LIVES*
- 21** | APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO
LICHT? MEHR LICHT?
Gilson Motta e Paulo Balardim
- 35** | ENTREVISTAS
- 36** *Chantal Franco, Patricia Toral e Verónica R. Galán* | Luz, Micro y Punto
- 71** *Milton Aires* | Coletivo Miasombra
- 114** *Ana Cabot e Gabriela González* | Chiplote Teatro
- 156** *Valeria Guglietti* | Sombras Chinas
- 185** *Pedro Pinto Moya* | Companhia La Sal
- 211** *Conceição Rosière*
- 267** *José Diego Ramírez* | A La Sombrita
- 307** *Têmis Nicolaidis* | Cia. Lumbra
- 344** *Rafael Curci*
- 402** *Juliana Graziela e Luciano Paullo* | Grupo Penumbra
- 445** | ÍNDICE ONOMÁSTICO

ENTREVISTADOS E ENTREVISTADORES DAS LIVES

Ana Cabot (Chipotle Teatro) | Cofundadora e codiretora da companhia. Natural de Sevilha, Espanha. Graduada em Serviço Social pela Universidad Pablo de Olavide. Autodidata desde a juventude, vinculou-se com diferentes disciplinas artísticas. Desde 2014, especializa-se em teatro de sombras e trabalho com silhuetas animadas. Em 2021, escreveu e dirigiu seu primeiro curta-metragem: *Como peixe na água*. Com a Chipotle Teatro, trabalha como diretora cênica, atriz, titeriteira, artista plástica, ministrante de oficinas e iluminadora especializada em teatro de sombras. É pesquisadora de fontes luminosas e da sombra como matéria expressiva, além de ser responsável pela criação do equipamento lumínico da companhia.

Chantal Franco (Luz, Micro y Punto) | Sombrista e titeriteira, educadora e licenciada em Pedagogia. Desde 2004, realiza cursos de construção e manipulação de marionetes em Granada, Astúrias e Madri, tendo participado em várias obras de teatro de marionetes (*El secreto del arco iris, Frágil, Puchero potingue*). Em 2012, formou-se em Madri com a Companhia Asombras e desde então centrou seu trabalho criativo no teatro de sombras. Dentro da Cia Luz, Micro y Punto, participa da construção, interpretação e animação (*Años Luz* | Prêmio FETEN 2017 para Melhor Proposta Plástica). Em 2016, realizou um trabalho de publicidade,

criando a imagem e um vídeo promocional para a Semana do Audiovisual Contemporâneo (SACO) 2016, em parceria com sua colega Patricia Toral.

Conceição Rosière | Artista plástica, atriz, bonequeira, dramaturga e estudiosa do Teatro de Animação. Foi membro do grupo de Teatro de Bonecos Patati Patatá durante mais de vinte anos. Realizou trabalhos de confecção de bonecos para diversos grupos, assim como criação de textos e direção de espetáculos de teatro de animação. Possui uma coleção de figuras de teatro de sombras, adquiridas em viagens a vários países, entre eles China, Indonésia, Tailândia, Índia, Camboja e Turquia. Atualmente é coordenadora de atividades da Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais (Atebemg), da qual foi também fundadora, sendo responsável pela elaboração, coordenação e acompanhamento dos projetos da Atebemg apresentados nos diversos editais e prêmios.

Gabriela González (Chipotle Teatro) | Cofundadora e codiretora da companhia. Natural da Cidade do México. Estudou no Colégio de Literatura Dramática e Teatro da UNAM. Ao longo de sua carreira profissional, interessou-se pelas artes cênicas como espaços que favorecem a reflexão e a diversão em comunidade. Desde 2014, com a Chipotle Teatro, especializou-se em Teatro de Sombras, explorando as possibilidades dessa disciplina teatral, aproximando-a das artes cinematográficas. Na Chipotle Teatro, trabalha como diretora cênica, atriz, titeriteira, artista plástica e ministra oficinas.

Gilson Motta (UFRJ) | É pesquisador de Artes Cênicas, cenógrafo, bonequeiro, figurinista, diretor teatral e performer. Professor de Estética Teatral e de Teatro de Formas Animadas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre e doutor em Filosofia pela UFRJ e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Comunicação da UFRJ. Em 2012, criou o Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ, que realiza pesquisas em teatro de sombras. Membro do Coletivo Performers sem Fronteiras. Possui livros publicados e artigos divulgados em periódicos de artes internacionais e nacionais. Foi um dos editores da Revista Mamulengo entre os anos de 2021 e 2024.

Jair Júnior (Grupo Penumbra) | É formado no Curso Tecnológico de Teatro, com Ênfase em Sonoplastia, pela MT Escola de Teatro/UNEMAT. Como músico, estudou no Conservatório Dunga Rodrigues e entrou no cenário musical em 2005, atuando como músico e produtor. Em 2017, no Curso Tecnológico de Teatro com ênfase em Sonoplastia pela MT Escola de Teatro/UNEMAT, trabalhou como músico cênico em diversas produções. Como integrante do Grupo Penumbra (MT), apresentou a montagem *Vila de Pantolux*, assinando a sonoplastia e atuando como ator sombrista. Atuou como autor de trilhas sonoras de espetáculos para o Grupo Variações de Artes, para web séries do Coletivo Cagay, para a Cia Bertoloti e para o *Coletivo MT Queer*. Em 2020, contribuiu com a dramaturgia da peça *Sombreando lendas* e participou do Festival a ponte Itaú Cultural, com o Grupo Penumbra.

José Diego Ramírez (A La Sombrita) | Diretor teatral, iluminador, cenógrafo, artista do teatro de sombras. Formado em Direção Técnica de Espetáculos e Iluminação no Instituto de Teatro de Sevilha, atuou em espetáculos de diferentes formas teatrais, destacando-se seu trabalho no Teatro de la Maestranza, de Sevilha, e no Teatro Municipal de Écija, como diretor técnico. É um autodidata no campo do teatro de sombras, centrando sua atividade na investigação da luz e das sombras como elementos emotivos nos espetáculos teatrais. Em 2001, fundou a companhia teatral A La Sombrita, dedicada ao teatro de sombras e atividades culturais. É também codiretor e fundador do Teatro Salita Pocas Luces (CRAI), onde foram realizados cinco festivais de teatro de animação, entre os quais MITSol, titiriMARTES, titiriPALMA, titiriCOLONIA e titiriLORA. Desde 2017, compartilha seus conhecimentos no *blog* de A La Sombrita, no qual escreve pequenos textos sobre luz e sombras com o intuito de ajudar professores e amadores a descobrirem os recursos do teatro de sombras para a educação. É criador do portal *titirionetas.com*, cujo objetivo é a difusão de informações e a formação no teatro de animação.

Juliana Graziela (Grupo Penumbra) | Atriz, diretora, bonequeira, performer, sombrista, contadora de história e produtora cultural. Formada em Direção Teatral pela MT Escola de Teatro/UNEMAT. Fundou o Grupo Penumbra em 2018, por intermédio do projeto do Sesc Aresnal. Em 2020, durante a pandemia do Covid-19, realizou lives com artistas/grupos do Brasil e do mundo; agraciada como membro da Associação de Teatro de Sombras de Macau, China. Atuou no Grupo Teatro de Brinquedo e no Grupo Tibanaré. Apre-

senta espetáculos e oficinas sobre as relações entre ciência e arte. Integra alguns coletivos de Teatro: Coletivo Caixas no Caminho, Caixas Cuiabanas e Círculo de Mulheres. Em 2019, escreveu artigo para a Revista Filamento, do Chile.

Luciano Paullo (Grupo Penumbra) | Formado em Letras com habilitação em Literatura pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), professor do Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT) *campus* Várzea Grande e mestre em Ensino pelo PPGEN (IFMT/UNIC). Participou de grupos de teatro como ator, diretor, dramaturgo e outras atividades ligadas às artes da cena. Premiado em vários festivais de teatro, em 2023 conquistou o prêmio MT Artes com o espetáculo Coração. Atualmente é diretor do Teatro Plenilúnio da cidade de Cáceres (MT), ator-sombrista do Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT)..

Milton Aires (Coletivo Miasombra) | Milton Aires é ator, dançarino, sombrista e produtor cultural. Licenciado em Dança pelo Instituto Federal de Goiás (IFG). Artista pesquisador, atuante no teatro desde 1999, no audiovisual desde 2004 e na dança desde 2008. Em 2022, teve sua pesquisa selecionada para publicação no edital *A_ponte: cena do teatro universitário*, do Itaú Cultural. É ator e produtor, conhecido pelo seu trabalho em *Órfãos do Eldorado* (2015), *Araguaya / A conspiração do silêncio* (2004) e *O sol do meio-dia* (2009).

Patricia Toral (Luz, Micro y Punto) | Sombrista e titeriteira com formação em Engenharia Técnica Industrial. Em 2012, fixou-se em Malta e reinventou sua carreira, deixando de lado as construções de concreto para se dedicar à criação

de mundos a partir de sonhos. No final desse ano, estreou em *La valletta* (Malta), seu primeiro espetáculo de sombras, *Metamorpolis*, como diretora, coautora, cenógrafa e animadora de títeres. Em 2013, voltou para a Espanha e fundou, com Chantal Franco, a Cia Luz, Micro y Punto, onde dá vida ao seu universo de sonhos, codirigindo, construindo e manipulando títeres.

Paulo Balardim (UDESC) | Professor associado na área de Prática Teatral/Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui pós-doutorado em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III/2019), é doutor em Artes Cênicas (PPGT/UDESC, 2013) e mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS, 2008). Atuou como diretor, ator e cenógrafo da Cia Teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (1991-2016). Membro da Union Internationale de la Marionnette (Unima), atua na Comissão de Formação Profissional. Foi presidente da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) entre 2002 e 2003. É cofundador e atua como cogestor da associação Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS) desde 2011. Atualmente, é editor-gerente da *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas* (Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense e PPGT/UDESC).

Pedro Pinto Moya (Companhia La Sal) | Ator chileno, diplomado em direção teatral e *design* cênico. Por anos dirigiu a Companhia La Sal Teatro, focada no trabalho com bonecos e

na exploração com sombras. Com ampla trajetória no meio teatral regional como *designer* e realizador de cenografia, adereços, máscaras e bonecos. Além disso, possui estudos informais de FX, cenografia, iluminação teatral, maquiagem e próteses, marionetes de fio, bonecos gigantes, teatro de sombras, dramaturgia, teatro de papel e sistemas pop-up, entre outros. É fundador do Centro de Experimentación Escénica Patricio Oróstegui Ponce, em San Francisco de Mostazal, onde os processos de sua companhia tomam forma e lhe permitem continuar sua investigação em torno da iluminação e de novos dispositivos.

Rafael Curci | Dramaturgo, diretor teatral, bonequeiro, escritor, dramaturgo, desenhista e teórico do teatro de animação. Discípulo de Javier Villafañe e Ariel Bufano, formou-se na Escola de Marionetes do Teatro San Martín, em Buenos Aires. Integrou o Grupo de Marionetistas dessa mesma instituição de 1988 a 2005. Ao longo de sua carreira, participou de vários espetáculos como diretor ou bonequeiro, como *O soldado principal*, *O vento entre as folhas*, *Anjo de papel*, *O ratinho e a lua*, entre outros. Possui vários livros publicados, entre ficção e textos teóricos, como *De los objetos y otras manipulaciones* e *El titiritero en escena*. Em 2018, criou um canal no YouTube chamado *Títeres, objetos y otras metáforas*, dedicado a divulgar conteúdos e conhecimentos sobre o teatro de animação, em todas as suas técnicas e linguagens. Criador da série *Mikilo*, lendário desenho animado publicado no final da década de 1990, e que aborda os mitos e lendas da Argentina, ilustrado por vários e incríveis cartunistas argentinos como Basile, Ibáñez e Alcatena.

Têmis Nicolaidis (Cia Lumbra) | Produtora audiovisual do Coletivo Catarse, atriz e sombrista da Cia Teatro Lumbra de Animação. Em sua trajetória profissional atuou como editora, roteirista, diretora e produtora de uma parte significativa das produções audiovisuais do Coletivo Catarse, destacando os documentários em longa-metragem. Outro grupo que atua é a Coletiva Íris, de investigação e produção audiovisual com foco principal no protagonismo feminino. Desde 2012 vem se aproximando do teatro. Em 2015, integrou o Clube da Sombra, responsável pela Cia Teatro Lumbra de Animação. Desde lá atua como atriz e sombrista nos espetáculos de repertório da companhia e, mais recentemente, do Criaturas da Literatura, este último foi responsável, também, pelo roteiro, assistência de direção, cenografia, desenho de som e produção. Na versão audiovisual do espetáculo, realizada em função da realidade imposta pela pandemia de Covid-19, realizou a edição e finalização do espetáculo.

Valeria Guglietti (Sombras Chinas) | Foi em Villa Gesell, uma pequena povoação do litoral argentino, que Valeria Guglietti apresentou suas primeiras criações de sombras chinesas. Anteriormente, participou em Buenos Aires de vários projetos artísticos como atriz, cantora e titeriteira. A destreza das suas mãos, adquirida nos estudos de piano e a sua variada experiência artística, rapidamente a fizeram alcançar o reconhecimento do público internacional, apreciador dessa arte milenar. Em suas obras, utiliza um refletor fixo apontado para uma tela suspensa. A atriz, de forma aparente, oferece ao público um espetáculo de sombras no qual se cruzam o cinema mudo, a HQ, os títeres e a música.

Verónica R. Galán (Luz, Micro y Punto) | Musicista, compositora e professora de piano com experiência no ensino de música para crianças do ensino fundamental. Em 2011, descobriu o teatro de sombras e passou a compor para esse estilo, começando com o espetáculo *Frágil*. No ano seguinte, integrou a Cia Luz, Micro y Punto, criando e interpretando músicas para os espetáculos. Também se aprofundou na composição musical, gravando discos e criando trilhas sonoras para dança, teatro e cinema.

APRESENTAÇÃO DA EDIÇÃO

LICHT? MEHR LICHT?¹

GILSON MOTTA E PAULO BALARDIM

A luz, antípoda da escuridão, é condição essencial de existência da sombra. É o sopro que a anima. Enquanto isso, a sombra é a parte escondida da luz que nos revela algo. Assim como cada pessoa é única, cada luz também o é. Cada fonte luminosa, em seu tempo de existência, possui características particulares e únicas que irão conformar o modo como a sombra se delinea.

As fontes de luz natural nos condicionam a adaptarmos-nos às suas especificidades. A luz do sol, por exemplo, atua para a regulação de nosso ritmo circadiano, uma vez que a luz (e sua ausência) faz com que nos alinhemos com o mundo exterior. É com o surgimento da luz artificial que teremos maior controle sobre nossa integração com o espaço em

¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) foi uma das figuras mais importantes da literatura alemã, do Iluminismo alemão e do Romantismo europeu. Essas são, supostamente, suas últimas palavras. Segundo publicou seu médico pessoal, Carl Vogel, em seu leito de morte, Goethe teria dito ao seu criado: "Mehr licht!" (em português, "Mais luz!". Mas como Vogel não presenciou esse momento, a veracidade do depoimento não é unanimemente aceita. No entanto, a expressão continua sendo citada como um apelo para a verdade, a ciência e o conhecimento.

relação com nossos ciclos biológicos. A iluminação nas fábricas, por exemplo, tem sido utilizada como instrumento para intensificar a produção e estender as jornadas laborais desde a Revolução Industrial.

Na sociedade contemporânea, a iluminação possui várias funções estratégicas: serve para vigiar, serve para atrair a atenção para anúncios publicitários e estimular o consumo, serve como interface de comunicação por meio de uma rede que nos conecta e serve também para produzir sensações e sentidos em obras artísticas.

Assim, quem atua com o teatro de sombras sabe que o aspecto luminoso que envolve a produção e a recepção dessa arte possui dimensões biológica, física e simbólica, e constrói uma realidade subjetiva.

Em nossas práticas como artistas e também no contato com demais artistas do teatro de sombras, é muito frequente dizermos que o teatro de sombras não é apenas “de sombras”, mas sim de luzes e de sombras. Nós, artistas do teatro de sombras, movemos ou atuamos junto com as figuras e com objetos tridimensionais, projetamos nossos corpos que se tornam corpos-sombra, mas também dançamos com as fontes de luz, como lanternas, refletores, luminárias, entre outras. Aprender a dançar – no escuro – com essas fontes de luz é um dos grandes prazeres de nossa arte. Transformar as fontes de luz existentes, adaptando-as às nossas necessidades é outro prazer, que envolve conhecimentos mais específicos, como habilidades com eletrônica e eletricidade. A luz é o elemento essencial, não somente por tornar visível, mas também pelo fato de, no interior do espetáculo, cumprir uma função narrativa. Segundo Rafael Curci: “Também para além das figuras nós

usamos a luz, porque acho que no teatro de sombras a luz é quem narra, não é a voz ou a música que tocamos, a luz é que começa e que dá o tempo para contar a narrativa. A narrativa é a luz”.

Muitos dos artistas que participam deste terceiro volume da “Coleção Teatro de Sombras ao Vivo” se dedicam aos estudos da iluminação cênica, como iluminadores, como pessoas que criam equipamentos de luz, como pessoas fascinadas pela luz, por seu potencial expressivo, por suas qualidades, pela sua capacidade de criar ambientes, atmosferas, de produzir diferentes graus de nitidez das sombras, entre outras possibilidades.

Mantendo um pouco o mote da segunda edição, na qual falamos que as sombras geradas pelas árvores geram espaços de cultura e de sociabilidade, como é o caso das rodas de samba, aqui, vamos lembrar que alguns sambas – e canções de todos os estilos e ritmos, em todas as partes do mundo – fazem um elogio à luz e, mais especificamente, à passagem da noite para o dia, como algo que gera alegria e faz esquecer as tristezas. Mas não ficaremos apenas nos elogios, como veremos mais adiante.

Um desses sambas que exaltam o dia é *Alvorecer*, de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho.

Olha como a flor se acende
Quando o dia amanhece
Minha mágoa se esconde
E a esperança aparece
O que me restou da noite
O cansaço, e a incerteza
Lá se vão na Beleza deste lindo alvorecer

Há também a canção *Corra e olhe o céu*, de Cartola, que trata da passagem da tristeza para a alegria, tendo a luz do sol como signo dessa transformação:

Linda
No que se apresenta
O triste se ausenta
Fez-se a alegria
Corra e olha o céu
Que o Sol vem trazer
Bom dia

Não há necessidade de nos estendermos nos exemplos, posto que a luz tem um simbolismo bastante arcaico que a associa não somente à divindade, à espiritualidade, ao conhecimento, ao bem, mas também à vida, à alegria e à felicidade. São incontáveis as obras de arte ou literárias que afirmam esse valor simbólico da luz tal como ele aparece em tradições filosóficas, como o platonismo, e tradições espiritualistas. De modo complementar, o medo ancestral da escuridão faz com que a ausência de luz esteja sempre associada a algo nocivo, ao desconhecido, ao mal, aos sentimentos depressivos, como a tristeza. Desse modo, a transição da tristeza (noite, escuridão) para a alegria (dia, amanhecer) se faz presente em muitas canções populares. No caso do samba, podemos dizer que esse tema perpassa a sua história. Porém, há uma variação — e uma inversão dessa polaridade — que nos interessa também. Ora, em algumas músicas faz-se referência ao fato de as rodas de samba se estenderem por toda a noite, só terminando ao amanhecer, ao raiar do dia. “Há muito tempo eu escuto esse papo furado de que o samba acabou. Só se foi quando o dia clareou”, diz o verso de *Eu canto samba*, de Paulinho da Viola.

Essa transição da noite para o dia, que é também a transição do estado de festa para o estado cotidiano, marcado pelo trabalho e pelas obrigações, marca, por vezes, a passagem da alegria para a tristeza.

Neste sentido, o dia, a luz, também pode ganhar um sentido nocivo ou negativo. Não somente o dia, mas as rotinas de trabalho associadas ao dia. Ora, no universo do samba há, no período da ditadura do Estado Novo (1937-1945), uma série de músicas que exaltam o trabalho, rompendo com a imagem da malandragem e da ociosidade como elementos nocivos à ideia de um Brasil moderno e civilizado. No entanto, conforme nota de Adalberto Paranhos², há dissidentes, isto é, compositores que fazem uma crítica a essa supervalorização do trabalho, como é o caso de Ari Monteiro, com a música *Passeei no domingo*, de 1945:

Há muita gente que trabalha tanto
Que não samba
Que não dança
E vive se matando
Trabalhando o dia inteiro
Sem sambar de noite
Acabando a mocidade
Que não dá prazer
Por isso é que eu sambo
Me deixa sambar
Sei lá se hoje mesmo eu posso morrer

A fugacidade, brevidade e incerteza da vida se colocam aqui como justificativas para um gozo pleno da vida, em detrimento da rotina do trabalho e, fica subentendido, da

² Ver: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20411/10831>.

má remuneração dos trabalhadores e trabalhadoras. O valor dessa atividade diurna que é o trabalho assalariado é aqui relativizado.

Essa configuração da realidade e dos modos de vida propostos pelo capitalismo emergente no Brasil dos anos 1940 tornou-se cada vez mais problemática no contexto do capitalismo tardio, no qual a rotina do trabalho ultrapassa os limites do dia e se estende pela noite, ininterruptamente, ocasionando mudanças na percepção, na capacidade de atenção, no sono, na saúde, em suma, no corpo-mente. Segundo Jonathan Cary: “O planeta é repensado como um local de trabalho ininterrupto ou um *shopping center* de escolhas, tarefas, seleções e digressões infinitas, aberto o tempo todo. A insônia é o estado no qual produção, consumo e descarte ocorrem sem pausa, apressando a exaustão da vida e o esgotamento dos recursos”³. Assim, nessa nova configuração a luz passou a ser um elemento nocivo. Não somente a luz do dia, mas também a dos diversos instrumentos que nos mantêm em estado de alerta.

Por um lado, recusa-se a experiência da escuridão, por outro, nunca nos afastamos desse elemento imaterial e nocivo, seja no momento que ligamos os celulares, seja quando lemos este texto numa tela de computador. Diversos pensadores da atualidade têm apontado para modos de reação a esse estado de luminosidade laboriosa e insensível: para Jonathan Cary, o sono se torna um modo de resistência ao poder e ao controle propostos pelo capitalismo; para Byung Chul Han, a inatividade e a

³ Ver: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-sono-acabou/>.

vida contemplativa são formas de se resistir à ideologia do trabalho e do desempenho.

Talvez possamos pensar que, nós, artistas do teatro de sombras, desenvolvemos também alguns modos de reação ou de defesa: somos amantes da escuridão, da meia-luz, da lentidão, da contemplação. O relato da artista Têmis Nicolaidis é bem interessante neste aspecto:

[...] o trabalho da sombra vai na contramão dessa vida que a gente leva, de não dar tempo pras coisas acontecerem, e eu acho isso muito legal que a gente consegue ter esse privilégio de estar entrando numa sala escura, de estar viajando um pouco nessa escuridão e essa pouca luz pode nos proporcionar.

O trabalho com o teatro de sombras parece ir na contramão de toda uma ideologia que valoriza excessivamente apenas uma forma de tecnologia. Segundo Rafael Curci:

A sombra é uma coisa que me parece uma linguagem arcaica, que vai contra todas as tecnologias, como o vídeo-mapeamento e as projeções, pois ela é, de certo modo, uma forma analógica, artesanal. E as figuras de sombras são calorosas por isso, porque são precárias, são feitas à mão. Há um calor humano que as construiu e que vai parar do outro lado da tela. Você pode tocá-las e vê-las.

Ao mesmo tempo em que os artistas nos falam da interdependência de luz e sombra, da fragilidade e/ou fugacidade da vida como uma forma de afirmação da própria vida, eles nos falam também da finitude, do medo do desapa-

recimento, em decorrência da violência promovida pelo poder em suas diferentes configurações. Ao se referir aos desaparecidos no México, a artista Gabriela González, do Chipotle Teatro, afirma:

Temos medo de desaparecer, do desaparecimento de um ente querido, de ter que se acostumar com isso, então não queríamos omitir nossa própria presença nesse ambiente. [...] É um tema que se respira em nosso país, portanto, embora o humor seja importante para nós, também é importante abordar um tema e aproveitar a linguagem da sombra, que pode ser mais onírica, mais fantasiosa, para podermos abordar um tema tão macabro e cru, mas conseguindo aproximá-lo de uma população que também é infantil.

Assim, o teatro de sombras parece apontar para diversas possibilidades de respostas às questões que a sociedade contemporânea nos apresenta. Estética e política são interdependentes, assim como a sombra e a luz, vida e morte. Assim como cada pessoa é única, cada luz também o é. Estamos agora em novembro de 2024. Provavelmente, quando este livro vier a público, já terão se passado cinco anos da pandemia de Covid-19. Período em que muitos se mantiveram colados em frente à tela luminosa do computador como modo de manter a sanidade. Além do trauma gerado pelas vidas perdidas, tanto de pessoas próximas quanto distantes de nós, esse momento pandêmico e pós-pandêmico foi marcado por tensões diversas no plano social e político.

Ao longo desse período, mais precisamente desde 2021, nós, editores da “Coleção Teatro de Sombras ao Vivo: con-

versas com artistas latino-americanos”, continuamos a lidar com esta história recente, na medida em que ouvimos, transcrevemos e reescrevemos o relato de artistas que estavam vivendo essa experiência, marcada por sofrimentos, incertezas, carências, restrições, mas também pela revisão dos valores, dos modos de vida vigente e, sobretudo, pela reinvenção de si e pela expectativa e desejo de mudanças.

A cada nova edição do livro, retomamos o contato com os relatos de artistas do teatro de sombras gerados num espaço-tempo marcado pela tensão entre afetos ou estados emocionais. A cada nova edição, revisitamos o trauma original: sofrimentos, tristezas, esperanças, expectativas, desejos e solidão. Revisamos projetos artísticos que saíam do seu isolamento, por algumas horas, para serem compartilhados a distância, nesse não lugar que é o mundo virtual.

E chegamos assim ao terceiro – e último – volume da “Coleção Teatro de Sombras ao Vivo: conversas com artistas latino-americanos”. Uma coleção que nos enche de orgulho, tanto pelo registro historiográfico de nossos sombristas contemporâneos (constituindo fonte primária de pesquisas sobre transmissão e aprendizagem de conhecimentos, processos criativos e técnicos) quanto pelo trabalho pedagógico realizado com os bolsistas da UDESC e da UFRJ, os quais se empenharam nas transcrições e traduções dos vídeos.

Relembrando rapidamente o processo: o Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), realizou 51 *lives* durante a pandemia de Covid-19. Essas *lives* foram transformadas em textos. No primeiro volume da obra *Teatro de Sombras ao Vivo: con-*

versas com artistas latino-americanos, foram publicados quinze textos. No segundo volume, publicamos quatorze textos. Na presente edição, estamos publicando um total de dez textos. Assim, os três volumes totalizam 39 textos. Nota-se, portanto, que do total de 51 *lives*, 12 não foram editadas. Isso não se deu por uma escolha, mas sim por impossibilidade. Primeiramente, muitas *lives* continham problemas técnicos diversos, sendo impossível fazer a transcrição e, além disso, algumas se perderam no processo de salvar os documentos de vídeo.

Nesse sentido, gostaríamos de lembrar o nome dos artistas e/ou companhias teatrais que, embora não constem nesta coleção, participaram das *lives* do Grupo Penumbra. Somente os nomes constantes nessa lista poderiam gerar um quarto volume desta coleção, ampliando nossos conhecimentos sobre a arte do Teatro de Sombras. Talvez, num futuro próximo, essa ideia se concretize. Abaixo, o nome desses artistas e a data em que realizaram a *live*:

1. Daniele Viola, Cia Libélulas, (Brasil), 04.05.2020.
2. Claudio Cabezas (Chile), 05.05.2020.
3. Olga Oliveira e Juvenal Salcedo, Cia Oliveira Salcedo (Espanha), 06.06.2020.
4. Cecilia González, Compañía Sombras Blancas (Chile), 14.07.2020.
5. Sonia Alejandra García, Compañía Cosmonautas Teatro de Sombras (Argentina), 18.07.2020.
6. Iasmim Marques, Grupo Girino (Brasil), 21.07.2020.
7. Felipe Nelson Gutierrez, La Ruta del Teatrino (Chile), 25.07.2020.
8. Grupo Eclipse (Brasil), 28.07.2020.
9. Marco Antônio Duarte (Brasil), 01.08.2020.

10. Susana Petrelli, Grupo Gúru (Argentina), 04.08.2020.
11. Poesis Títeres (Argentina), 08.08.2020.
12. Antônio Manuel Lancelote Inácio, Associação de Teatro de Sombras de Macau, China, 29.08.2020.

O presente volume contém dez textos resgatados e gerados a partir das *lives*. Desse total, oito foram produzidos pelo Grupo Penumbra no ano de 2020, mas duas foram feitas posteriormente. Assim como ocorreu na segunda edição, em que solicitamos ao Grupo Penumbra que fizesse uma nova *live* com a Cia Quase Cinema, já que a gravação original havia se perdido, do mesmo modo, solicitamos que a *live* com Rafael Curci fosse refeita. Devido à importância desse artista — que circulou por diversos países produzindo espetáculos teatrais, textos teóricos, contos para crianças e para adultos e histórias em quadrinhos — achamos que seria muito prejudicial para a “Coleção Teatro de Sombras ao Vivo” não podermos contar com a sua contribuição.

Desta forma, generosamente, o Grupo Penumbra se dispôs a fazer uma nova *live*, a fim de que pudéssemos registrá-la para fazer o trabalho de edição. O resultado foi bastante satisfatório, conforme veremos, já que Rafael Curci tem uma fala rica em reflexões contundentes acerca do teatro de sombras e sobre a arte em geral. A segunda *live*, produzida posteriormente, foi justamente a do Grupo Penumbra.

Isto é, os editores e seus bolsistas se reuniram com alguns integrantes do grupo para oferecer a eles aquilo que eles, generosamente, ofereceram a todos os artistas no ano de 2020: o espaço para se apresentar, para falar de seus projetos, descrever seus processos criativos, discutir processos técnicos, refletir sobre a estética do teatro de sombras. Esse

encontro ocorreu em abril de 2024, não numa *live* aberta à participação de diversos ouvintes, mas, sim, numa chamada de vídeo, devidamente registrada para ser transcrita e editada. Essa *live* encerra a presente coleção.

Visto de modo retrospectivo, essa conversa com o Grupo Penumbra nos permite ver as motivações do grupo para realizar as *lives*, as dificuldades de produção, os conhecimentos gerados, os contatos com os demais artistas, as possibilidades de trabalho que se abriram a partir das *lives*. Um dos resultados foi, justamente, esta coleção em forma de *e-book*. Há dois fatores que, com certeza, chamarão a atenção das leitoras e dos leitores. Um deles é o maior número de artistas/grupos estrangeiros. O outro é a presença de artistas ou grupos como Luz, Micro y Punto, das Astúrias, e A La Sombrita, de Sevilha, e Valeria Guglietti, que, embora tenha nascido na Argentina, é radicada na Espanha. Em outras palavras, a rigor, esta edição transcende a América Latina. A inclusão desses artistas europeus não configura uma infidelidade ao subtítulo da obra — “conversas com artistas latino-americanos” — antes disso, essa inclusão se deu devido a fatores meramente operacionais: não havia registros com outros artistas, pois, como indicamos acima, doze *lives* haviam se danificado ou se perdido. Deste modo, tínhamos a opção de publicar oito textos com artistas latino-americanos ou dez textos ampliando os limites geográficos da obra. A segunda opção nos pareceu mais adequada, não somente pelo fato de julgarmos que seria ilógico descartarmos dois documentos, mas, sobretudo, por tratar-se de artistas com atuação relevante no campo do teatro de sombras, artistas que conhecemos e dos quais temos admiração pelo trabalho.

Além do mais, julgamos importante observar a atuação e o modo de produção desses grupos europeus e suas eventuais distâncias e proximidades com o pensamento e prática estética desenvolvida nos países da América Latina. Assim como nas edições anteriores, os textos foram organizados de acordo com a ordem cronológica de realização das lives. Após a transcrição, foram incluídas notas explicativas sobre espetáculos, instituições, conceitos, entre outras. Além disso, como nas edições anteriores, incluímos *links* para *websites* e redes sociais nas quais as leitoras e leitores poderão encontrar mais informações sobre algum artista, espetáculo, evento ou instituição. De modo geral, adotamos o *site* da Union Internationale de la Marionnette (Unima) como base de referência. No que diz respeito à adaptação da oralidade para o texto escrito, tentamos, ao máximo, preservar a informalidade da conversa, própria da situação da *live*. Preservar a fluidez da conversa é uma tarefa muito difícil. Em alguns casos, como ocorreu com a *live* feita com Conceição Rosière, tivemos que incluir muitas imagens para dar sentido ao texto, visto que a artista apresentava as figuras de sua coleção e ia tecendo comentários e contando histórias. Esse fluxo de trocas só tem sentido com as imagens, daí o fato de o texto de Conceição Rosière conter uma quantidade muito maior de imagens do que os demais textos.

Os textos reúnem uma diversidade de técnicas, de modalidades e de temáticas envolvendo o teatro de sombras: sombras produzidas com as mãos (como é o caso de Valeria Guglietti), projeção de bonecos tridimensionais (Coletivo Miasombra), produção de imagens com tecnologias obsoletas, como o retroprojetor (Luz, Micro y Punto), diálogo do teatro de

sombras com a arte do vídeo (Têmis Nicolaidis e Chipotle Teatro), o uso das lanternas de LED como fator de mudança na estética do teatro de sombras (Rafael Curci; Luz, Micro y Punto; Pedro Pinto Moya), apresentação de bonecos das tradições orientais de teatro de sombras (Conceição Rosière), processo de construção de fontes luminosas (Chipotle), entre outros.

Esperamos que vocês apreciem este terceiro volume e que leiam também os dois volumes antecessores, de forma a compreenderem a potência e a diversidade que essa arte tem no nosso panorama artístico atual.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



CHANTAL FRANCO , VERÓNICA R.
GALÁN E PATRÍCIA TORAL
COMPANÍA LUZ, MICRO Y PUNTO
(ESPAÑA)

25/04

15H HORÁRIO DE BRASÍLIA



Entrevista com CIA LUZ, MICRO Y PUNTO **Chantal Franco, Patricia Toral e Verónica R. Galán¹**

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição²:
Adalberto Zimmer Júnior e Pedro Manoel dos Santos Ramos

Tradução:
Adalberto Zimmer Júnior

[**JULIANA**] Olá, boa noite! Vamos conversar com a Companhia Luz, Micro y Punto, com a Chantal, com a Veronica e com a Patricia. Primeiro vamos conversar com a Chantal e depois vamos conversar com as demais. Então, Chantal, eu gostaria que você começasse nos falando um pouquinho sobre a sua formação e sobre como você conheceu o teatro de sombras, quando começou a trabalhar e quais são suas principais participações no teatro de sombras.

1 A *Cia Luz, Micro y Punto* foi fundada em 2013, nas Astúrias, Espanha. Na ocasião em que a *live* foi realizada, a musicista e compositora Verónica Galan integrava a formação original. Atualmente, a companhia é formada por Chantal Franco e Patricia Toral.

2 Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=JL_5QATSG60.

[**CHANTAL FRANCO**] Bom, então, minha formação acadêmica está relacionada com a educação. Eu sou pedagoga e durante muitos anos trabalhei em institutos e com pessoas com deficiência, mas quando terminei o curso, comecei a aprender a fazer títeres, isso foi em 2003. Então meu trabalho de educação sempre estava relacionado com os títeres. E no ano de 2010, eu fiz um curso de teatro de sombras em Madri e aí eu descobri o teatro de sombras, com retroprojetores, foi quando eu comecei a trabalhar com os retroprojetores. Então foi a partir daí que todo o meu trabalho de investigação com os títeres se encontrou com o teatro de sombras. E depois, em 2013, foi quando conheci a Patricia e Verônica e começamos a trabalhar juntas. Mas, no momento em que eu descobri o teatro de sombras, eu fiz uma pequena peça que se chamava *Frágil*, para um festival que havia em uma cidade aqui perto, que se chamava “Festival de Andar por Casa”³. Era um festival muito pequeno, que se fazia com espetáculos dentro dos lares das pessoas da cidade. Uma coisa muito bonita, muito especial. E aí foi onde eu fiz meu primeiro espetáculo, de teatro de sombras, em que Verónica participava compondo a música. Depois eu fiz um grupo com outra garota, que se chamava *Las retrológicas*, e fazíamos teatro de sombras com três projetores para bandas de música. Isso foi entre 2010 e 2013. E em 2013, já nos conhecíamos, Patricia, Verônica e eu. E juntas, nós três começamos a Cia Luz, Micro y Punto, que é somente teatro de sombras com música.

³ Ver: <http://www.festivaldeandarporcasa.com/home/>.

[**JULIANA**] Eu acho legal falar também desse processo de criação. Agora você aguçou muito a minha curiosidade de saber como se trabalhava com os títeres em sua formação no teatro de sombras. Como se compõem os títeres no teatro de sombras? No processo de criação, como os títeres dialogam com o teatro de sombras?

[**CHANTAL FRANCO**] Sim, nós, nos processos de criação, temos várias fases. Na primeira fase nos juntamos Patricia e eu, que somos as que fazemos toda a sombra, toda a dramaturgia. E normalmente partimos de uma ideia. Temos uma ideia, como a que queremos trabalhar, às vezes está mais definida, às vezes menos. Talvez seja simplesmente uma imagem, ou seja, uma emoção. E começamos a pesquisar sobre ela, começamos a investigar, ver vídeos, ouvir músicas, ver filmes, olhar imagens, todo tipo de informação. Então, uma vez que temos a ideia um pouco mais definida, por exemplo, o último espetáculo é sobre mitologia grega, então, depois de assistir e ler muito, decidimos falar de cinco mitos gregos. Então, a partir de aí, começamos a trabalhar um *storyboard* inicial com ideias gerais sobre as estrelas.

[**CHANTAL FRANCO**] Bom, comentava que, no momento que temos nas cenas uma pequena primeira definição, um esboço, começamos a pensar no desenho de todos os personagens. Neste processo, nós temos Patricia e eu, e no desenho de personagens, primeiro, nós desenhamos, e desenhamos tudo o que nos vem à cabeça. Então, quando temos os desenhos já pensados um pouco, nós desenhamos para que sejam títeres. Primeiro são desenhos gerais. Um exemplo é Psique e Eros, deus do amor, nós desenhamos um esboço sem articulações, e depois já

fizemos um desenho com articulações e com todas as partes da marionete. E, uma vez que temos esse desenho, das marionetes, trabalhamos com o computador. Esses desenhos, passamos a trabalhá-los com dois programas, eu trabalho com o Illustrator e Patricia trabalha com o AutoCad. Uma vez desenhadas todas as marionetes, perfeitamente desenhadas, vamos cortá-las em uma cortadora a *laser*. Também quero dizer que nesse processo, muitas vezes, muda o que tínhamos pensado no princípio sobre o que vamos fazer. Porque, muitas vezes, desenhando, vêm muitas outras ideias, e outras vezes porque, no momento que construímos a marionete e montamos todas as peças, a marionete começa a falar sozinha. E começa a fazer muitas coisas que não havia pensado que poderia fazer. Então começa a ter muitos outros significados desse personagem e isso faz com que as histórias se enriqueçam e vão se construindo. Uma vez que temos as marionetes concretas, o processo é muito longo, tem muitas fases que vão mudando, vão se interpondo, mas no momento que temos as marionetes e as cenas um pouco compostas, a Verônica entra para trabalhar conosco e através de tudo que lemos e encontramos da história e das emoções, começa a criar a música, enquanto nós duas (Chantal e Patricia) começamos a criar as cenas. É um processo para nós também, além de ser longo, se complica um pouco porque nós temos nos espetáculos uma parte autoral bastante importante. Nós gostamos de trabalhar o corpo e a manipulação do titeriteiro dentro dos espetáculos. Nós gostamos dessa ideia e nós gostamos que forme parte da dramaturgia e dê significado às coisas que estamos contando.

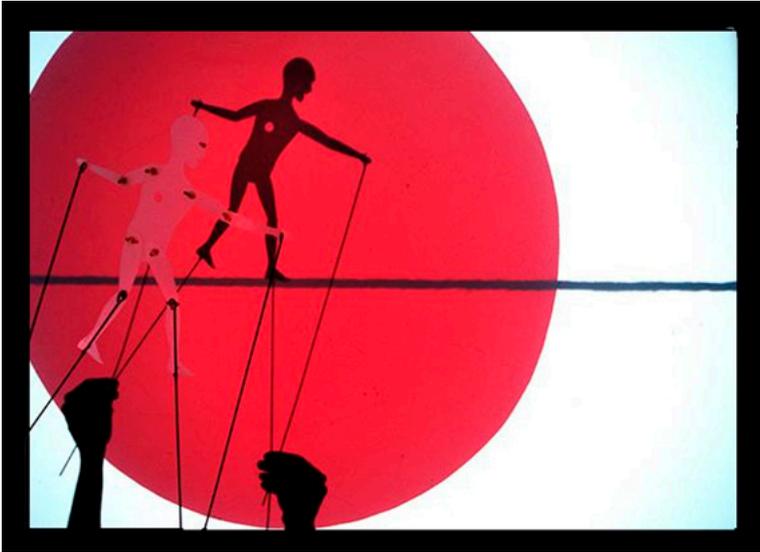


Figura 1: *On, el funambulista*. Foto: David Ruiz.

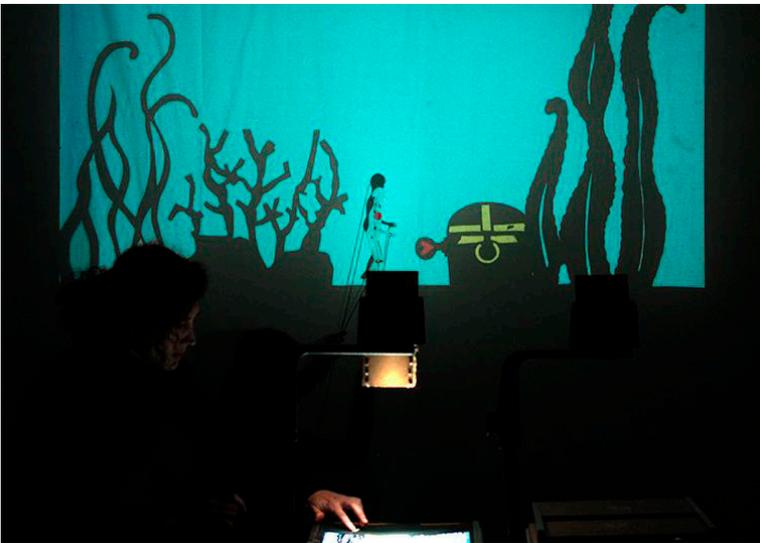


Figura 2: *On, el funambulista*. Foto: David Ruiz.

[**JULIANA**] Claro que toda peça tem o seu tempo, mas quanto tempo demora para ter a conclusão da montagem? Sabemos que sempre terá mudanças, mas quanto tempo, mais ou menos?

[**CHANTAL FRANCO**] Sim, sim, veja, nós passamos por todos os tipos de tempo. O primeiro espetáculo que fizemos, que se chama *On el funambulista*⁴, levamos quatro meses, foi muito rápido. Foi algo no momento em que Patricia, Verónica e eu nos juntamos e, de repente, explodiu em nós uma energia criativa e de ideias, e de repente tínhamos todos esses projetores em nossas mãos, e essa possibilidade de criar com as sombras e tudo foi muito rápido, estava vindo muitas imagens, muitas ideias, e se construiu o espetáculo em quatro meses, rapidíssimo. Porém, o segundo espetáculo levou dois anos e o fizemos três vezes. O segundo espetáculo se chama *Años luz*⁵, e fizemos três versões diferentes e nós ficamos com a terceira. Então, o processo foi longo porque não estávamos convencidas do que estávamos fazendo da primeira vez, nem na segunda. Então, a terceira venceu, fizemos aqui na Espanha. A terceira versão do espetáculo saiu dois anos depois. O nosso terceiro espetáculo, *Celeste*⁶, que é o último que fizemos, levou aproximadamente um ano e quatro meses. Mas este é um espetáculo que estreamos há muito tempo e que ainda está em processo de construção. Temos que apresentá-lo mais ao público, temos que ver como funciona. Há uma parte inicial que já está

4 Ver: <https://www.luzmicroypunto.com/onelfunambulista/>.

5 Ver: <https://www.luzmicroypunto.com/anosluz/>.

6 Ver: <https://www.luzmicroypunto.com/celeste/>.

fechada, mas ainda está em construção. No final, todos os espetáculos, quanto mais apresentamos ao público, acabam sempre mudando um pouco. Nunca estarão totalmente fechados tudo. Sempre vão se construindo cada vez que apresentamos.

[JULIANA] E como é o momento de fazer as escolhas do tecido, das figuras, das fontes luminosas? Vocês já começam a pensar nessas coisas desde a parte do roteiro ou vão experimentar depois que já se tem o roteiro?

[CHANTAL FRANCO] Depois do primeiro esboço, da primeira ideia que está na cabeça e que estamos escrevendo, começamos a experimentar com as fontes de luz e com os espaços que projetamos. Todo o processo se faz mais ou menos em paralelo, porque muitas vezes temos a ideia de fazer uma coisa, como uma tela que há em cima de uma mesa, por exemplo, e quando testamos com as marionetes, vemos que não funciona, que temos que trabalhar. É um processo que os nossos espetáculos têm, uma parte de investigação para ver se as telas [funcionam]. Não vamos com toda a ideia para fazer isso. É verdade que decidimos se devemos utilizar projetores ou não, porque isso condiciona totalmente o tipo de espetáculo que vamos fazer. Essa discussão já fazemos no início. Antes de começar a fazer o espetáculo, decidimos se queremos trabalhar com retroprojetores ou se queremos trabalhar com lanternas. Pois a maneira que vamos trabalhar com cada uma das coisas é uma parte do processo de investigação que acontece enquanto estamos criando.



Figura 3: *On, el funambulista*. Foto: David Ruiz.

[**JULIANA**] Então, falando sobre espaço de ensaio, eu queria que você me dissesse um pouco como é o espaço de vocês.

[**CHANTAL FRANCO**] Nós temos nosso próprio local de ensaio, um lugar aqui na cidade de Gijón, onde trabalhamos toda a fase de criação e de construção. Ensaíamos o que é pequeno, o que se pode ensaiar, porque não é um espaço grande, e normalmente quando vamos montando toda a obra e tudo começa a tomar uma dimensão maior, aqui na cidade, em Gijón, onde vivemos, o governo da cidade nos deixa usar alguns espaços, são umas salas de ensaios que nos deixam usar o tempo que for necessário para poder

preparar os espetáculos. Então, a primeira parte ensaiamos em nosso local de trabalho e quando chega ao espetáculo mais graúdo e já precisamos interagir com luzes de teatro, uma dimensão maior que o nosso local de trabalho, utilizamos os locais que o governo nos disponibiliza.

[**JULIANA**] Bom, nossa conversa poderia continuar com a Patricia. Muito obrigada Chantal! Boa noite, Patricia!

[**PATRICIA TORAL**] Boa noite! É um prazer te conhecer!

[**JULIANA**] Obrigada! Igualmente!

[**PATRICIA TORAL**] Nesses momentos pandêmicos, que estamos todos separados, podemos nos unir assim. É muito curioso, na verdade. Mas, igualmente, também, espero poder estar com as duas componentes da companhia e poder nos ver cara a cara e nos tocar e nos abraçar, atuar, certamente e, claro, ir para o Brasil em breve, isso está pendente.

[**JULIANA**] Patricia, vamos começar falando um pouco sobre a sua formação, como conheceu e começou a trabalhar com o teatro de sombras e os principais trabalhos que você já participou.

[**PATRICIA TORAL**] Bem, minha formação... Venho de outro campo, totalmente diferente, sou engenheira técnico-industrial e sempre fui muito ligada às ciências. Ainda que sempre encantada pelas artes, nunca havia me dedicado a elas. Então, em uma crise, não como a do coronavírus, porque esta é mundial, mas na Espanha, houve outra crise muito grande e, após trabalhar como engenheira durante nove anos, em 2011, houve uma crise aqui, e então eu terminei de trabalhar como engenheira e precisava de um

descanso, um descanso por toda a carga que havia passado e a dificuldade que estava sendo aquele momento. Então, decidi ir para Malta, que é uma ilha muito pequena no meio do Mediterrâneo, tomar sol, descansar e falar inglês, porque ali se fala inglês. Bom, eu decidi lá buscar um pouco de vida, viver um pouco tranquilamente e pensar no que valia a pena. E ali, por acaso, eu me inscrevi em um curso de formação de marionetes. Eu já conhecia a Verônica e a Chantal, éramos amigas, e já havia visto muitas vezes a Chantal trabalhar com títeres e eu gostava, mas nunca tinha tido o tempo, nem o momento para trabalhar com ela, bom, nem com ela e nem com ninguém. E, então, eu vi esse curso e disse, bom, então eu vou me inscrever, porque assim eu me lembrava dela e era um grupo que me agradava e, além disso, falam inglês. E, então, nós fizemos um boneco de luva, outro boneco de mesa. Nós fizemos diferentes tipos de títeres em um curso muito básico, mas fizemos uma silhueta de sombra. E eu fiquei fascinada, fascinada com essa silhueta. Então, cheguei em casa pensando que eu queria montar algo, fazer algo, um microteatro, algo com umas marionetes. E o meu colega de quarto era músico e dizia, sim, sim, olha, você inventa a história e algumas marionetes, eu componho uma música e assim fazemos isso. Bom, era uma coisa de brincadeira, mas o projeto cresceu. Cresceu de tal maneira que, no final, eu me envolvi ali, como éramos nove pessoas entre músicos, um que editava o vídeo, um desenhista, eu fazendo as marionetes, recortando, junto com um escritor que me ajudava a fazer o roteiro. Bom, e de vários países, porque Malta aglutina muita gente de muitos países, e havia alguns japoneses, outro alemão,

outro maltês, a espanhola, uma série de pessoas. E assim saiu o primeiro projeto, que durava quarenta minutos e se chamava *Metamorphosis*⁷, que era um vídeo de animação, projetado, e sobre essa projeção nós movíamos as silhuetas de sombra e era acompanhado por uma música antiga. Para mim, esse projeto foi muito importante na hora de descobrir as sombras. Então, viva a casualidade, e, eu diria agora, a Chantal. Ela, um tempo atrás, estava fazendo um curso de sombras com retroprojetores em Madri. Enquanto eu construía isso, ela fez um teatro para seu aniversário, nós nos falávamos, as conversas eram processos entre sombristas estupendas, mas gente que não fazia as sombras. Eu dizia, mas como se coloca aqui o engancho? A articulação? Como se fixa a cabeça? Como... Bem, nós tínhamos conversas assim de títeres, e tínhamos muita vontade de nos ver de novo, para ver se trocávamos informações sobre o que havia aprendido uma, o que havia aprendido a outra, sem nenhuma pretensão, somente brincar, mas o jogo traz mais, e traz uma maneira de começar a trabalhar em outra coisa totalmente diferente e dar uma volta completa na minha vida com a qual agora mesmo está em outra crise, mas eu já estou nessa volta, eu não vou a outro lugar, continuo com as sombras.

⁷ Ver em: https://www.maltatoday.com.mt/arts/theatre_and_dance/23158/on-the-shadow-trail-metamorphosis-20121205.



Figura 4: *Años luz*. Foto: David Ruiz.



Figura 5: *Años luz*. Foto: David Ruiz.

[**JULIANA**] Bacana! E quais são as suas referências, seja com fotografia, artes plásticas, enfim, que te ajudam na sombra? Ou também que possa ter ajudado o grupo.

[**PATRICIA TORAL**] Olha, nós gostamos muito, evidentemente, de sombras, somos apaixonadas por Lotte Reiniger, pois essa mulher alemã começou fotografando e fazendo *stop motion* com as silhuetas. Essa é uma referência para nós. Quando descobrimos, isso nos encantou. Isso de fora, mas dentro da Espanha havia uma companhia chamada La Cónica /Lacónica que nunca usou uma marionete. Era um estilo de sombra experimental e muito pessoal. Então, Chantal e eu nos empanturramos com seus vídeos, que são difíceis de encontrar. E cada vez que... Bom, nós chegamos muito perto de conhecer a Mercè Gost⁸. Mas não foi possível porque ela faleceu. Porém, estivemos em contato com ela por mensagens e ela viu um vídeo nosso. Teve um vídeo que ela gostou e que, na verdade, era muito importante para nós. Uma pessoa que utilizava muito a experimentação, com objetos, com luzes, com qualquer coisa que encontrasse na rua, ela recolhia e projetava. É um

8 Artista de sombras, fundadora da Companhia La Cónica / Lacónica, composta por Alba Zapater e ela mesma, que durou até 2010. Criou o espetáculo intitulado "Under Minimum", que estreou no Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Palma de Maiorca em maio de 2011 e no Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte (Brasil) em junho de 2011. Seu enorme prestígio no mundo do teatro de sombras e objetos, abordado pelas sombras, é resultado de uma série de obras que revolucionaram esse tipo de teatro, baseadas na intersecção das sombras com outras linguagens artísticas. Títulos como *Shadows of found objects* (1995, vencedor do Prêmio Jose Maria Carbonell 1997), *Shades of glass* (feito com música jazz, em 1997), *Trans fugues*, criado em colaboração com a banda Mal (Mary Davidson, Anna Subirana e Laura Teruel), Badalona 1999, prêmio Serra d'Or 2000, marcaram uma época. Mercè faleceu em 2015. (Fontes: <https://www.puppetring.com/associate-members-2/merce-ghost-la-conica/> e <http://www.titeresante.es/2015/01/merced-ghost-ha-muerto/>. Acesso em: 12 nov. 24).

trabalho que nós gostamos. Gostamos muito de pintura, os espanhóis, podemos dizer o Dalí⁹, Picasso¹⁰, Joan Miró¹¹ e os estrangeiros, Chagall¹², Magritte¹³. Nós gostamos do surrealismo. Gostamos de tudo o que nos leva a abrir a mente a outros universos. Também gostamos muito de animação e me lembro que fizemos uma viagem, Chantal e eu, exclusivamente para ver uma exposição incrível de animação, porque havia três dos grandes, que eram (Jan) Švankmajer¹⁴, os Brothers Quay¹⁵ e Ladislav Starewitch¹⁶, bom, que se chamava Metamorphosis, e estavam no CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona)¹⁷, em

9 Salvador Dalí i Domènech (1904 -1989), 1º Marquês de Dalí de Púbol, foi um importante pintor espanhol, conhecido pelo seu trabalho surrealista. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dalí.

10 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol que passou a maior parte da sua vida na França. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso.

11 Joan Miró (1893-1983) foi um pintor, gravador, escultor e ceramista espanhol. Ver: https://www.ebiografia.com/joan_miro/.

12 Marc Chagall (1887-1985) foi um pintor francês de origem russa, um dos pintores mais importantes do surrealismo. Ver: https://www.ebiografia.com/marc_chagall/.

13 René Magritte foi um desenhista, ilustrador e pintor belga. Destacou-se entre os artistas surrealistas. Ver: <https://www.todamateria.com.br/rene-magritte/>.

14 Jan Švankmajer é um artista surrealista tcheco. Seu trabalho abrange vários meios de comunicação. Ele é conhecido pela sua animação surreal. Ver: https://www.instagram.com/jan.svankmajer?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==.

15 Stephen e Timothy Quay são irmãos gêmeos idênticos americanos e animadores de *stop motion*, mais conhecidos como Brothers Quay ou Quay Brothers. Eles receberam o Drama Desk Award de 1998 de Melhor Cenografia por seu trabalho na peça *The chairs* Ver: https://www.instagram.com/thequaybrothers?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==.

16 Ladislav Starevich foi um cineasta, roteirista, diretor de arte e de fotografia russo radicado na França, um dos pioneiros da animação em *stop motion*. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ladislav_Starevich.

17 Ver: <https://www.cccb.org/en>.

Barcelona, expostos, e me lembro de ver essas partes de animação em que o títere se mistura com muitas coisas, é a ambientação, as formas, como dizer, que os objetos ganham vida, que ganham uma vida humana os personagens animais, porque Ladislav Starewitch era um colecionador de insetos e começou desenhando esses insetos e dando-lhes movimentos e caráter humano. Isso é algo que a gente gosta, tudo que escapa um pouquinho da realidade em que vivemos, porque a gente gosta de sonhar e a gente gosta de abrir a mente assim. Olha, nós também gostamos da arquitetura e vou nomear um brasileiro porque eu gosto especialmente, o Oscar Niemeyer¹⁸. Não conhecemos Brasília, e a verdade é que nos encantaria, bom, por ver esses edifícios emblemáticos e ver como nasceu essa cidade. A gente gosta de construir cidades e a casa, ainda mais agora que a casa é tão importante, onde todos estamos isolados. Sempre gostamos de fazer menção de alguma maneira às cidades ou em algum espetáculo nós as desenhamos, são cidades grandes e gostamos desses desenhos de edifícios. E o cinema, claro, o cinema clássico, o cinema antigo, os filmes mudos, acho que nós, os que falamos sem texto, os que fazemos espetáculos sem palavras, acho que o cinema mudo também nos ajuda a saber de que maneira se relata algo, atuando, ou com um títere, e com a música, claro.

18 Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012) foi um arquiteto brasileiro, considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna. Ver: <https://www.oscarniemeyer.org.br>.

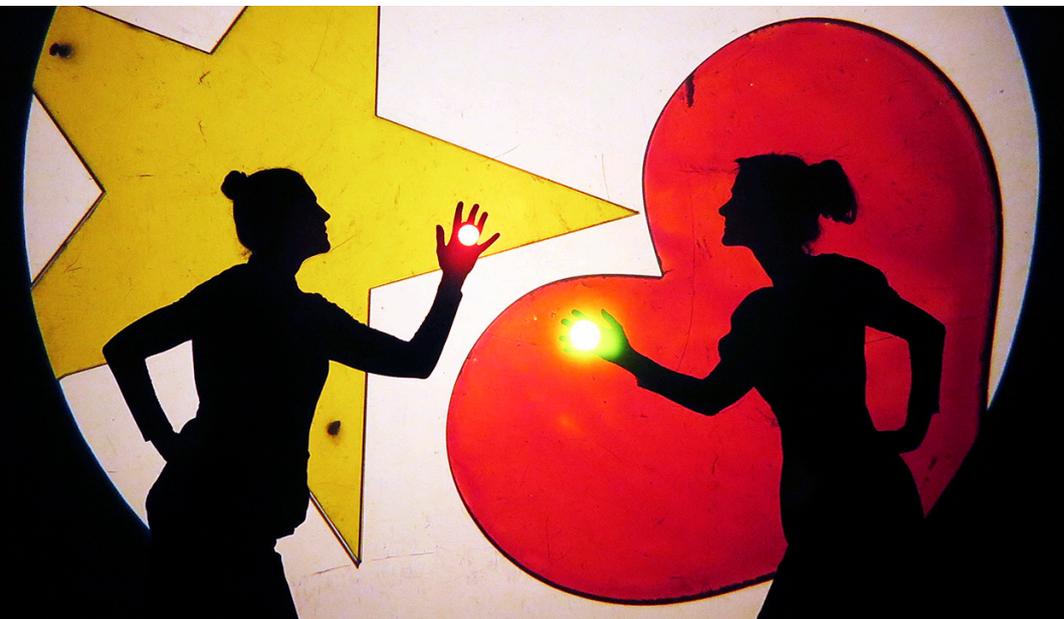


Figura 6: *Años luz*. Foto: David Ruiz.

[**JULIANA**] Muito interessante. A Cia Lumiato, que está nos assistindo, é de Brasília.

[**PATRICIA TORAL**] Sim! Somos apaixonadas! Nós os vimos em um festival e amamos. São maravilhosos.

[**JULIANA**] E fale um pouco das cores, como elas entram no trabalho de vocês?

[**PATRICIA TORAL**] Sim, a cor para nós sempre é muito importante porque é associada ao estado de ânimo de um personagem, a uma atmosfera. Nós as associamos às atmosferas, pelas cores e também pela quantidade de cores. Por exemplo, no primeiro trabalho que fizemos, *On el funambulista*, é um espetáculo, uma imagem muito minimalista,

onde há apenas cores, mas o vermelho é fundamental, também há o branco, o preto e cinza, mas o vermelho é seu coração, é o coração que envolve tudo o que queremos, o coração que envolve a nós, usamos um fio vermelho que nos circula e que compartilhamos com o público, e esse vermelho tem um valor especial, porque é a única outra cor que não seja branco e preto. Às vezes, temos que fazer menos colorido se queremos que a cor que estamos dando tenha essa relevância, tenha essa importância. Também temos outros espetáculos que são mais coloridos, mas sempre associados, todos estão muito pensados para a composição da imagem e também para que estejam relacionados com uma emoção, com um sentimento, como na música. A música é isso, o sentimento e a emoção. Talvez na imagem, a cor é o que tem essa emoção e o sentimento.

[JULIANA] Você pode nos falar sobre esse trabalho com os retroprojetores? Vimos tanto pela sua conversa quanto pela conversa com a Chantal, que essa palavra, esse equipamento, o retroprojetor, sempre aparece. Eu queria que você falasse um pouco como é esse trabalho com retroprojetores.

[PATRICIA TORAL] Bom, veja, os trabalhos com o retroprojetor são muito pequenos. Eu me refiro ao tamanho das marionetes, elas têm que ser muito pequenas. Então nós trabalhamos uma parte sobre o retroprojetor e outra parte na tela. E na tela, em alguns espetáculos, o que fazemos é levar essa marionete, tão pequena, a ser maior se queremos movê-la na tela. Ou trabalhar simplesmente na tela com a nossa sombra. Com a nossa sombra, ou com a nossa sombra e com uma máscara, que também pode ser. Levamos diferentes tamanhos, dependendo de onde a

gente for trabalhar. Pois é assim que gostamos de trabalhar. Mesmo que trabalhemos com o retroprojeto, gostamos também de sair dele, não ficar durante todo um espetáculo no mesmo lugar. Assim, dá fluidez e dinamismo, e também outro significado. Também, em todos os nossos espetáculos, estamos presentes em cena, atuando. Isso tem ganhado importância em nossos trabalhos. Se utilizarmos a técnica que utilizamos, na iluminação, ao final, nossos corpos, em algum momento, vão se projetar, ou vamos sair das sombras para voltar a entrar, porque o peso do espetáculo sempre está no teatro das sombras. Sobre como desenhar marionetes etc., igual que você comentou com Chantal, é isso, é a gente que desenha, recorta, fazemos a primeira silhueta, então é quando a fotografamos com um fundo branco e aí o digitalizamos de tal maneira que podemos ter diferentes medidas se quisermos uma marionete menor ou maior. Sobre as marionetes dos projetores, como são pequenas, utilizamos diferentes materiais, que vão desde polipropilenos, como chamamos aqui, que são um tipo de plástico, a metacrilatos (acrílicos). Utilizamos também metacrilatos (acrílicos) porque gostamos, já que se pode pintar e, além disso, o corte é bem refinado. Cortamos com um cortador a *laser*. Então, o que fazemos também, além das marionetes, é apresentá-las como quadros visuais, como chamamos. Passamos sobre o projetor uma espécie de planificação, colocamos sobre uns plásticos grandes e transparentes toda a montagem de todas as silhuetas do cenário que queremos mostrar. Por exemplo, se queremos passar do campo para a casa, então será todo o campo até a casa. E depois, outra vez, colocamos outro plástico transparente, e isso vai nos permitir, como no cinema,

que vá passando a imagem projetada e que se veja um movimento. E o personagem pode ir caminhando por aí. Uma de nós, a Chantal, por exemplo, passa o cenário e eu passo a marionete, ou vice-versa. E neste último espetáculo, o que fizemos foi mudar a fonte luminosa, utilizamos lanternas. Temos utilizado lanternas. Eu uso com um filtro, mas é uma lanterna Ledlenser, muito boa, são alemãs e têm uma luz muito potente. Vejam, tem somente um LED, não muitos, apenas um. Porque, a não ser que você queira, por exemplo, o que também pode ser interessante, imagine uma que tenha cinco LEDs, vai parecer embaralhado. Cinco LEDs, cinco sombras diferentes. Isso pode ser bonito para um efeito, mas para que saia apenas uma sombra, utilizamos as que têm uma bolha e não produzem um halo definido, porque algumas têm um halo que não gostamos muito. Porém, com essa o círculo fica perfeito, gostamos muito, é uma luz muito fria, então colocamos um filtro aqui na frente. O último trabalho é com essas lanternas. Conseguimos fazer marionetes, coisas ideais que vinham das miniaturas, dos retroprojetores. Abrimos o campo para isso. Ter marionetes grandes nos deixou impressionadas e maravilhadas. Não significa que agora vamos fazer continuamente isso, porque, segundo os apetites e segundo o que vamos avançando, tem que experimentar coisas novas e diferentes. Bom, esse foi o último projeto.

[**JULIANA**] A lanterna que vocês usam é recarregável?

[**PATRICIA TORAL**] É uma lanterna com uma pilha, aguenta um espetáculo, sessenta minutos direto. As pilhas são assim e a recarregamos com um cabo de carregar celular.

[**JULIANA**] A Cia Lumiato perguntou se nesse novo projeto vocês não utilizam retroprojetor.

[**PATRICIA TORAL**] Não, não. Temos utilizado coisas diferentes. É com o espetáculo que iríamos para o FIS [Festival Internacional de Teatro de Sombras]. Esperamos poder ir a Taubaté, ao Festival de Teatro das Sombras. Esse novo projeto é um espetáculo em que temos diferentes zonas de projeção. Em umas utilizamos este tipo de lanterna, em outras algo parecido. Bem, temos umas esferas luminosas que também são recarregáveis, são pequenas. Chantal as utiliza como se fossem um frontal na cabeça, então temos uma zona de projeção menor. Em uma projeção maior, usamos as lanternas. Depois também projetamos em uma lâ, mas é uma contraluz. Então não é tão importante a sombra que se faz nela. A única coisa que precisamos é que a luz chegue igualmente em todas as partes da lâ, e que funcione a contraluz.

[**JULIANA**] Perfeito! Vamos para a nossa última pergunta. Quais são as suas dificuldades em acessar os materiais para trabalhar com teatro de sombras?

[**PATRICIA TORAL**] Para trabalhar com sombras, assim como para trabalhar com qualquer arte cênica, há dificuldade entre aspas, porque moramos no norte da Espanha. Não é a mesma coisa que morar em Madri ou em Barcelona, que são as principais cidades do país. Vivemos em Astúrias, então para nós, as distâncias são grandes. Nada comparado com o Brasil, mas para um espanhol, onde moramos é um pouco longe do sul do país. É custoso movimentar-nos para atuar no sul. É custoso para ir, é custoso para nos

contratar. Existe uma diferença muito grande entre o norte e o sul do país. Nos custa um pouco chegar até lá por causa da distância. Em termos de materiais, acho que não nos falta nada. Hoje em dia podemos ter de tudo. Este evento, do coronavírus, evidentemente, nos trouxe contratempos. Eu necessitava de umas bombas e fiquei sem elas, tive que inventar outra maneira. Agora mesmo, acho que todos temos dificuldades para encontrar coisas. Mas em dias normais de trabalho, os materiais não são difíceis de encontrar. O que posso dizer é que todos do teatro, titeriteiros, sombristas, etc. que nos alimentamos também de ver espetáculos. Em Astúrias, evidentemente, também há espetáculos, mas não há tantos como se vivêssemos em Madri, ou em uma grande cidade, ou em São Paulo, que evidentemente há teatro diariamente. Aproveitamos quando vamos a outras cidades para ver muitas coisas. Aqui há muito mais verde, mais campo, menos contágio, hoje em dia, se vive melhor, mas claro, as grandes cidades dão outro dinamismo, mais contato com outras pessoas, com outras companhias e com mais cultura.

[JULIANA] Mais uma pergunta. Como vocês estão trabalhando na pandemia? Vocês estão separadas? Estão paradas? Como está sendo?

[PATRICIA TORAL] Recentemente nos pediram que fizessemos um vídeo sobre o que estávamos fazendo. Tem havido duas fases, no princípio, todas nos submergimos em nossas próprias criações. A Verónica estava compondo música, e depois de tocar e aproveitar o piano, apareceram novas composições. Chantal estava fazendo um vídeo de

stop motion, era o aniversário da sua mãe e era a maneira que ela tinha de se aproximar com seu jeito criativo. E fez um vídeo de *stop motion* precioso. Ela também está fazendo lâminas em duas cores, faz séries de papel recortado com imagens lindas. E eu estava fazendo lâmpadas para amigos que, quando tenho um tempo, eu gosto de me dedicar a isso.

[**JULIANA**] Obrigada, Patricia. Olá! Boa noite!

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Boa noite!

[**JULIANA**] Resolvi já chamar você, Verónica, porque a videochamada com a Patricia caiu.

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Essas coisas de novas tecnologias, devemos ter paciência. Mas estamos aqui conectadas.

[**JULIANA**] Sim! Você quer falar um pouco do seu trabalho, sua formação e como você conheceu o teatro de sombras?



Figura 7: *Años luz*. Foto: David Ruiz.

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Meu primeiro contato com o teatro de sombras foi com minhas companheiras. Sobretudo, meu primeiro contato foi com Chantal, porque minha formação é musical, eu sou música e não vim do mundo das sombras, nem do teatro. Eu estudei piano, dou aulas de piano e sou professora de música na educação primária para crianças. Eu gosto muito de trabalhar com crianças, trabalhar com música. Quando eu acabei de estudar, deixei um pouco a minha experiência com o piano. Quando se estuda tem muito trabalho acadêmico, no final, acabei cansando um pouco de música clássica. Queria ir um pouco para o mundo da docência. Chantal era muito amiga minha, assim como Patricia, e surgiu a ideia de celebrar seu aniversário fazendo um espetáculo. Então fizemos um espetáculo em que me propuseram a fazer a música. Eu não estava acostumada a compor e pensei, por que não? Vou experimentar e ver. E foi uma experiência muito bonita, uma lembrança muito doce do meu primeiro contato com as sombras. Nesse caso, com o meu instrumento, o piano, com o qual sempre componho. E a partir daí, gostei muito dessa obra e despertou em mim a vontade de continuar, mas sem nenhuma pretensão. Posteriormente surgiu o que comentaram minhas companheiras previamente, tanto Chantal como Patricia, que cada uma estava experimentando, em diferentes momentos da vida, pelo campo das sombras. E depois chegou o momento de nos encontrarmos, e nos encontrarmos nesse mundo profissional. Se nos dissessem isso há alguns anos, nós não acreditaríamos. Porque éramos amigas, mas não vínhamos desse mundo das sombras. A Chantal tinha feito algo com marionetes, mas Patricia e eu vínhamos de

um mundo completamente diferente. Foi um momento muito bonito da vida, porque tínhamos muitas vontades, muitos sonhos de provar, de experimentar, de crescer e de jogar. Foi muito fácil e muito dinâmico o processo de criação do nosso primeiro espetáculo, *On el funambulista*. Não houve nada mais curto, o nosso primeiro encontro já foi nosso primeiro espetáculo longo. Para mim foi um desafio, porque, além de nunca ter composto para teatro, trabalhamos com a sombra, mas não trabalhamos com a linguagem falada, então, a música é superimportante. É a alma, é a emoção, é a guia, é o coração. E tem um papel importante, é um compromisso, porque tem o trabalho de ajudar e guiar, para que a dramaturgia da obra seja entendida. É um desafio porque se trabalha com códigos completamente diferentes, é muito diferente de abrir a capa do piano e tocar o que você quiser, é pensar em uma imagem, em um personagem, em uma ação e, a partir daí, deixar voar a sua imaginação, mas entram também as emoções. É um processo vital, para mim, muito importante e que mudou a minha vida profissional totalmente. Sim, eu continuo com a ensinaça, mas meu trabalho como música cresce a cada dia que passa, graças ao projeto. Em um espetáculo, que é o microteatro chamado *Las gemelas de palácio*¹⁹, como é muito curto, fazemos uma pequena introdução com a linguagem falada, mas durante a obra praticamente não se fala, é a música que tem esse peso, esse peso da linguagem, como a linguagem universal que é.

¹⁹ Ver: <https://www.luzmicroypunto.com/las-gemelas-de-palacio/>.



Figura 8: *Celeste*. Foto: Elena de la Puente.

[**JULIANA**] Por falar em música, eu queria saber mais sobre o processo de criação da trilha sonora, se acontece junto com o roteiro ou depois.

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Nesse primeiro espetáculo, em *On el funambulista*, foi ao mesmo tempo, foi praticamente um processo criativo conjunto. Porém, nos outros espetáculos foi diferente, porque quando se criam os personagens, até que realmente se defina a história, todas as ações que os personagens vão fazer, a dramaturgia em si é um processo de criação que leva muito tempo. Eu uso esse tempo para entrar um pouco no que é a história, vou criando. Normalmente me passam um *storyboard* com as imagens, com as sequências, todas as mudanças de cenas que há, etc. Então eu, a partir daí, já vou criando, porque meu trabalho como compositora é sozinha em

casa. Igual quando estudei piano. Os pianistas sempre passam muitas horas estudando sozinhos e eu acho que isso também determinou a minha forma de compor. Isso não quer dizer que eu não goste de trabalhar também, às vezes, com outros músicos ou, inclusive, com elas também. Mas tenho que fazer o trabalho de encontrar o que está dentro de mim, é um trabalho muito pessoal. Conforme eu vou criando, eu vou me encontrando com elas, que estão vendo como evoluiu a história. E também quais cadências necessitam, quais ritmos, quais tempos. Tudo isso me dá informação para ajustar e para ser mais precisa com a história. Assim foi em *Años luz*, nosso segundo trabalho, nas *Las gemelas de palácio* também, e no nosso último trabalho, *Celeste*, que foi falado antes, foi um processo muito diferente, porque, nesse caso, a música foi gravada para que nesse espetáculo também tivesse essa opção de não ter a música guiando. Para mim, gravar a música também é um processo muito mais complexo e de uma precisão extrema. Para o momento de estreia, como eu toco sozinha, nos espetáculos em que a música guia, eu estou com o teclado, mas depois tem um som com um piano de brinquedo, com um instrumento de lâminas, estou como uma mulher orquestra, tocando muitas coisas para fazer essa riqueza sonora e que tenha um colorido musical, que respire com a história. Gravar é um processo muito diferente também, porque a obra já está terminada e, a partir do que foi feito, eu tenho que fechar uma música, que precisa estar perfeita para o dia da estreia. Normalmente, quando é outro tipo de trabalho, nós nos dedicamos para chegar à estreia perfeita, mas tem um processo diferente, conforme os espetáculos passam, vão sempre crescendo

e algumas coisas vão se modificando. Se algo acontecer de repente, pode ir introduzindo. No caso de uma música gravada, não há essa opção. Mas também é um trabalho muito exaustivo e com o qual eu aprendi muito, porque quando você escuta a música deste último trabalho, se nota que é de Luz, Micro y Punto, pois a música foi feita para cada imagem, cada gesto. Tem muita vida!

[**JULIANA**] Eu acho que você já comentou, mas eu vou ler a pergunta do Clube da Sombra, caso você queira pontuar alguma coisa sobre esta pergunta. Como é a arquitetura do tempo da música na cena? Dessa questão de ser mais rápida em alguns momentos, você pode falar mais para a gente?

[**VERÓNICA R. GALÁN**] A verdade é que são um par, uma simbiose, imagem e música. O que conta a cena, o que conta a história, tem que estar totalmente casado com a música, com a cena, com tudo o que se conta visualmente. Como em uma comunicação, tem que ter seus silêncios, suas cadências, que não esteja tudo com muita informação. Às vezes é difícil buscar esse equilíbrio, porque não há fala, é música o tempo todo. Porém, como planejar todo um bloco musical de uma obra sem que fique saturado? Isso é o que torna esse trabalho final satisfatório, quando tem diferentes cores, qualidades, intensidades, que são pela e para a imagem. Na realidade é muito orgânico. Se há movimento, gera movimento. Mas não é que seja a imagem primeiro e a música depois, mas sim uma simbiose. Por isso, quando as pessoas veem os nossos espetáculos, por exemplo, *Años luz*, etc., em que é a música que guia,

nos perguntam: por quanto tempo ensaiaram? Porque se nota que está tudo bem calculado. Claro, porque está ao vivo, porque respira, porque é um ser, é o todo. E é isso que se comunica. Eu, por natureza, amo as melodias que me tocam, que me fazem sentir algo. Às vezes, as pessoas dizem que as melodias são muito emocionantes, são muito profundas. Isso é o que trago de mim. Às vezes, o que sai espontaneamente é bastante profundo. Eu respiro com o espetáculo, com o olho, com tudo. Não sei se respondi à pergunta, mas essa é a essência. Que é um todo, algo muito natural. Que não seja forçado, que tenha suas diferenças. Momentos altos, mas também os momentos de repouso.

[**JULIANA**] E nas peças, todas as músicas são gravadas ou em alguma que é ao vivo? E como acontece a operação?

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Em todas a música é ao vivo, exceto neste último espetáculo, *Celeste*, de mitologia grega. Em todo o resto estou tocando ao vivo, sem parar, essa é a essência. E *Celeste*, como acabei de explicar, é outro trabalho, mas toda a obra está muito viva. Mesmo que não seja visível, muita gente pergunta: onde você estava tocando? Porque está tudo muito vivo. Está aí a essência da natureza e a naturalidade da união entre música e imagem.

[**JULIANA**] Falando sobre esse último espetáculo da mitologia grega, *Celeste*, que você falou que não é ao vivo, quais são os instrumentos e como eles foram pensados para a criação da trilha sonora?



Figura 9: *Celeste*. Foto: Elena de la Puente.



Figura 10: *Celeste*. Foto: Elena de la Puente.

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Em *Celeste* a música está gravada. Para mim, foi um processo completamente novo poder tocar vários instrumentos. Eu já faço isso em cena, mas eu tenho apenas duas mãos. Então, entre tudo o que eu posso fazer, quando acabam as mãos, eu não posso fazer mais. Poder gravar abre um mundo infinito, muito mais complexo. Podes ir criando em diferentes camadas e isso já é um enriquecimento, ou seja, na composição é muito mais profundo o trabalho. As histórias, por exemplo, como são cinco mitos, cada uma é uma história completamente

diferente. Eu costumo compor com o piano, esse é o instrumento com que eu componho. Mas conforme os personagens vão aparecendo na obra, como eles são, o que sentem e como o personagem está definido em si, me motivam a buscar um timbre, a buscar outro instrumento. Se me remete a uma harpa, por exemplo. Ou, de repente, vem um Minotauro com uma máscara, e relaciono com sons com frequências muito graves, muito profundas. Então eu jogo um pouco com isso, com diferentes qualidades, diferentes timbres, diferentes ritmos, e em *Celeste* tive tempo, tive a oportunidade para aprofundar em outros âmbitos. São cinco mitos completamente distintos, com estéticas diferentes. Isso me permitiu criar cinco tipos de música. Às vezes, em nossos espetáculos longos, como em *On el funambulista*, ou em *Años luz*, há uma coerência em que se utiliza, em algum momento, outro instrumento além do piano. Há uma linha comum que leva um pouco a uma estética musical. Nesse caso, com *Celeste*, é como uma mistura de cores mais ampla, porque, de repente, eu posso tocar uma melodia super brincalhona, porque sai uma meleca, ou, de repente, um instrumento percussivo, como dois cocos, por exemplo, posso fazer o som do Pégaso correndo. Ou seja, é muito vivo, é como uma banda sonora, na verdade, é tipo cinema.

[JULIANA] Perfeito. Temos uma pergunta da Cia Quase Cinema. Quais são os trabalhos em sombras que encantam o grupo? Vou complementar: Quais são os trabalhos em teatro de sombras com relação à trilha sonora que te encanta?

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Antes, minha companheira Patricia falou de duas referências importantes da companhia. Temos uma base musical muito bonita. Na verdade, não há muitos músicos tocando ao vivo em companhias de teatro de sombras, sei que há em algumas, mas não são muitos. Temos algumas referências muito claras da estética visual que gostamos, mas as minhas referências de trabalho musical não estão no teatro de sombras. As minhas referências musicais vêm da minha própria bagagem profissional. Há compositores que às vezes evocam um pouco da minha história. Eu amo Chopin²⁰, por exemplo, que é um músico romântico que eu tive contato quando eu estudava piano, o Rachmaninoff²¹, que é como força e energia. Além disso, adoro músicos atuais contemporâneos, neoclássicos, como Nils Frahm²², Ólafur Arnalds²³, Max Richter²⁴, Ludovico²⁵ e muitos outros. Mas, para mim, a música tem um espectro

20 Frédéric François Chopin (1810-1849), também chamado Fryderyk Franciszek Chopin, foi um pianista polaco radicado na França e compositor para piano da era romântica. Ver: https://www.ebiografia.com/frederic_chopin/.

21 Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943) foi um compositor, pianista e maestro russo, um dos últimos grandes expoentes do estilo romântico na música erudita ocidental. Ver: <https://www.sabra.org.br/site/rachmaninoff/>.

22 Nils Frahm é um músico, compositor e produtor musical alemão. Ele é conhecido por combinar música clássica e eletrônica. Ver: <https://www.nilsfrahm.com>.

23 Ólafur Arnalds é um multi-instrumentista e produtor musical da Islândia. Ver: https://www.instagram.com/olafurarnalds?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==.

24 Max Richter é um compositor alemão naturalizado britânico. Ver: https://www.instagram.com/maxrichtermusic?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==.

25 Ludovico Einaudi (Turim, 23 de novembro de 1955) é um pianista e compositor italiano. Ver: https://www.instagram.com/ludovico_einaudi?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==.

muito amplo. As músicas que realmente me tocam e me movem são melodias profundas. Como o romantismo, pós-romantismo, neoclassicismo. Inclusive, esses pianistas que estão experimentando também com outras correntes, neoclassicismo com música eletrônica. Um pouco por aí, e depois, quando eu tenho a oportunidade de dar vida a histórias, eu também não penso em nenhuma dessas referências, mas, na verdade, estamos cheios de inspirações e referências que saem de alguma maneira.

[**JULIANA**] Sim. Para a gente finalizar, Verónica, tem algo que não conversamos que você gostaria de falar? Sobre o trabalho, o grupo, ou sobre este momento?

[**VERÓNICA R. GALÁN**] Eu gostaria de agradecer por essa oportunidade neste momento atual, que é um momento histórico, difícil e único, pelo menos nas nossas vidas. Que sintamos a proximidade de estar aqui, em frente a um celular. Trancadas sozinhas, nos dá uma vontade de compartilhar, de abraçar, de criar e de fazer um monte de coisas. Obrigada por dar-nos essa oportunidade. Muito obrigada por nos convidar a compartilhar esse momento. Um salve a todos, nossos amados amigos no Brasil, Cia Quase Cinema, Fabiana Lazzari, Gilson Motta, Paraíso Cênico, Cia Lumiato, Argentina, estávamos aí antes, o Pajaro Negro, o Gabriel Von Fernández. Muito obrigada por nos dar essa oportunidade de compartilhar nosso trabalho. No final, as sombras são um caminho, uma oportunidade para juntar os diferentes seres de luz que há pelo mundo. Então, muito obrigada!

[**JULIANA**] Eu queria que a Patricia terminasse de falar, caso ela queira falar alguma coisa, só para a gente finalizar.

[**PATRICIA TORAL**] Seria muito feio para mim sair sem me despedir de você. Eu estava assistindo e fiquei encantada. Nada a acrescentar, eu só me despeço. Eu te agradeço por nos dar essa oportunidade, a todos os amigos que estão presentes. Que nos vejamos em breve, que possamos nos abraçar e que possamos aproveitar de novo as nossas companhias, voltar a trabalhar juntos e ver espetáculos uns dos outros. Muito obrigada!

[**JULIANA**] Obrigada a você e a todo o grupo, a Chantal, que falou comigo, a Patricia, muito obrigada! As três da Companhia Luz, Micro y Punto. Desejo vida longa, é um prazer conhecê-las. Muito obrigada!

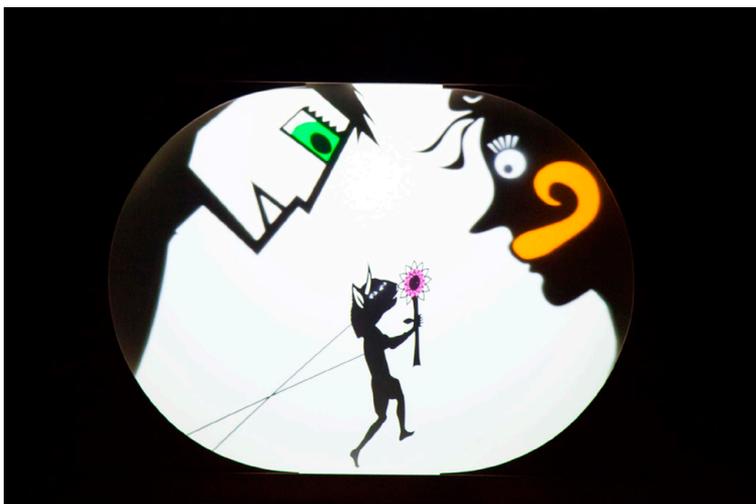


Figura 11: *Celeste*. Foto: Elena de la Puente.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



MILTON AIRES
COLETIVO MIASOMBRA
(BRASIL)
27/04
19H HORÁRIO DE BRASÍLIA



Entrevista com COLETIVO MIASOMBRA Milton Aires

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹:
Júlia Ohana

[**JULIANA**] Olá boa noite! Vou chamar hoje o Milton Aires.

[**MILTON AIRES**] Boa noite Ju!

[**JULIANA**] Milton, você poderia começar falando um pouquinho sobre a sua formação, como conheceu o Teatro de Sombras, como iniciou seu trabalho com as sombras e falar um pouco sobre o seu coletivo, o Miasombra.

[**MILTON AIRES**] Eu sou ator de teatro já de uma trajetória desde final da década de 90. Já no início dos anos 2000 fiz meus primeiros contatos com o Teatro de Formas Animadas com alguns grupos de amigos parceiros de Belém como a *In Bust Teatro com Bonecos*², não sei se você já teve a oportu-

1 Esta *live* não está disponível devido a problemas técnicos. A transcrição foi feita a partir do áudio.

2 Companhia de teatro de animação criada em 1996, sediada em Belém (PA). A Cia In Bust investiga a utilização teatral de boneco, o jogo com o ator e a sua relação com a plateia, elemento ativo na dramaturgia do grupo. Ver: <https://>

tunidade de assisti-los, entre outros grupos como o Grupo Zina de Animação. E assim fui seguindo uma trajetória paralela entre o teatro, como ator e o Teatro de Formas Animadas, até hoje. Durante um tempo, eu estive em um grupo de Teatro de Animação que chamava Grupo Bateção e logo depois desse grupo surgiu uma primeira proposta de trabalhar com animação sem ser com um grupo, mas sim para atender um trabalho para uma ópera infantil. Digo, eu e mais um grupo de colegas fomos convidados para este trabalho e, dentre eles, estava a Márcia Lima³ que faz parte do Coletivo Miasombra e que você conheceu aí em Cuiabá. Então, nos anos de 2007/ 2008 fomos realizar esse trabalho com sombras para a ópera que chamava *O Viajante das Lendas Amazônicas*⁴. Nessa época, a gente conseguiu fazer uma formação com o Nini Beltrame⁵, de Santa Catarina, ele foi a Belém dar uma oficina para um projeto de circulação e a gente fez essa oficina, o que foi muito importante também para casar as informações que a gente necessitava para construir esse trabalho com sombras para ópera. Depois disso, dando um salto, eu senti a vontade de continuar com o projeto com a pesquisa no Teatro de Sombras. Foi quando eu escrevi um projeto que se chama *A Sombra de Dom Quixote*, mais ou menos no ano de 2009 para a Funarte. Esse projeto foi contemplado e inicialmente era só para trabalhar em uma pesquisa de formação em teatro de animação e teatro de sombras onde

www.instagram.com/inbustcomboneco/#. Ver também em: https://www.facebook.com/profile.php?id=100057151971900&locale=pt_BR.

3 Atriz sombrista. Ver: <https://www.instagram.com/marcy.helena/#>.

4 Ópera infantil. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=dQds2K1atD8>

5 Ator, bonequeiro, pesquisador e diretor teatral. Foi professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ver: <https://www.escavador.com/sobre/2346482/valmor-beltrame>

a gente trabalhou com grandes mestres de Belém, dentre eles o Aníbal Pacha⁶ que é do grupo *In Bust*, a professora Iara Regina⁷ da Universidade Federal do Pará e o David Matos⁸ que é um grande ator, bonequeiro, diretor e dramaturgo. O David é quem continua com a gente nesse projeto para fazer a direção e dramaturgia do espetáculo que na época a gente estava construindo. Então, desse desejo de aprender a trabalhar com a linguagem da sombra a gente achou que o projeto estava ganhando um corpo maior para continuar, mas não em um formato de grupo e sim no formato em que as coisas pudessem ser administradas de maneira menos hierárquica, mais horizontal. Daí surgiu a ideia de construirmos um coletivo, foi assim que surgiu o Miasombra, junto com a realização do projeto. Em 2009/ 2010 é quando a gente está em processo de pesquisa e no início de 2011 foi a estreia do espetáculo *A sombra de Dom Quixote*. É bom lembrar que nessa época a gente estava em parceria com um espaço de Belém que até hoje existe, é o Estúdio Reator⁹. Conseguimos ao longo do projeto ser residentes desse espaço no período de criação, na estreia e durante a temporada do espetáculo também. Depois ganhamos o mundo para fazer outras coisas. De uma forma bem resumida é o início do processo e do projeto na minha vida.

6 Diretor, ator-manipulador e bonequeiro. Ver: <https://www.instagram.com/anibalpacha/#>.

7 Professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Doutora em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro/Minho em Portugal. Mestra em Artes pelo Instituto de Ciências das Artes/UFGA. Ver: <http://lattes.cnpq.br/7853301997403243>.

8 Ator, bonequeiro, diretor e dramaturgo. Ver: <https://www.instagram.com/davmatos.rot/#>.

9 Ver: <https://www.reator.net..>



Figura 1: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Layza Vasconcelos.

[**JULIANA**] Eu conheci o Milton Aires junto ao Coletivo Miasombra aqui em Cuiabá quando eles se apresentaram no Sesc Arsenal e fiz também a oficina. Quem fez essa oficina pôde ver um pouco dos bastidores da apresentação porque vocês estavam ensaiando, muito legal. Eu queria saber um pouquinho como que acontece o processo de criação desse coletivo? Como ocorre, desde a escolha do tema, da criação do roteiro e dramaturgia.

[**MILTON AIRES**] A gente vivenciou poucos processos de criação, entretanto a gente conseguiu fazer com que o nosso processo de criação do *Dom Quixote* fosse algo constante. Isso é muito um reflexo de como o nosso diretor do espetáculo, o David Matos, encara o processo de dramaturgia. Ele pensa em uma dramaturgia que não seja rígida,

seca e que não se encerra quando o espetáculo estreia. E isso é meio que um reflexo do espetáculo. Então, ao longo desses anos, a gente já tem praticamente 10 anos de trajetória desse espetáculo e a cada ano vamos apresentar ou reapresentar, ele ganha uma nova versão, ele ganha outra versão em que cenas são subtraídas, outras cenas inseridas ou transformadas. Então, o denominador inicial que determina muito como a gente conduz o trabalho é, principalmente, o viés dramaturgico. O que isso significa? O que a gente quer dizer com o trabalho naquele momento em que a gente está vivendo. Quando o grupo se muda para Goiânia, GO, em 2015, o grupo passa a se encontrar de maneira extemporânea, já que não temos um trabalho direto, cotidiano, então, a gente se reúne para realizar projetos ou por temporada de alguma ação, como foi os dois últimos 3 ou 4 anos. Nesses momentos de encontro, a gente volta aos nossos diários, às nossas pesquisas, ao nosso desenvolvimento de trabalho e chega ao modo como a gente quer apresentar o espetáculo naquele momento. Isso influencia a dramaturgia. É o pontapé inicial que vai influenciar em materiais que vão ser criados, em cenas novas, ou seja, é um processo que fica o tempo todo numa organicidade, numa dinâmica constante.

[JULIANA] Você falou como era o processo no início do seu contato com o teatro de sombras e agora no Coletivo Miasombra, mas queria saber o que mudou no trabalho como sombrista que você tenha percebido, seja na criação ou manipulação, se teve alguma mudança, qual seria?

[MILTON AIRES] O trabalho de sombrista como a gente o encara, é um trabalho que vem diretamente permeado por

duas coisas no meu ponto de vista. A primeira é o trabalho de ator que vem de uma escola de atuação, daquele que também usa a cena para se colocar como representação. Os três integrantes do grupo que atuam nos espetáculos hoje são a Marcia Lima, o Patrick Mendes¹⁰ e até mesmo o Lucas Alberto¹¹ que foi quem estreou o espetáculo em 2011, ambos têm a formação de ator, então isso influencia diretamente no modo como a gente propõe as cenas no espetáculo, de como as cenas acontecem. O segundo ponto, e aí já vem uma influência direta do trabalho do David e hoje da Aline Chaves, que é o trabalho com o cuidado e com a precisão na manipulação com o Teatro de Bonecos. Tanto que eu não sei se você se lembra quando assistiu ao nosso ensaio em Cuiabá, o nosso material de cena não é chapado, ele não é uma silhueta, a gente trabalha com bonecos tridimensionais. Ou seja, a gente usa bonecos de Teatro de Bonecos e com eles a gente constrói as cenas para a tela. Por vezes esses bonecos podem até vir pra frente da cena ou como na cena final que a gente faz uma exposição dos bonecos e convida o público para adentrar no cenário conhecendo de perto. Então eu aponto esses dois lugares como fundamentais.

¹⁰ Ator, diretor e roteirista. Ver: <https://www.instagram.com/wpatrikmendes/#>.

¹¹ Ator. Ver: <https://www.instagram.com/lucasalbertoator/#>.

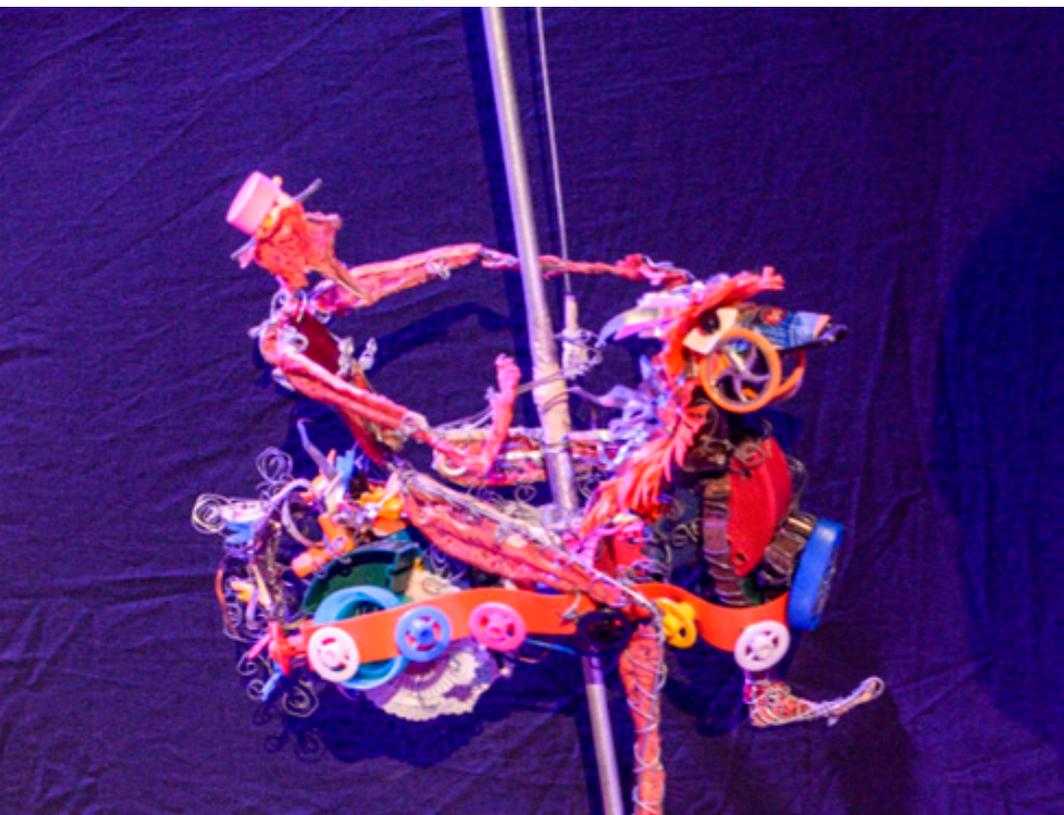


Figura 2: A sombra de Dom Quixote. Foto: Layza Vasconcelos.

Figura 3: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Layza Vasconcelos.



[**JULIANA**] Depois do roteiro, como entram os demais elementos do espetáculo, como a luz, o som, a própria tela para projeção?

[**MILTON AIRES**] Com a exceção do som que é uma trilha sonora com início, meio e fim, e a atuação acompanha essa sonoplastia. Fora isso, o restante foi passando por transformações. Os bonecos, a tela, os suportes de iluminação que a gente usa para produzir as sombras, eles foram acompanhando transformações desde o início em 2011, que a gente trabalhava com os suportes que nós mesmo criamos inspiradas no nosso trabalho na ópera. Para a ópera, a gente construiu os suportes para operação e pro trabalho inicial do espetáculo. Construímos esses suportes com painéis, lâmpadas incandescentes, lâmpadas de LED, que a gente mesmo confeccionava e também lanternas. Na época estava começando a surgir materiais pro mercado de lanternas LED, então foram materiais que a gente usou naquele começo. Há cinco anos a gente vem trabalhando com alguns outros suportes, mas mantendo as lanternas porque elas têm uma eficácia para dramaturgia do espetáculo. Temos um retroprojetor, não sei se você sabe como é que funciona, que dá para construir uma série de efeitos. Não sei se está dando para ver a tela, isso aqui é um efeito feito com o retroprojetor que é um objeto que está em desuso, nas escolas por exemplo. Não tem serventia porque eles foram substituídos pelos dados shows e projetores de multimídia, mas pro Teatro de Sombras ou pelo menos pro Teatro de Sombras que a gente faz no Coletivo Miasombra, ele é essencial porque ele constrói ambientes. Por exemplo, em *Dom Quixote*, a gente queria que o personagem entrasse dentro do corpo humano e aí como que faz isso senão com

o recurso do vídeo de animação. A gente faz isso ao vivo. Algumas pessoas quando veem esse tipo de manobra de manipulação acham que está acontecendo em uma edição de vídeo, mas não, tudo é feito ao vivo, em tempo real. Um outro elemento que a gente também costuma usar são os refletores dos teatros, dentre eles o elipsoidal, fresnel e PCs que são refletores que servem para algumas cenas que a gente apresenta. A gente nunca conseguiu construir uma ferramenta caseira eficaz como o material da Cia Lumbra, por exemplo, ou da Cia. Lumiato. Não conseguimos chegar a um material que seja aproximado aos desses colegas de trabalho. Mas o material que a gente constrói tem uma serventia ímpar, funciona muito bem.

[JULIANA] Eu tive um pouco de contato com o retroprojetor quando fiz contação de histórias, mas nunca tive oportunidade de fazer um estudo para o teatro de sombras. Eu ainda vou fazer isso. Então, fora essa possibilidade que você citou muito bem da figura do Dom Quixote entrando no corpo humano, eu queria saber das outras possibilidades que você vê no retroprojetor. Eu soube que ele é muito bom para se construir paisagens, mas além disso, eu queria saber que outros materiais vocês utilizam junto do retroprojetor para a construção das cenas?

[MILTON AIRES] Nessa mesa do retroprojetor a gente constrói alguns ambientes, como por exemplo o fundo do mar em movimento. Como que isso poderia ser produzido sem o recurso da animação digital? A gente usa água. Vou revelar os segredos aqui, colocar dentro de sacos de guardar alimento que tem zíper e põe em cima da bandeja do projetor, a partir disso a gente pode construir cores,

a gente usa gelatina também. Mas eu sei de efeitos, por exemplo, de colocar uma tampa transparente com água e pingar gota de corante e a água vai mudando de cor. Não é o que a gente faz. Também fizemos algumas fusões com tecido. Isso que vocês estão vendo agora aqui, é uma fusão que a gente faz do projetor para a cena seguinte. É esse aqui é um objeto que faz uma fusão, faz edições dentro do espetáculo. A gente também trabalha com isso aqui (ele mostra o objeto). Procuramos alguns objetos que tenham um tipo de corte, às vezes industrial, ou fazemos esse objeto, que está nos acompanhando desde o início, que é uma moeda. A gente faz algumas coisas que tem um outro conteúdo, mas que dialoga com o que estamos fazendo. Acredito que não exista um limite e o retroprojetor nos dá possibilidades. E isso é muito bacana. Por exemplo, na nossa última temporada que foi aqui em Goiânia no ano passado, fomos assistidas por algumas pessoas do cinema, no Festival Goiânia em Cena¹², e elas ficaram impressionadas de como que a gente faz essas edições ao vivo. Às vezes na mesma cena usamos lanterna, projetor do teatro, o retroprojetor e criamos esses fades¹³, de forma muito orquestrado também pela mentalidade do David. David além de bonequeiro, roteirista, ator e manipulador, ele trabalha com a linguagem do cinema, dá aula de roteiro. Então, isso acaba que a dinâmica do cinema influencia totalmente na edição do espetáculo. Nesse momento vocês estão vendo aqui no fundo essa cena que tem essa pegada do cinema mesmo, porque ela vai revelando por partes

12 Ver: <https://www.instagram.com/festivalgoianiaemcena/#>.

13 É o aumento ou diminuição gradual da intensidade da luz.

o que vai acontecer. Vocês não estão ouvindo, mas tem uma trilha sonora que vai conduzindo a tensão da cena, essa bonequinha que está correndo de onde? O que é isso? Onde que ela está? Essas perguntas são feitas pra gente no processo de criação e nos processos de edição da cena. Por exemplo, aqui existe uma grande coreografia que é feita por nós três ao mesmo tempo, enquanto a Márcia e o Patrick estão fazendo o protagonismo da cena com esses dois objetos, eu estou por trás fazendo a manipulação de outros objetos, preparando outras cenas, então, o trabalho vira uma grande dança, na verdade.



Figura 4: A sombra de Dom Quixote. Foto: Foto: Liana Yuri.

[**JULIANA**] Há uma pessoa aqui no chat perguntando se foi uma opção de vocês usar os bonecos 3D (tridimensionais).



Figura 5: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Foto: Layza Vasconcelos.

[**MILTON AIRES**] Sim, foi uma opção que partiu inicialmente de uma pesquisa do primeiro diretor artístico do espetáculo, o Maurício Franco¹⁴, que é um grande parceiro e criou com a gente o projeto lá em 2010/2011. Muito influenciado pelas imagens que existiam no imaginário do Cervantes¹⁵. Porque uma pessoa pode não ter lido a obra do Cervantes, a obra *Dom Quixote*¹⁶, mas dificilmente ela não vai se identificar com as imagens que circulam no mundo. Inicialmente, ter os objetos tridimensionais foi uma escolha até por uma

¹⁴ Ator, diretor e figurinista https://www.instagram.com/francco_mau/#.

¹⁵ Miguel de Cervantes Saavedra foi um romancista, dramaturgo e poeta castelhano. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Cervantes.

¹⁶ *Dom Quixote de la Mancha* é um livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes. O protagonista é um leitor ávido de romances de cavalaria e acredita ser um cavaleiro medieval e suas aventuras fantasiosas são quebradas pela realidade gerando situações divertidas. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dom_Quixote.

deficiência nossa, vamos dizer assim, que acabou sendo depois absorvida como a linguagem essencial do trabalho. Digo deficiência no sentido de que a gente não queria, mas também tínhamos o conhecimento de quais os materiais necessários para construir as silhuetas de maneira eficaz. O papel não parecia ser a coisa mais interessante, a gente tinha experimentado isso na ópera e, neste caso, era utilizado com uma finalidade diferente daquela que nós queríamos. Tinha também o fato de que o trabalho tinha essa pegada de ser uma experimentação de artes visuais, por isso o cinema, a sombra, a fotografia e as próprias inspirações nas imagens ontológicas de Dom Quixote.

E aí no espetáculo a gente trabalha com essa escolha e quando o público assiste que no final ele é convidado a interagir e participar do espetáculo como integrante também, manipulando os objetos, os bonecos, ele faz a ligação de que não entender como aquele mesmo boneco ganha várias dimensões e formas. Como é o caso desse boneco que eu vou apresentar para vocês, que é o nosso Dom Quixote. Esse boneco é todo feito de material reciclado, como a maioria dos bonecos, são feitos de restos de sucata eletrônica. Não sei se vocês vão conseguir ver, bem aqui no peito do Dom Quixote tem um relóginho. Com a saída do Maurício e a chegada da Aline no grupo, ela assume esse lugar da criação e da preparação visual do trabalho. Não é que ela seja a pessoa responsável por tudo que vai ser determinado como imagem da cena até porque, a gente trabalha em coletividade com uma condução e direção coletiva, mas o olhar e a assinatura final de como o objeto vai chegar para o público e compor a dramaturgia do

espetáculo é de responsabilidade da Aline. O legal disso é que são duas cabeças, Aline e o Maurício Franco com uma mentalidade criativa ilimitada que não tem tamanho. O Maurício criou uma primeira proposta do espetáculo e a Aline quando entra para o grupo constrói outra relação de forma leal ao processo anterior, mas com propostas que a gente precisava ter a partir daquele momento em questão, que era em 2014/2015. Vou mostrar aqui para vocês verem um pedacinho do Rocinante¹⁷, ele é feito de várias coisas como restos de brinquedo, lata de refrigerante ou de outras bebidas e material de agulha, são construídas várias camadas. E aí o que é o grande barato e o porquê da nossa escolha, quando o público vai ter contato com esse material após assistir ao espetáculo e após ter criado uma série de perguntas, ele vai ter no mínimo algumas respostas no final da apresentação. O público sempre vem com um certo carinho e com uma felicidade e ficam encantados com a forma que criamos nossos bonecos. Isso é muito legal.

[**JULIANA**] Eu gostei muito quando vi o Dom Quixote todo feito de metais. E foi bom ouvir sua fala sobre os materiais porque, na divulgação, eu coloquei na descrição do seu mini currículo a informação sobre os materiais que você utiliza, muito bacana. A Fabiana Lazzari¹⁸ perguntou quais as principais dificuldades que vocês tiveram para trabalhar com Teatro de Sombras. E eu acrescento: quais vocês ainda têm?

¹⁷ Rocinante é o nome do cavalo de Dom Quixote.

¹⁸ Atriz, sombrista, gestora e produtora cultural, arte-educadora, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília (UnB). Ver: <https://www.instagram.com/fabianalazzari/#>.

[**MILTON AIRES**] São algumas dificuldades. Acredito que nossa primeira grande dificuldade, no início, era por conta de uma escassez de informação palpável dos caminhos para se chegar a um plano, vamos dizer assim, um ideal do que você almeja enquanto criação. Por exemplo, antes, os materiais dos mercados não eram suficientes para você pesquisar e quando eram, não estavam acessíveis. Sei de alguns artistas que produzem spots específicos para o Teatro de Sombras, mas até que você chegue nesse artista, até que você consiga adquirir — sem saber se esse material vai suprir a sua necessidade de criação também — é uma questão. Acho que de uns tempos para cá, as políticas públicas têm nos tornado reféns de uma série de fatores de escassez, lembro que logo no início quando a gente criou o coletivo a gente conseguiu almejar demandas. Acho que até o final de 2016 quando nos mudamos para Cuiabá, a gente tinha realizado alguns projetos interessantes com recursos públicos. No nosso caso, tinha outras dificuldades. O coletivo inicialmente sendo da região norte de Belém do Pará, era difícil sair de lá e levar o trabalho para fora da região, porque ele é um espetáculo mais grandioso de sombras, viajam cinco pessoas, o nosso material hoje em dia ele é um pouco mais leve, mas ele já foi um material mais pesado. Então a gente foi entendendo isso também e tentando administrar como circular com o trabalho. Conseguimos viajar para alguns lugares, porque temos um desenho de produção e conseguia captar recursos através de projetos, só que isso desde 2015 parou de existir, nós não temos mais. O que a gente conseguiu nos últimos dois, três anos foram algumas participações em festivais e programações de alguns espaços como o SESC. Mas nada que tenha sido, vamos dizer assim, algo que tenha aberto as portas para o coletivo. Um reflexo disso, é que o Miasombra

sai da região norte e consegue chegar no centro-oeste e pronto. Nunca chegamos a fazer apresentações na região Sul ou Sudeste, não nos apresentamos no Nordeste ainda. Isso tudo é um reflexo disso, de certa forma.

[JULIANA] Vou aproveitar e já emendar nessa linha que estamos falando, o Cristiano está perguntando de que modo os poderes governamentais podem ajudar a melhorar os trabalhos culturais e qual é a sua opinião?

[MILTON AIRES] Olha, se o governo agisse de maneira séria e coerente com o que se espera de uma política pública, a gente tem dinheiro, o dinheiro existe. O Fundo Nacional de Cultura está lá parado, é um dinheiro que está lá. A receita da Federação continua crescendo, os impostos continuam sendo pagos. A gente pode não ter dinheiro para pagar uma conta de água, luz ou telefone, mas as empresas continuam pagando os impostos. Por exemplo, a Loteria continua arrecadando dinheiro e dizendo que está indo pro fundo de Cultura, e esporte. Então, eu acho que o que falta nesse momento de fato é uma seriedade por parte dos governos em deixar o dinheiro seguir, porque a gente já sabe que quando o dinheiro circula, a economia circula e o dinheiro circulando na cultura é uma das maiores arrecadações, é o dinheiro que se multiplica. Não conseguimos nem destinar quantas vezes um dinheiro investido em cultura retorna para a sociedade, então não tenho dúvidas que falta seriedade e compromisso com a arte e com a cultura do nosso país.

[JULIANA] O Cristiano quem fez essa pergunta e ele elogiou o trabalho de vocês.

[MILTON AIRES] Obrigado, Cristiano.

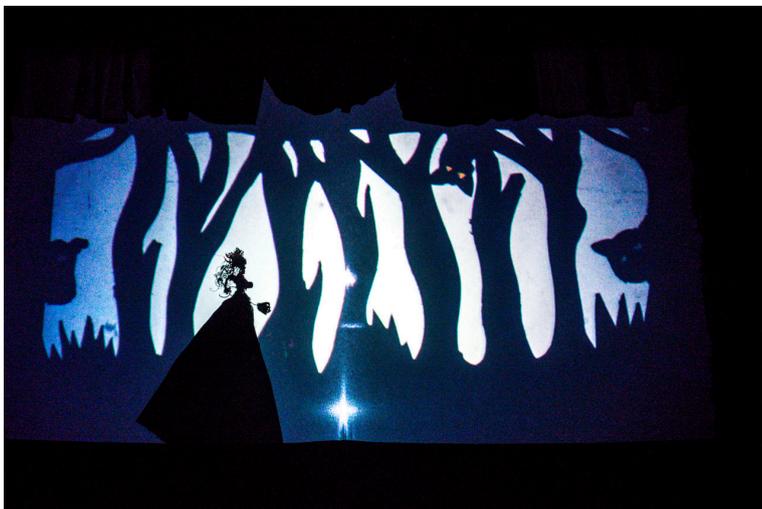


Figura 6: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Layza Vasconcelos.



Figura 7: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Foto: Layza Vasconcelos.

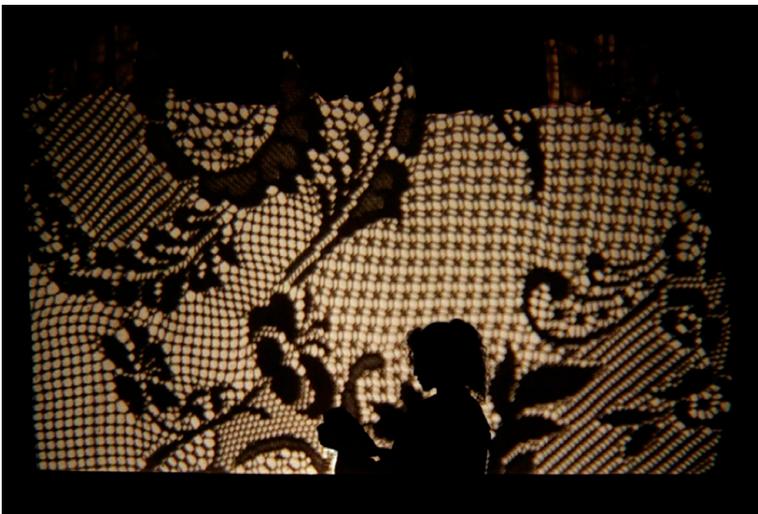


Figura 8: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: André Mardock.

[**JULIANA**] Agora vou fazer uma pergunta do Clube da Sombra: quais estudos qualificam os processos criativos de um coletivo sombrista?

[**MILTON AIRES**] É uma pergunta bem interessante. Já comentei um pouco sobre isso. Uma das coisas que mais qualifica o trabalho do Miasombra sem dúvida é a nossa formação de atores. Não é uma formação de escola ou academia, é uma formação de experiência enquanto grupo, que é uma outra maneira de se formar artistas. Esse é o primeiro ponto. Com certeza a forma como o David, que é o nosso diretor, desenvolve as pesquisas, a curiosidade com que ele apresenta temas e nós também, porque somos muito curiosos nesse sentido. A gente acha muito interessante alguns caminhos consagrados do teatro de formas animadas e do teatro de sombras,

mas a gente gosta também de inventar outros parâmetros de construir, inaugurar outras possibilidades criativas e aí isso acaba nos levando, muitas vezes dentro dos nossos processos de criação, a entrar num vazio e a partir deste vazio a gente começa a estudar, investigar e pesquisar novas possibilidades. Eu acho que é isso, existe um tanto de curiosidade, um tanto de pesquisa e um tanto de loucura também, porque a gente não é somente certo ou somente errado, a gente viaja muito e sonha muito alto.

[**JULIANA**] A Cia Lumiato está perguntando por que a escolha do teatro de sombras para a montagem do espetáculo *Dom Quixote*?

[**MILTON AIRES**] Como eu falei lá no início, o projeto surgiu por uma proposição individual minha em 2009. Desde criança eu tenho uma fascinação por essa imagem Dom Quixote, inclusive eu tenho na minha reminiscência uma imagem em preto e branco de um senhor e um homem barrigudo andando em um cavalo no meio do cerrado, uma mata aberta. Anos depois eu fui perceber que essa imagem em preto e branco lá do passado é um dos filmes mais antigos de Dom Quixote que ficou na minha memória. Depois disso, em conversa com o David e com a Márcia, quando a gente estava no trabalho da ópera, eu falei que queria propor um projeto de teatro de sombras, mas eu queria propor uma pesquisa e não necessariamente um espetáculo. E então voltou essa imagem do Dom Quixote, como aquele que vai em busca de sonhos. Criamos a partir disso um espetáculo sobre

um personagem que vai em busca de sonhos e acho que o Dom Quixote é isso. A maneira como Cervantes nos apresenta o Dom Quixote, um personagem que está o tempo todo em um delírio, em uma viagem muito pessoal e que vai encontrando no seu caminho outras figuras que vão embarcando junto dele, nesse delírio. Isso fez com que, de uma certa maneira, permeasse a dramaturgia do trabalho, o teatro de sombras entra como o lugar do sonho e do imaginário. Como que a gente conseguiria construir uma imagem, um imagético desse Dom Quixote? E então a dramaturgia do espetáculo acabou nos apontando possibilidades, inclusive de trair a própria obra do Cervantes, porque o que a gente apresenta é uma leitura da obra, a gente não apresenta a obra do Cervantes, mas a gente escreve cartas para essa obra, vamos dizer assim. De uma certa maneira a gente dá o nosso ponto de vista sobre essa obra e dentro dessas cartas estão os sonhos de cada um daqueles cavalheiros que estão ali contando suas histórias para Dom Quixote.

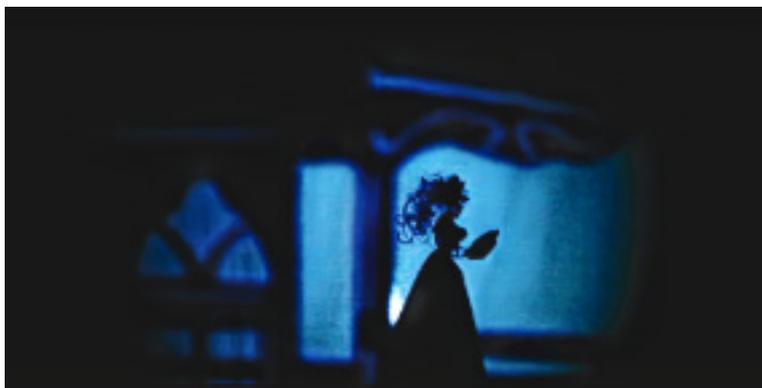


Figura 9: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: André Mardock.

[**JULIANA**] É muito interessante saber do porquê da escolha dessa história de Dom Quixote. A Ludmila pediu para que fale um pouco sobre o intercâmbio entre o estado do Pará e Goiás, como é isso?

[**MILTON AIRES**] Ludmila minha parceira, grande amiga de trabalho aqui em Goiânia, a gente vive em conexão mesmo à distância nesse momento. Um beijo, Lud! Bom, esse foi um projeto que a gente iniciou em 2015, que foi uma ocupação cultural no teatro Plínio Marcos¹⁹, de Brasília. A gente tinha percebido que o Pará e Goiás tinham muitas semelhanças e aproximações, inclusive com relação às migrações tanto de gente que sai de Goiânia de Goiás vai morar no Pará e o inverso. Percebemos que isso era um e que poderia se tornar um eixo cultural, tanto que isso dá o nome ao nosso projeto de conexão chamado Projeto Território Paranoá: Eixo Cerrado Amazônico²⁰. São muitos fatores, é pela união que se estabelece essas conexões, desses encontros e por entender que são regiões que estão fora de um eixo cultural. Tanto a região norte quanto a região centro-oeste estão fora, porque existe o eixo sul - sudeste, existe o nordeste com uma pulsação que é muito rica muito interessante, mas o Centro-Oeste e o Norte

19 O Teatro Plínio Marcos foi inaugurado em 1991. O teatro fica em Brasília, no Distrito Federal, e é do tipo arena, com capacidade para 542 pessoas. Ver: https://culturaeduca.cc/equipamento/teatro_detalle/5301200/.

20 O Projeto Território Paranoá — Eixo Cerrado Amazônico é uma iniciativa do Coletivo Miasombra que já realizou eventos como o Festival de Música e Artes Cênicas – Ágora da Música Brasileira. Ver: <https://holofote-virtual.blogspot.com/2015/09/musica-do-cerrado-amazonico-ecoando-em.html#:~:text=A%20Ocupação%20Território%20Paranoá%20-%20Eixo%20Cerrado,2015%2C%20para%20o%20Complexo%20Cultural%20Funarte%20Brasília>.

eram periferias esquecidas há algum tempo. Fazer essa ponte construindo essa relação desses lugares, pontuado por Belém e Goiânia e Brasília que foi o primeiro foco da nossa interação, fazia sentido potencializar a cultura pulsante já nessas regiões. Eu acho que hoje isso já ganhou uma outra dimensão, de um tempo para cá, que está para além de como na época o coletivo Miasombra estabeleceu esse projeto e a gente percebe com muito carinho e com muito gosto outros intercâmbios, outros eixos e outras circulações que vinculam essas duas regiões do Norte e o Centro-Oeste.

[JULIANA] A Fabiana Lazzari está perguntando como ator você percebe diferenças no seu trabalho de atuação depois que está pisando e experimentando teatro de sombras? Se sim, pode falar um pouquinho sobre elas?

[MILTON AIRES] Inicialmente o trabalho de ator não te demanda algumas atenções que o trabalho com o teatro de formas animadas requer, uma delas é a atenção para os corpos que existem, no meu caso, eu sou o ator, esse é o meu objeto de manipulação, mas o que tem que ter vida é esse objeto e quem dá vida para esse objeto sou eu. Então existe uma primeira conexão minha com esse objeto e depois uma outra conexão que é esse objeto com o público, isso no teatro de formas animadas. Existe uma triangulação mediada pelo objeto e eu, com o objeto e o público, público com objeto e comigo, como um jogo. Quando a gente passa pro Teatro de Sombras essa possibilidade ou esse desafio se transforma em quatro vezes. Porque imagina, eu o ator, o objeto, a tela e o público, quando

eu encaro essas duas outras barreiras até eu chegar no público, eu ator tenho que fazer um exercício enorme de humildade e de generosidade para com a obra que eu estou apresentando. Porque geralmente, o grande barato do ator é estar em cena na presença do público, ser visto e aplaudido. Quando você tem que abdicar dessa primeira visão para que os objetos apareçam e depois a partir da tela o público tenha o contato, você vai aprendendo a lidar com outras coisas bacanas, você vai desenvolvendo quase que uma outra formação humana. Eu acho que a sombra ela te permite nesse sentido, junto com o teatro de formação ter uma outra formação humana, de relação e até de resiliência com as suas atitudes também. Tanto que desde que eu faço teatro como ator, eu também faço teatro de animação e eu continuo seguindo essas duas trajetórias sem intervalo.

[JULIANA] Parece muito o que eu faço também, estou nessas várias vertentes. Eu acredito em várias possibilidades de se expressar artisticamente. Bom, o Yuri está perguntando aqui se haverá outros espetáculos de sombras do Miasombra ou o teatro de sombras propõe um desafio enorme principalmente técnicos de produção, que dá vontade de explorar outras linguagens - que não seja a sombra?

[MILTON AIRES] Há um desejo enorme enquanto coletivo Miassombra e eu falo por mim e por todos os meus colegas de trabalho, de construir outros trabalhos e outras possibilidades de representação com a sombra, mas a gente também descobriu e percebeu que a sombra talvez não seja o nosso único viés de criação como coletivo. Trabalhamos

muito com oficinas de formação dentro da linguagem do teatro de sombras mas também com dramaturgia e com oficinas de criação de bonecos. Então, assim que houver condições porque além da distância geográfica que hoje nos impede, continuar pesquisando no teatro de sombras requer também ter recursos para isso, para você ter espaço adequado e equipamentos próprios. A gente conseguiu adquirir algumas coisas no ano passado com os projetos, mas a gente acredita que, dependendo do que vá ser criado, outras coisas precisarão ser compradas e principalmente no modo como a gente quer abordar o teatro, que é um teatro em que o ator se faz presente seja na dramaturgia, seja na representação, em diálogo com essas outras formas de expressão e linguagem, que no caso é o boneco e a sombra. Então não é impossível, a gente quer sim conseguir em um outro momento montar novos trabalhos.

Figura 10: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Layza Vasconcelos.



[JULIANA] Uma outra pergunta feita pelo Yuri é sobre o que ficou para você com relação à pesquisa teatro de sombras e o que isso influencia nos seus trabalhos atuais? Acho que você falou um pouquinho mas se você quiser pontuar alguma outra coisa.

[MILTON AIRES] Fora o que eu já disse sobre essa possibilidade de você ser um ator, no sentido de você ser autor do que você cria e uma noção mínima de como funciona uma dramaturgia de criação, como que você cria dramaturgia. Antes mesmo de trabalhar com sombra, eu também tive uma experiência como iluminador de teatro e isso foi fundamental para que eu entendesse as relações com a tecnologia sobre o que pode ou não funcionar. David também tem essa experiência de iluminador. Então, acho que essas coisas sempre vão se casando assim. É isso, é ter uma experiência de lidar com a parte técnica com a minha autonomia como ator e lidar com os processos dramáticos também, isso foi bem fundamental.

[JULIANA] Então, enganchando isso que você falou dessa questão de você também ter o seu trabalho antes como iluminador, porque a gente vem conversando nas lives muito de fazer o seu próprio material e o que se utiliza do teatro é mais para o público poder entrar e depois poder sair usando mais a luz geral com isso, queria que você comentasse como que é inserido isso para colocar na tela que vocês usam?

[MILTON AIRES] O nosso mapa de luz é vertical porque existe uma torre que a gente monta em cima com os spots de teatro, tem o nosso projetor e na altura deles também

tem algumas coisas e lanternas. No chão, a gente trabalha com alguns ellipsoids para dar esses efeitos que vocês estão vendo agora na tela, esses efeitos de cidade, de farol e de semáforo são feitos com refletores profissionais de teatro, são os que dão a melhor dinâmica para fazer essa apresentação. Então o nosso mapa de luz, em vez de ser um mapa horizontal do teto, ele é um mapa vertical com tudo direcionado para tela. Fora isso, tem as lanternas que ficam em diversos pontos, se não me engano, usamos em torno de sete ou oito lanternas no espetáculo para dar vários efeitos.

[JULIANA] E o tecido, qual que vocês gostam de utilizar ?

[MILTON AIRES] A gente trabalha com lençol de cama de algodão, compramos ele no metro largo e aí faz a tela do jeito que a gente quer. Outro tecido que funciona também é o oxford, mas no nosso caso ele dava uma textura mais moderna, então não era tão interessante e aí acaba que o tecido de algodão de roupa de cama foi o melhor pra gente. Você o encontra com a medida de 5m x 5,40m ou por 2,40m uma coisa assim e que é o tamanho da nossa tela do espetáculo.

[JULIANA] É que a gente fica observando o fato de não ter costura, não é?

[MILTON AIRES] Exato, não tem costura.

[JULIANA] Quando a gente foi em São Paulo perguntaram se não tinha costura na nossa tela, então a gente sempre procura usar tecidos grandes para não ter essa emenda. Ainda continuando com essa questão da tela e tecido, como

vocês colocam esse tecido? Ele é como se fosse uma tela mesmo ele é fixo ou vocês usam em algum momento que ele tenha uma certa movimentação?

[MILTON AIRES] Desde o início a gente sempre trabalhou com uma tela não fixa. Lá no passado no estúdio Reator, ele é um teatro que nos dá a possibilidade de fazer uma manobra de vara subir e descer, então a gente fazia algumas brincadeiras lá no começo. Às vezes a tela descia, essas coisas. E lá tinha uma curiosidade que o público entrava por detrás do teatro, pelo palco para ir pra cena, então cenas como essa que está acontecendo aqui o público já via desde o início, a gente manipulando lanterna e manipulando objetos. Depois que o público passava, a tela descia e o público ficava preso lá para dentro e a gente ficava para cá, tinham cortinas que se fechavam e depois se abriam. A gente conseguiu encontrar um material que chama Night and Day é um blackout, que conseguia fazer uma divisão de telas, então tinha todo um rudimento que a gente construiu com roldanas que essas telas cruzavam o palco para editar as cenas. Isso lá no início. Passou-se um tempo a gente foi mantendo somente a manipulação da tela inicial, essa tela que pode subir e descer. Nos últimos dois anos a gente adquiriu, construiu uma caixa cênica, então o espetáculo hoje em dia ele acontece numa caixa cênica de 5x3m uma coisa assim, feita de ferro. E essa caixa ela é toda revestida parecendo uma tela de cinema que era um desejo nosso sempre se aproximar da linguagem do cinema, nesse sentido. Então hoje em dia a gente tem uma tela de cinema que ela é móvel, a gente manipula essa tela do modo como a gente quer e é uma caixa cênica. Hoje

em dia tem uma outra dinâmica, o espetáculo, acho que nesses últimos 5 anos essa versão de 2019 é mais rica de manipulações, de possibilidades, de edição que a gente tem do espetáculo.

[JULIANA] Essa estrutura que vai ao redor do pano é desmontável? Qual é o tamanho e as dimensões?

[MILTON AIRES] Ela é desmontável, mas ainda não está como a gente pensa que ela pode ser. Algumas das varas que são de metalon têm em torno de 2,80m, isso não é um material tão viável de transportar, então, a gente pensa muito em breve em uma próxima refazer esse material, mas manter a estrutura da tela de modo que ela caiba numa caixa, em um único volume com as mesmas medidas. Isso facilita na hora de transportar, em viajar para os lugares.



Figura 11: *A sombra de Dom Quixote*. Cenografia.
Foto: Layza Vasconcelos.



Figura 12: *A sombra de Dom Quixote*. Cenografia.
Foto: Layza Vasconcelos.

[**JULIANA**] O Eduardo está perguntando se você também cria os bonecos?

[**MILTON AIRES**] Não crio. Não crio por um entendimento simples: a criação de bonecos é uma linguagem, no sentido de que, ao criar um boneco, você também está dando ali a possibilidade de uma comunicação. E acho que a gente tem mestres fantásticos para isso. Eu gosto sempre de agradecer a existência desses mestres, os bonequeiros. Nesse sentido eu não me considero um bonequeiro de criação de bonecos, sou um entusiasta. Eu fomento e aprecio esses criadores. Eu experimento criar algumas coisas para trabalhos menores como contação de história, coisas que não tem uma responsabilidade estética tão grande quanto um espetáculo de teatro de sombras. E aí eu acho que tem uma relação da energia que de quem cria aquilo. As refe-

rências que eu tenho de Belém do Pará, no caso o Maurício Franco²¹, o Aníbal Pacha²² e o Jefferson Cecin²³ são exímios mestres nesse processo criativo. Gosto sempre de estar perto deles nesses momentos, seja que esses materiais estejam nos trabalhos em que eu vou atuar ou seja, enfim, dialogando e trocando ideias. Então não construo bonecos para os espetáculos do coletivo, eu acompanho a criação, porque a gente trabalha em orientação coletiva. Então se eu proponho uma coisa vem um aí sugere e o que não impede também de eu estar no ateliê criando junto, estar ali fazendo um trabalho ou outro de assistência de ateliê.

[**JULIANA**] Está faltando alguns segundos para a live acabar e a gente volta com outra chamada para finalizar. Voltamos, você lembra qual o assunto que paramos?

[**MILTON AIRES**] A gente tinha falado sobre os mestres de Teatro de bonecos.

[**JULIANA**] Isso. Você citou que não constrói os bonecos, mas tem grandes mestres que sim. Continuando um pouco nesse assunto, queria que você falasse um pouquinho das escolhas de luzes e cores. Você chegou a citar sobre a iluminação do teatro, então como você pensa nas cores para dramaturgia e criação?

21 Ator, diretor teatral, figurinista e performer, co-fundador do coletivo Curupiranhas, morador de Belém-PA com estreitas relações com a cidade de Bragança. Ver: <https://www.facebook.com/mauricio.franco.56808>.

22 Ator, diretor, criador da Cia In Bust, professor do Instituto de Ciências da Arte da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Ver: <https://www.facebook.com/anibalpacha.pacha>.

23 Diretor da Usina de Animação — bonecos da Amazônia. Ver: <https://www.facebook.com/jeferson.cecim>.

[MILTON AIRES] As cores seguem a mesma ideia de como a gente percebe a iluminação, como os sentimentos, pois a temperatura de uma cena ou de outra é muito conduzida por esse temperamento de como uma cena ou outra deve ser. A gente tem uma cena que começa toda amarela como se aquilo fosse um sol a pino rachando a cabeça daquela personagem que está no meio da floresta perdida, como quem busca uma luz. Outro exemplo é uma cena que é o fundo do rio que tem um tom esverdeado mais misterioso. As cenas são pensadas muito por esse prisma, especialmente no espetáculo a gente faz uma interação muito grande com o imaginário amazônico, que é de o Coletivo Miasombra vem. Então a gente percebe que esse imaginário cultural amazônico tem umas texturas de cores que nos dão esse lugar da encantaria desse universo imagético. Vou até pegar para você ver o Tritão que é um personagem que aparece quase no final do espetáculo, é uma das facetas de um dos narradores que lê uma carta, é no que ele se transforma para se aproximar do heroísmo que tem o Dom Quixote. Ele é feito de diversas cores.



Figura 13: A sombra de Dom Quixote. Foto: Layza Vasconceloss.

[**JULIANA**] Muito bonito!

[**MILTON AIRES**] O tritão aparece primeiro como figura humana - e nesse caso, eu faço o personagem - e, ao fundo, você ouve a história que eu estou contando a partir da minha carta; e no meio da história esse personagem vai deixando de ser aquele humano à procura de uma verdade e vai se transformando nesse ser que vive no fundo do rio. Então, a gente pensa muito no temperamento dramático e de como as cores vão sendo compostas no espetáculo. Isso foi uma descoberta completamente intuitiva, tanto o Maurício como a Aline propõem os objetos a partir das cenas e a gente vai vendo como as cores vão entrando, como que esse material vai ganhando uma forma e uma

vida. A cor pode estar presente tanto no boneco quanto na cenografia ou na própria iluminação.

[JULIANA] Eu ia perguntar sobre a questão da palavra no Teatro de Sombras, ter ou não ter a palavra? Quando ter ou quando não ter a palavra? Você poderia comentar o que vocês discutem acerca dessa questão.

[MILTON AIRES] O que a gente percebe, é que o trabalho feito com a trilha gravada ganha um ritmo porque você consegue colocar o seu trabalho todo ali, e você - o ator - vai correndo atrás do trabalho. Mas eu sinto que ele apresenta também um distanciamento do público para com a obra, porque a palavra viva, a palavra falada ao vivo para o público, traz algo que é fundamental para o teatro, que é a verdade que você está vivenciando naquele momento. Já quando você utiliza o recurso da gravação essa verdade ela vai ter a mesma impressão de quando foi gravada. Então, o público nunca vai no teatro de sombras que não usa da palavra, o público nunca vai ter a noção real do que está passando em termos de sentimento pelo corpo daquele ator, da sombra que está vivenciando a cena naquela hora. Ele vai estar sempre refém da sonoridade e a partir dela vai ter a sua percepção, mas ela não será a verdadeira emoção que aquele performer está sentindo na hora que faz, penso eu. E isso é uma questão, porque existe a tela para você falar ao vivo por trás dela também é um impedimento, você teria que trabalhar com o microfone que, por sua vez, já é uma interferência tecnológica na voz. Então, isso cria um outro ruído no espetáculo. Enfim, são só pensamentos, mas eu acho importante se pensar um Teatro de Sombras que dá

a oportunidade ao público de poder vivenciar junto com o performer, com o ator, manipulador e com o sombrista, o que ele está sentindo naquele momento em que faz a sombra. As emoções são muitas, a gente sabe o quanto nos emocionamos por trás da tela tentando dar conta daquela dramaturgia e que a gente não faz ideia de como o público está recebendo. É uma emoção inenarrável, na verdade.

[JULIANA] Também tem a questão do público que joga com a gente. O que eu já experimentei na sombra foi isso, que é um jogo de encantamento, eles comentam com o encantamento. Foi uma coisa diferente que eu percebi na sombra. Você citou que no Dom Quixote você fica à frente da tela e depois fica atrás, queria saber como funciona esse processo pra vocês, como definem qual espetáculo vai ter personagem a frente ou não. Como é isso pra vocês?

[MILTON AIRES] Eu acho que vai muito do que você quer contar da história e de como você quer contar. O Dom Quixote que a gente apresenta, ele abre com os atores se apresentando, convidando o público para olhar para a tela e presenciar o que vai acontecer naquele “cinema”. Depois disso, tem mais uma outra cena que acontece na frente da tela já em diálogo com a sombra que está acontecendo atrás, mas depois a história ocorre totalmente dentro da tela e, no final, o público é convidado a interagir. Eu acho que vai muito de sua escolha narrativa, de como você quer contar. Acho legal quando você joga ator e boneco em cena. Não sei se é pela formação de teatro de bonecos que eu tive que vem do In bust teatro com bonecos que é uma linguagem presente no trabalho do grupo, que é uma linguagem que o David, a Aline, a Márcia, o Patrick e eu gostamos. Então,

possivelmente em um próximo trabalho do coletivo Mia-sombra essa matéria da atuação ao vivo será algo a ser mais explorado no trabalho, por um desejo nosso mesmo.

[**JULIANA**] Uma questão que a gente comenta muito nas lives é a criação da trilha sonora. Como vocês pensam e operam a trilha sonora?

[**MILTON AIRES**] Então, já comentei que a gente tem a trilha gravada do começo ao fim, ela dura em torno de 35 minutos. Inclusive, tem pausas durante a trilha sonora, porque a gente faz uma canção ao vivo e cantamos no tempo da trilha, correndo o risco da trilha começar e a gente está cantando no meio. A trilha sonora acontece em um tempo determinado. Ela foi pensada para dar esse olhar narrativo no espetáculo, não temos uma trilha original, a gente trabalha com uma trilha pesquisada e quem fez esse trabalho maravilhoso é um amigo de Belém que se chama Léo Bitar²⁴, um grande designer de som ou sonoplasta como ele também gosta de ser chamado. Ele é um cara que estuda e pesquisa música, tem um olhar clínico. Ele olha pro trabalho e te apresenta sugestões que você não faz ideia de como você usaria aquilo. No caso do Dom Quixote, o Léo assistiu algumas cenas do processo de montagem e ele chegou, na época, com três ou quatro CDs de músicas e sugeriu esse material. Com o tempo que as coisas foram sendo trazidas e fazendo sentido na cena, essas músicas iam para ele e o Leo foi fazendo um desenho final de trilha sonora do espetáculo. Sempre com essa ideia de olhar narrativo, não apenas um olhar de

²⁴ Designer de som para teatro, cinema, vídeo, e arte sonora.
Ver: <https://www.instagram.com/leo.bitar/>.

trilha sonora de fundo. Então às vezes a trilha sonora te dá uma energia para o que você está assistindo, às vezes ela te faz ficar contemplativo, porque a cena é contemplativa, às vezes ela te faz ficar um pouco melancólico com o que está acontecendo no espetáculo. Mas ela é uma trilha que passeia por muitos universos, muitos lugares imagéticos mesmo, bem interessantes.

[JULIANA] Eu queria que você falasse um pouquinho se vocês têm um espaço e como funciona para vocês se encontrarem para os ensaios?

[MILTON AIRES] Geograficamente a gente não mora na mesma cidade. Eu e o Patrick moramos aqui em Goiânia e além do coletivo Miasombra, nós temos outros trabalhos com a nossa produtora. Tem um grupo de teatro com que trabalhamos aqui em Goiânia, ele está há mais tempo do que eu há 5 anos. Aqui em Goiânia faço faculdade de Dança, estou no processo de formação e o David, a Aline e a Márcia continuam residindo em Belém. Quando a gente começou com o coletivo a gente foi residente do espaço do Estúdio Reator, em Belém. Quando a gente começa a migrar, já passamos por várias fases. Já fomos à ocupação da Funarte Brasília, então ficamos seis meses ocupando e além de coordenar a programação a gente também tinha a possibilidade de trabalhar lá como grupo. Em Goiânia a gente trabalha com esquema de temporada, por projeto. Então, quando é assim a gente consegue trabalhar a partir de parceria com espaços, ensaiar em espaços culturais, às vezes em teatro ou às vezes em espaços das Universidades, a UFG é um desses espaços que sempre abrem esse tipo de apoio. É dessa forma que a gente faz. E, no mais, aqui

em casa também a gente consegue minimamente desenvolver alguns experimentos, mas não dá para ensaiar um espetáculo como o DOM QUIXOTE por exemplo, a gente sempre precisa de um espaço maior. É isso assim, não temos espaço físico e sempre vamos atrás de parcerias.

[JULIANA] O Jair que é nosso sonoplasta está perguntando como vocês lidam com a questão de direitos dessas trilhas ou se são trilhas liberadas?

[MILTON AIRES] Eu acho importante falar disso, inclusive. Sempre que possível, a gente paga os direitos autorais. Eu acredito que os artistas têm que receber, assim como eu pago pela criação de uma trilha sonora eu posso pagar também pelos direitos autorais de uso. No nosso caso, muitas trilhas são músicas de domínio público ou são músicas internacionais que, geralmente, não tem a necessidade de se pagar direitos autorais. Então, a gente envia a playlist do espetáculo para os órgãos de arrecadação ou, no caso de um Sesc, eles vão nos dizer o que paga ou não. Agora, se depois que eu pago esse dinheiro chega no artista ou não, já não é da minha responsabilidade.

[JULIANA] Eu queria que você comentasse sobre a linguagem do Teatro de Sombra ou sobre o grupo mesmo ou ainda sobre essa questão de estarmos da pandemia com um coletivo, precisar de espaço e estar juntos. O que você quiser comentar agora.

[MILTON AIRES] Primeiro agradecer a você Ju e ao grupo Penumbra. Eu não sei, desde quando vocês estão trabalhando enquanto grupo?

[**JULIANA**] A gente começou em 2018 no Sesc Arsenal, então não faz tanto tempo, mas já estamos aí com os trabalhos.

[**MILTON AIRES**] Acho muito legal. E, para nós enquanto grupo, inclusive foi uma coisa que a gente veio comentando esses dias assim que precederam a live, o quanto é interessante essa troca que você nos dá, enquanto oportunidade. A gente conheceu você como uma não integrante e hoje já está com um grupo formado. De uma certa forma, a gente se sente um pouco responsável por isso que está acontecendo com vocês. De uma maneira ou de outra a gente colaborou minimamente com alguma coisa, seja na oficina, acendendo alguma luz para que o que vocês estão fazendo acontecesse. Então, é uma felicidade muito grande. Primeiro por receber esse convite, que para nós soa como um reconhecimento pela existência do nosso trabalho e parabenizar pela iniciativa em fazer uma live sobre Teatro de Sombras. Quem que vai ver essa live? Temos agora em torno de 20 a 15 pessoas assistindo, isso é muito interessante. Eu tenho acompanhado as outras lives, quando eu não consigo acompanhar ao vivo, eu sempre vou lá ver no outro dia e isso tem alimentado a gente de uma certa maneira. Então é isso. Espero que desses encontros virtuais possam ser gerados outros encontros, que a gente possa circular mais, uns pelos campos de trabalho dos outros. Um desejo do coletivo Miasombra é além de circular muito mais com o Dom Quixote, é de criar novos trabalhos que possam chegar a todos os lugares, especialmente porque as pessoas gostam de Teatro de Sombras, mas elas não sabem que gostam...

(A live trava neste momento, de modo que a continuidade da fala de Milton é interrompida. Após alguns minutos de tentativas de reconexão, seguidas de interrupções, os participantes da live decidem encerrar a conversa. Inicia-se assim a despedida e as falas de agradecimento)

[JULIANA] Eu acho que a gente vai ter que ser mais depressa nesse tchau.

[MILTON AIRES] É isso gente, foi um prazer enorme, estamos muito agradecidos. Espero que a gente possa ter outras oportunidades de se encontrar e que isso aqui seja só o começo de um outro tipo de união de nós, artistas do teatro das sombras, das formas animadas. Desejo sorte e uma carreira duradoura para vocês do Grupo Penumbra.

[JULIANA] Obrigada Milton e estendo a minha gratidão a todo o coletivo Miasombra que conversou aqui com a gente por intermédio do Milton. Foi bem bacana ver a projeção pelo telão e tudo que mostrou pra gente, obrigada e até mais. Vamos continuar nesse movimento! Quer agradecer a alguém?

[MILTON AIRES] Eu quero agradecer aos meus parceiros Aline Chaves, David Matos e Patrick Mendes Lima, ao Ateliê Cruzeiro que é um parceiro em Belém que é a Aline o David, a Liana Yuri que é uma outra parceira muito importante. Enfim, são tantas pessoas para agradecer, mas de uma forma geral agradecendo a essas pessoas todas as outras também se sintam agradecidas.

[JULIANA] Obrigada! Até mais!



Figura 14: *A sombra de Dom Quixote*. Foto: Layza Vasconcelos.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



ANA CABOT Y GABRIELA GONZÁLEZ
COMPANIA CHIPOTLE TEATRO
(MÉXICO)

30/04

19 H HORÁRIO DE BRASÍLIA



Entrevista com COMPANHIA CHIPOTLE TEATRO **Gabriela González e Ana Cabot**

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹:
Adalberto Zimmer Júnior e Caê Linn Beck da Silva

Tradução:
Adalberto Zimmer Júnior

[**JULIANA**] Olá, boa noite. Hoje falaremos com a Companhia Chipotle Teatro². Elas são do México.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Olá, boa noite!

[**ANA CABOT**] Meus cumprimentos!

¹ Vídeo da live Ver: https://youtu.be/xY_N_h7oz04.

² A Companhia Chipotle Teatro foi fundada em 2014 e está residida em Chiapas, sudeste do México. É uma das poucas companhias mexicanas especializadas no teatro de sombras. Ver: <https://chipotleteatro.com>.

[**JULIANA**] Primeiramente, muito obrigada por aceitarem falar conosco sobre teatro de sombras, que é algo que nos dá inúmeras possibilidades. Eu gostaria de começar perguntando sobre a formação de vocês. Como adentraram nesse mundo do teatro de sombras?

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Bom, eu estudei teatro na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)³. Estudei teatro formal, pode-se dizer, o teatro universitário. Isso já faz vinte anos, mas, recentemente, há cinco anos eu conheci o teatro de sombras, e foi aí que eu pude me desenvolver em outro gênero.

[**ANA CABOT**] Já a minha formação realmente não tem nada a ver com o teatro. Eu estudei Serviços Sociais e durante a faculdade sempre estive vinculada ao teatro. O teatro da universidade sempre me chamou muitíssima atenção. Também, desde os quatorze anos comecei a fazer artesanato. Isso me serviu muito para desenvolver tanto a habilidade prática quanto o manejo de materiais, ferramentas, e foi há mais ou menos uns sete anos que comecei nesse caminho “sombrio”, porém bonito e com muita luz.

[**JULIANA**] E como é o processo de criação de vocês duas? Quais funções ficam mais para uma e quais ficam mais para a outra?

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Bom, realmente nós duas praticamente fazemos tudo. A Ana tem um trabalho

³ A Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM) foi fundada em 1551 com o nome de Real y Pontificia Universidad de México e é a maior universidade da América Latina. Ver: <https://www.unam.mx/acerca-de-la-unam>.

mais focado na experimentação com as luzes, na parte da engenharia, por um gosto próprio, porém, em relação à parte de trabalho na montagem de uma obra, nas oficinas e em toda essa parte criativa trabalhamos nós duas, no

manejo de títeres, da iluminação, da música, por sermos duas, temos que dividir todo o trabalho.

[**ANA CABOT**] Sim, realmente, nós somos uma companhia independente de teatro e fazemos tudo. Tanto o trabalho prévio quanto a gestão, a autogestão do nosso projeto, como nas funções. Também fazemos tudo, manejamos luz e sons. Então, isso influencia muito no processo de criação, pois temos que fazer, em certo ponto, o desenho do espetáculo, incluir o tempo que tem que fazer *click* e dar o *play* na música, prender aqui... Realmente não somos assim tão rígidas, creio que o nosso processo também parte muito da improvisação. Geralmente temos uma ideia pré-definida sobre o que vamos trabalhar e isso normalmente vai nos criar dificuldades, e, outras vezes, como temos toda essa parte que dissemos, sobre a nossa experimentação, muitas coisas serão como um processo natural através do jogo. Somos uma companhia bem jovem, temos apenas cinco anos com o teatro de sombras. Então, durante esses cinco anos houve muita experimentação e muitas coisas caminharam através de um processo natural, mas também pelo que vai sendo pedido, como por exemplo, se eu quero experimentar uma figura com mecanismos. Nós estamos um pouco presas aos títeres de sombras. Portanto, também temos feito muitas investigações em termos de mecanismos, pesquisar a anatomia do títere, para encontrar essas coisas que, no geral, temos que fabricá-las, para que de uma forma prática se dê esses conhecimentos, entender

a lógica do movimento, tudo isso. E, muitas vezes, nesse mesmo processo é quando a gente conhece o títere, o títere nos mostra a sua personalidade e às vezes ele já manda e dita. E muitas coisas são assim porque, não sei, é como se fosse uma esquizofrenia.

[**JULIANA**] E atualmente, vocês estão com quantas peças?

[**ANA CABOT**] Temos cinco espetáculos.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Dentro da nossa história.

[**ANA CABOT**] Exatamente! Desde que começamos nossa história. Quando começamos éramos quatro pessoas, logo passamos a ser três pessoas, então, definitivamente, ficamos nós duas. Então vários desses espetáculos também são desse processo de quando éramos mais pessoas. Três, dos cinco espetáculos, fizemos em dupla e um deles, *El gran salto de Jacinto*⁴, fizemos quando éramos três pessoas, e é um que retomamos agora e adaptamos para nós duas. Então, como dissemos, realmente experimentamos muitas coisas, mas, agora mesmo, temos dois espetáculos ativos.

[**JULIANA**] Eu queria que vocês falassem um pouquinho sobre esses dois espetáculos. Como é a dramaturgia, a encenação?

4 Uma comédia trabalhada em teatro de sombras da Companhia Chipotle Teatro, que já participou de festivais em Cuba, Guatemala, Espanha e México. Ver: <https://chipotleteatro.com/espectaculos/>.



Figura 1: Ana Cabot e Gabriela Gonzalez em cena. Foto: Mariana Orozco.



Figura 2: *El gran salto de Jacinto*. Foto: Mariana Orozco.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Bom, o trabalho, como a Ana disse, surge muito do experimentar. Às vezes temos uma ideia.

Uma frase recorrente para a gente é: “você imagina que...”, a partir do “você imagina”, podemos começar a desenvolver uma anedota que depois vira uma história, mas sempre buscamos tentar já na sombra. Temos a vantagem de ter um estúdio aqui mesmo, então quando estamos partindo de alguma ideia, podemos ir e ver se realmente funciona. Por exemplo, em uma das montagens, *Ya nos cayó el chahuistle*⁵, uma obra de tradições mexicanas, experimentamos muito com as cores, muitíssimo, porque também é em uma estética mexicana. Precisávamos do colorido, então jogamos muito com os materiais para poder, sem perder as sombras, apresentar também figuras com cores. Foram feitos alguns jogos que, inclusive, muitos surgiram de erros durante o trabalho, por assim dizer. Como *flashes* de luz que não tínhamos contemplado, mas de repente viram um gesto, um signo muito bonito, e então nós os incorporamos. Já a outra montagem, *El gran salto de Jacinto*, é uma obra que tem a estética toda em sombra.

[**ANA CABOT**] Tudo em preto.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] As cores são praticamente alguns detalhes dos personagens, porém sobretudo é em preto. Então, como estava dizendo, cada uma dessas montagens está ligada ao nosso processo de formação autodidata, pois claro que a montagem seguinte terá outra riqueza também, por exemplo, em *El gran salto de Jacinto*, jogamos mais com a projeção, com a lâmpada móvel.

⁵ Espetáculo humorístico de teatro de sombras da Companhia Chipotle Teatro que já foi apresentado em festivais na Argentina, Espanha e México. Ver: <https://chipotleteatro.com/espectaculos/>.

[**ANA CABOT**] São mais dinâmicas, assim como a Gabi estava dizendo, isso também é o nosso processo de aprendizagem e de trabalho com as sombras, que, a princípio, fomos muito influenciadas pelo nosso único referencial, que era o modelo asiático. Eu inclusive fui até a Ásia, aprendi algumas coisas lá, então, realmente, desde o princípio, tudo que fazíamos estava seguindo um pouco isso, não como projeto, mas essa era nossa única referência, então tudo era em contato com a tela, uma luz fria que vinha de cima, em 45°. Portanto, o espetáculo de [*Ya nos cayó el chahuistle*] é praticamente assim e às vezes alguns jogos com lanternas e muitas cores, já no espetáculo de [*El gran salto de Jacinto*], que remontamos ano passado já com as adaptações para nós duas, temos uma desconstrução do nosso entendimento do que é o teatro de sombras, mas também encontramos ali uma outra forma de comunicar através da luz, outros tipos de jogos e também por toda essa investigação que temos realizado, também temos o feito de termos fabricado nossa própria luz, acho que tudo isso tem nos servido muito para experimentar uma outra forma também de se comunicar através da sombra. Então são totalmente antagônicas, tanto na estética, quanto na execução, que é totalmente distinta. Por exemplo, em *El gran salto de Jacinto* nós trabalhamos com o títere, que não está tanto em contato com a tela, está no ar e se projeta maior, são muito diferentes, isso faz parte do nosso processo evolutivo também.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] E é algo importante, porque, embora não seja algo permanente, temos uma relação emocional com esses personagens. Por exemplo, nestas

duas obras há uma personagem que se repete em ambas, é a mesma personagem, se chama Juana Rosa. Não é uma silhueta fazendo duas personagens diferentes, não. É uma personagem que, em uma etapa da sua vida, vive em [Ya nos cayó el] *chahuistle*, e outra etapa da sua vida está na história de [El gran salto de] *Jacinto*.

[**ANA CABOT**] Como estamos em seu futuro, em seu passado, nós já imaginamos a sua mãe, seu primo, nós a vimos com seu filho. Para a gente, essa parte do personagem do títere é muito importante.



Figura 3: *El gran salto de Jacinto*. Foto: Mariana Orozco.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] É uma parte lúdica nossa. Fantasiamos muito, por isso, como dizia a Ana, é como nossa esquizofrenia pessoal, porque são histórias. Às vezes temos mais histórias na mente do que podemos contar, ou que

sejamos capazes de executar. Talvez tenhamos cem histórias de Juana Rosa na cabeça, mas sabemos que só podemos fazer duas. Porém isso é muito importante na dramaturgia, porque é o que a gente sente que gera a substância que conecta com o espectador. Mas além do trabalho visual, do contato a partir da estética, creio que há um nível mais inconsciente, ou subconsciente, nos personagens e na história, que cria um laço com o público. Tanto infantil quanto adulto. Tem crianças, principalmente, que perguntam sobre os personagens como se fossem pessoas reais. Há uma conexão, tem gente que ama certos personagens, é algo que nos ultrapassa. Por isso acreditamos que é importante também na parte da criação, não só a técnica, formosa ou limpa, que possa ter a nossa execução, mas também a parte da fantasia.

[**JULIANA**] Vocês ainda pensam que tem mais histórias para essa personagem, ainda querem montar mais histórias para ela?

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] É provável!

[**ANA CABOT**] Sim!

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Temos outra que não acabamos de fazer por questões de tempo e dinheiro, mas sim, sim! Essa personagem possui muitas histórias não concluídas.

[**ANA CABOT**] O problema é que nós já imaginamos a sua vida, como seria a sua casa, como é a sua prima, como é o seu tio, o dia a dia. Nós imaginamos a imagem da personagem no momento, por isso dizemos que nosso processo

de criação não é rígido, porque muitas vezes precisamos de um personagem, o desenhamos, fazemos um esboço, o fabricamos, e, a partir disso, começamos a trabalhar, muitas vezes sem um texto, apenas com a ideia, assim como uma escada, [em camadas]. Então começamos a brincar com esse personagem e vamos nos conhecendo mutuamente, ele já vai nos dizendo como ele é e, então, encontramos a sua personalidade.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Sim, e, também tem algo que buscamos e que surgiu naturalmente: nossos personagens não são seres extraordinários, são pessoas do nosso cotidiano. Por exemplo, essa senhora que se repete (Juana Rosa) é uma senhora que trabalha no mercado. Isso nos permite saber como pensa, quais coisas ela faz, a vida artística da senhora que vende verdura no mercado. Nós gostamos de como fazemos personagens cotidianos verem o especial da sua vida interna, como atrelar ao extraordinário do que vemos todos os dias. Então, é claro, você se enche de experiências do cotidiano. Todos temos tantas histórias possíveis que não tem fim, são infinitas.

[**JULIANA**] Ainda falando dessa personagem que aparece sempre e, como vocês falaram, é baseada no cotidiano, como acontece a recepção? Como vocês percebem a recepção dessas obras com essa personagem, que é cotidiana, com outros que vocês já fizeram?

[**ANA CABOT**] Bom, é que, por exemplo, no caso dessas obras que estão ativas, podem ser vistas separadamente e não se saberá, necessariamente, que há um vínculo em comum entre ambas. Porém esse vínculo que tem entre elas,

que é a Juana Rosa, ela está em seu passado na obra de [*El gran salto de*] *Jacinto*, antes de [*Ya nos cayó el*] *chahuistle*, temos uma história que é sobre ela vender suas frutas no mercado, essas coisas, mas o seu filho quer ser um artista. Então é sobre o seu vínculo, a relação com o seu filho que quer ser artista e como ela não aceita isso como uma forma de ganhar a vida. Já em [*Ya nos cayó el*] *chahuistle*, nem escutamos sobre seu filho, ele já se estabeleceu, já virou artista, e vemos uma Juana Rosa que já aceitou que seu filho é artista, e, inclusive agora ela já declara que se encanta pela poesia, pela arte, como se já tivesse evoluído como pessoa. É bem louco.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] E na parte técnica, é um títere que compartilha a estética das duas montagens, é muito sutil, mas pode habitar em ambas as cenas sem que esteja fora do mesmo conceito. Já que em [*Ya nos cayó el*] *chahuistle* tem muita cor, esse títere ressalta as suas cores, entretanto na outra obra, que tudo é mais em preto e branco, notamos mais os outros detalhes. Então, quando fizemos isso, fizemos conscientemente. Não poderíamos ter um títere que não fosse harmônico em ambas as montagens. Eu digo que ela, esta personagem, delimitou a estética da adaptação de [*El gran salto de*] *Jacinto* para que pudesse ter também essa unidade, embora, talvez, nunca poderemos representá-las juntas, porém para nós é importante que tenha essa ligação. É como se fosse nossa própria gênese.

[**ANA CABOT**] Sim! Isso é algo que nós duas sabemos, e ninguém mais. Bom, agora vocês também sabem!

[**JULIANA**] Agora a gente sabe! Mas, falando das referências que vocês falaram no começo, que não tinha muitas e eram predominantemente asiáticas. Atualmente, quais são as referências de vocês? Seja em teatro de sombras, fotografia, artes visuais.



Figura 4: *A fuego lento*. Foto: Mariana Orozco.

[**ANA CABOT**] Bom, muitos grupos que participaram aqui [nas lives do Grupo Penumbra] serviram para que a gente pudesse ver outras formas de teatro de sombras, para ver outra forma de abordar a sombra, mas em um nível de fotografia eu não sei. Realmente não sei como a gente é nesse sentido. Vamos variando pelo que achamos melhor, por exemplo, agora estamos trabalhando em um novo espetáculo, e nós queremos trabalhar em uma estética totalmente diferente. Como nós já trabalhamos muito com o humor, todo o nosso trabalho tem sido em torno

do humor, da comédia, queremos agora um desafio nosso, idealmente seria uma montagem sem texto. A temática será sobre os desaparecidos, que é um tema muito forte aqui no México e que sentimos que é necessário também falar sobre isso e falar sobre a infância. Então vamos colocando nossos próprios desafios, e acho que isso nos faz evoluir e crescer artisticamente, mas também nos faz mudar muito, inclusive de estética, completamente de uma para outra.

[GABRIELA GONZÁLEZ] Tem vezes que primeiro podemos buscar algumas referências para poder ter algumas ideias plásticas. Em algumas ocasiões as imagens se aproximam de ti. Na rua, por exemplo, vemos uma sombra de algo e dizemos, aí está! Aí está a imagem! Acredito que isso também deve acontecer com todo tipo de processo.

[ANA CABOT] Esse novo projeto que estamos trabalhando é totalmente diferente para nós, algo que não havíamos feito até agora. É algo que queremos que seja mais envolvente na instância da luz, algo dinâmico, que podemos desenvolvê-lo a partir da iluminação, já que estamos trabalhando muito com luzes de LED, são LEDs potentes e pequenos que permitem uma grande projeção e uma sombra bem nítida. Enfim, queremos algo bem diferente, queremos nos pôr à prova. Realmente, isso é um pouco do que estamos fazendo.

[GABRIELA GONZÁLEZ] O que é muito importante é que não estará baseado na palavra. O desafio vai ser criar uma boa harmonia entre a imagem, a música e os efeitos sonoros, para levar o público pelo caminho emocional, sendo um tema tão cru. Embora o tema dos desaparecidos seja tão importante no México, atravessa toda a América Latina, senão o planeta

inteiro. Então, não cair em uma questão trágica que nos entristeça, mas sim falar de algo que é muito forte, trágico, porém que nos motive a fazer um movimento, fazer a vida. Esse é o grande desafio que temos agora. No momento, não queremos usar a palavra. Parece que esse será nosso grande desafio. Agora temos esse tempo de quarentena para pensar e trabalhar, não sabemos quanto tempo esse processo pode levar, talvez pode ser dois meses, quem sabe um ano, não sabemos, justamente por serem muitos testes, improvisações, e somos apenas nós duas, não temos uma terceira pessoa para nos ver, estamos nos gravando o tempo todo, para poder ver o que acontece na tela e então ir vendo o que funciona, o que não funciona. Isso acaba sendo um pouco demorado, podemos dizer assim, porém tem sido a nossa escola. Então é nesse processo que nós aprendemos muito mais da técnica e todo o seu trabalho, enquanto enriquece a história.

[JULIANA] Vamos fazer uma pergunta que veio através do *chat*, a Cia Quase Cinema⁶ está perguntando se há outros grupos de teatro de sombras no México.

[GABRIELA GONZÁLEZ] Sim.

[ANA CABOT] Sim, tem, não são muitos, mas tem alguns. Há uma companhia que tem muitos anos e se chama Compañía Banyan de Marionetas⁷, eles fazem um teatro tradicional,

6 Cia Quase Cinema é um grupo de teatro de sombras criado em 2004 e residido na cidade de Taubaté, São Paulo, Brasil. Ver: <https://www.ciaquasecinema.com/historia>.

7 Companhia mexicana de teatro de sombras fundada em 2003, a Compañía Banyan de Marionetas combina técnicas orientais para contar histórias escritas pelo próprio grupo. Ver: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-compania-banyan-de-marionetas-combina-distintas-tecnicas-en-el-uso-de-titeres-para-enriquecer-sus-historias>.

Karagöz⁸, é muito interessante porque adaptaram as lendas, são da zona de Queréntaro, aqui do México, mas fazem todo um trabalho bem tradicional, eles inclusive trouxeram várias vezes um mestre que veio da Turquia, tiveram uma formação, fazem todo o processo de corte da pele, tudo isso. Eles não apenas trouxeram um trabalho de lá e adaptaram a sua própria história, mas se baseiam muito nessa tradição. Tem também outra garota que tem sua companhia chamada Cosmonautas Teatro de Sombras⁹, ela é argentina, mas vive aqui no México. É só ela trabalhando. Existem outras companhias que fazem alguns trabalhos com sombras, porém, que eu conheço, pelo menos, são só essas duas que única e exclusivamente são companhias de teatro de sombras.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Também não é igual a cultura teatral do México de como é na América do Sul. De fato, na América do Sul existe uma proposta teatral muito rica, ampla, há muitas companhias de teatro com muitas trajetórias, muitos anos, então eu creio que isso também permeia e influencia no desenvolvimento das companhias de teatro de sombras que existem na América do Sul, que são muitas mais, e com diferentes pesquisas. Acredito que no México somos em menor número, ainda com muitos processos de encontrar nossa própria personalidade como companhia de teatro de sombras e que ainda não nos conhecemos, mas acredito que em alguns anos veremos muito mais

8 Karagöz é o nome do teatro tradicional de sombras turco. Ver: <https://wepa.unima.org/en/karagoz/>

9 Cosmonautas Teatro de Sombras é uma companhia independente criada em 2015 pela argentina Sonia Alejandra García e que atualmente conta com sua base em Oaxaca, no México. **Bio Cosmonautas**. Ver: <https://sombrascosmonautas.webnode.mx/bio/>.

companhias já com um trabalho profissional. Felizmente, todo esse tipo de comunicação que ultrapassa as fronteiras, que permite acessar documentos em vídeo, compartilhar textos, está favorecendo quem já conhece a técnica.

[**ANA CABOT**] E tem muito mais informações também, nós no início, quando começamos, tudo foi em um processo muito autodidata, de experimentação, e agora, não sei se foi com o passar do tempo que a gente se abriu muito mais à informação, mas há muita informação agora mesmo, pelo menos em teatro de sombras, que é acessível para que as pessoas possam se iniciar. Às vezes você não sabe por onde começar e encontra tantas informações.



Figura 5: *El gran salto de Jacinto*. Foto: Mariana Orozco.

[**JULIANA**] Surgiram mais perguntas aqui. O Gilson Motta¹⁰ está perguntando: uma de vocês fez estágio na Índia, não foi? Então quem fez estágio na Índia, se quiser falar um pouquinho para a gente.

[**ANA CABOT**] Ok. Realmente, quando fui ao Sudeste Asiático nessa pesquisa, vendo um pouco de alguns lugares onde existe a tradição do teatro de sombras, estive na Tailândia, estive no Camboja e na Índia. Em nenhum desses três países eu consegui ver um espetáculo. Realmente, eu me deparei com isso, como se fosse um teatro muito ritual, muito cerimonial, não de fácil acesso. Eu imagino que, assim como no lugar onde nós vivemos, uma cerimônia de água, que fazem os maias na montanha, não é qualquer um que tem acesso e pode ir lá ver. Você tem que ter um vínculo com alguém que te leve, sabe? Para o teatro de sombras, nesses aspectos, em alguns lugares é assim, é um teatro muito ritual, de festas específicas. Eu não consegui ir, nunca vi um espetáculo, mas sim consegui ir às oficinas, onde eles têm um espaço de ensaio, espaço de fabricação, e onde, ao mesmo tempo, também se expõe para que a gente possa conhecer e se aproximar. Isso, na Índia. A Índia realmente é um país muito grande, o teatro de sombras, pelo que eu sei, é mais do sul. Na zona norte, o que pude ver ali foram algumas tendas com *souvenirs* e com títeres. Na Tailândia e no Camboja foi onde eu tive uma experiência de maior proximidade com os anciãos. Realmente, são pessoas de idade mais avançada que trabalham esta arte, que vai

¹⁰ Gilson Moraes Motta é artista e pesquisador na área de teatro de sombras e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, Brasil. Ver: <https://www.instagram.com/gilsonmoraesmotta/>.

passando de geração a geração. Isso me tocou. Mas não foi fácil, sério, foi mais como um aperitivo para reafirmar o que eu queria fazer, comprar alguns títeres, chegar ao México com eles e fazer com que ali tudo explodisse.

[**JULIANA**] A Cia Lumiato¹¹ está perguntando quais são as dificuldades na construção das luzes.

[**ANA CABOT**] Ah, são muitas! Nós amamos muito os companheiros e companheiras da Lumiato, mas eles sabem. Bom, esse sim não tem sido um processo fácil, realmente, porque não temos conhecimento de eletrônica, nem um engenheiro eletrônico, nem ninguém. Acredito que esse tipo de circuito LED que nós trabalhamos poderia ser feito de olhos fechados [por um técnico]. Pois aí eu encontrei dificuldade de entrar em um mundo que eu não conhecia nada. Então, isso foi muita pesquisa, passar horas e horas assistindo tutoriais no YouTube, experimentando, queimando circuitos e aproveitando outros que foram úteis. Isso também na questão dos componentes que são usados nesses circuitos para fabricarmos as luzes. Esses que temos aqui, compramos da China, alguns desses não encontramos no México, então essa também é uma dificuldade porque encomendamos da China e demora cerca de dois meses para chegar ao México, e já quando estou experimentando esses aqui no México; há dois meses, na China, lançaram um mais novo, que brilha mais forte, mais potente, e tudo já muda

¹¹ A Companhia de Teatro Lumiato foi criada em 2008 na cidade de Buenos Aires, Argentina. Atualmente reside no Brasil, no Distrito Federal, e foi a primeira companhia a pesquisar, produzir e difundir o teatro de sombras na região Centro-Oeste do Brasil. Ver: <https://www.cialumiato.com/historico>.

e eu já não sei mais. Então, essa é uma dificuldade que tenho encontrado, mas que faz parte mesmo, acho que é como tudo. É também uma questão de se colocar, de tentar e tentar outra vez, e de novo. Realmente, o que eu sei agora é que já chegamos a um ponto onde temos conseguido umas luzes bem boas. Tenho algumas agora aqui comigo, se quiserem posso mostrá-las.

[GABRIELA GONZÁLEZ] Mas também, essas dificuldades técnicas que vamos conquistando nos têm dado muitas independência e liberdade de trabalho. Nós vivemos em Chiapas, no sudeste do México, em uma área onde existem muitas populações indígenas. E, como em toda a América Latina, lugares onde não há luz elétrica, ou com uma infraestrutura muito pobre, e é aí onde nós queremos levar nossos espetáculos, nesses lugares, então essa batalha tecnológica de conquista aos LEDs também nos permitiu ter luzes que não necessitam da eletricidade da comunidade.

[ANA CABOT] Claro, uma coisa em termos de iluminação que tem sido bem dificultoso para nós, aliás, eu estava comentando com o Thiago¹², da Cia Lumiato, sobre a dimerização dos LEDs. Se quiser dimerizar um LED que estará conectado na eletricidade é muito simples. Pode comprar tudo que for necessário para apenas juntar o LED, o *driver*, o *dimmer* e o plugue. Mas, no momento que eu quero fazer uma luz como essa, que é muito pequena, que tem o seu *dimmer*, mas ao mesmo tempo tem a autonomia de usar USB para que não tenha necessidade

¹² Thiago Bresani, junto com Soledad Garcia, fundaram a Cia Lumiato em Buenos Aires, no ano de 2008. Ver: <https://www.cialumiato.com/historico>.

de estar ligada à eletricidade; como disse a Gabi, posso usar uma bateria portátil, posso usar a bateria do meu celular... Tudo isso tem sido muito mais complexo devido a esse conhecimento que eu não tinha em eletrônica e porque para montar depois o circuito que vai ser USB, eu mesma tenho que fabricar. Então, eu ter que fabricá-los é uma dificuldade adicional. Mas porque eu não achava que minhas luzes deveriam depender da eletricidade. Por isso que eu digo, nesse novo espetáculo, essa dinâmica de não ter luz elétrica vai permitir que as luzes também tenham um dinamismo maior. Mas tem sido difícil, foram mais de dois anos de tentativa e erro, tentativa e erro e tentativa e erro, até que agora, finalmente, chegamos a um ponto bem bom que estamos satisfeitas.

[**JULIANA**] Muito interessante! O Clube da Sombra¹³ está perguntando: como vocês trabalham com o espaço cênico das sombras e como isso influencia na dramaturgia?

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Como a Ana disse, o nosso trabalho está baseado principalmente no teatro tradicional asiático, então, parte do nosso *design* cenográfico envolveu a existência de uma tela, digamos que da maneira mais formal que se conhece uma tela, o público de um lado da cena e nós, como executoras, do outro. Até porque, no início, sempre quisemos animar de forma totalmente anônima.

13 Clube da Sombra é uma produtora cultural brasileira fundada em 2006 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, sob a direção de Alexandre Fávero e coordenação de Fabiana Bigarella, para administrar as criações e produções da Cia Teatro Lumbra, fundada em 2000 também pelo cenógrafo e encenador Alexandre Fávero. Ver: <http://clubedasombra.com.br/criaturas-daliteratura/ciateatrolumbra/>.

Nós queríamos que todo o protagonismo estivesse no que ocorre na tela. Os personagens, os títeres, as imagens, e não como se abrisse a caixa mágica que foi vista e deixá-la fugir e desaparecer. Mas também tem sido uma questão de ir conhecendo coisas novas, ainda não chegamos a uma montagem onde trocamos essa disposição cênica, temos muitos jogos envolvidos na busca de novas superfícies de projeção, na liberdade de movimentarmos com as lâmpadas móveis, como a Ana disse. Não existe algo tão rígido, uma limitação, assim como temos no espaço que vivemos. Não há teatros de fácil acesso aos artistas, estão fechados, portanto, a única forma de apresentar seu trabalho é em espaços culturais independentes, que são casas adaptadas. Isso não permite formatos grandes ou amplos. Você está trabalhando no que antes era uma sala de uma casa, que foi adaptada para que haja público, no entanto, são adaptações de espaços não convencionais de teatro. Então isso também delimita, fazemos teatro em salas pequenas, mais intimistas. Temos tido problemas quando nos convidam para apresentar em espaços de seiscentos espectadores, nós somos desse tamanho em um palco tão grande. Essa sim é uma limitação para podermos experimentar algumas coisas que gostaríamos e que estão na nossa cabeça. Não paramos de querer pesquisar outras possibilidades, mas não tem como praticar essas coisas no momento.



Figura 6: *El gran salto de Jacinto*. Foto: Cecilia Vásquez.

[**ANA CABOT**] Claro que a gente, incluindo a nova montagem, estamos pensando em algo maior, então isso vai nos limitar muito. Até conversamos sobre isso e onde vamos apresentar, porque aqui não temos onde apresentar, quando a gente vai para terras indígenas, uma comunidade que muitas vezes fazemos uma apresentação que poderia ser um teatro de rua. Nosso trabalho até agora é nesse terreno em que pode ser feito teatro de rua. Mas, como eu estava dizendo a vocês, queremos abordar o espaço cênico de outra forma, já não é mais essa rigidez que tínhamos até agora, da caixa. Acho que é aí onde encontraremos muitas dificuldades, principalmente para poder apresentar o trabalho aqui, que é onde moramos e onde realmente já temos um público fiel.

[**JULIANA**] A Cia Libélulas¹⁴ está perguntando especificidades sobre a luz: vocês usam *dimmer* ou potenciômetro? E nesses circuitos, vocês usam o LM 317¹⁵ ou outro?

[**ANA CABOT**] Para alguém que não sabe nada de eletrônica, isso pode soar como uma língua diferente, mas sim, uma vez que você começa nesse mundo, você começa a entender essas coisas de LM 317, tudo isso. Nesse caso que tenho aqui comigo, trata-se de um potenciômetro. Esse outro, você pode ver, tem um regulador de tensão, não é o LM 317, é um barramento. Para mim esse foi o circuito que eu mais gostei da forma como funcionou, até agora, porque você pode controlar totalmente aquela curva de luz. Há muitos circuitos na *internet* que você pode tentar. Tem muitos. Eu tentei alguns também. A dificuldade é encontrar os materiais. Por exemplo, esse circuito usa um barramento 11¹⁶, e para mim também funcionou bem, mas porque com este circuito consegui a resistência no valor que eu queria, tudo isso devido às dificuldades em encontrar cada componente, mas existe uma quantidade bem ampla de circuitos.

[**JULIANA**] Estão perguntando no *chat* se vocês podem escrever, digitar o nome das luzes. Eles querem muito trabalhar sem precisar usar a caixinha, pelo que eu entendi

¹⁴ Cia Libélulas é uma companhia de teatro fundada em 2015 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Atualmente a companhia trabalha com diversas linguagens do teatro de formas animadas, incluindo o teatro de sombras. Ver: <https://sites.google.com/view/cialibelulas/>.

¹⁵ O LM 317 é um regulador de tensão linear.

¹⁶ O barramento funciona como distribuidor de fase, de aterramento, ou de carga neutra para os disjuntores. O barramento 11 possui onze terminais de distribuição.

aqui. Se vocês puderem, escrevam aqui nos comentários o nome das luzes que vocês usam.

[**ANA CABOT**] Claro! Se quiserem posso compartilhar as informações com vocês. A gente usa um tipo que é LED cinza, tem dez *watts*. Para nós, 10 *watts* de potência está muito bom. Seria algo por volta de uns oitenta de halógena, nós gostamos de luz quente. Por exemplo, a gente usa LED, mas não gostamos muito da luz branca, então tudo, inclusive as lanternas que compramos, trocamos todos os LEDs. Temos lanternas de mão que são todas com luzes quentes. Fazemos isso justamente para criar um clima mais descontraído.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Se quiserem, como todos nós gerenciamos o *chat* aqui no Instagram, talvez possamos compartilhar a informação através do Facebook também, que agora está mais fácil de acessar. E sem pudores, podem nos escrever através de qualquer uma das plataformas que tentamos responder todos os dias as mensagens que recebemos, principalmente pelas questões muito técnicas, detalhes que alguns vão se interessar mais do que outros.

[**JULIANA**] Perfeito! Bom, vamos continuar falando de luz, mas depois vamos para algumas perguntas que eu separei aqui. A Cia Teatro Lata¹⁷ está perguntando se vocês vendem luzes ou se tem *online* para vender.

[**ANA CABOT**] Sim, de fato, como dissemos no início, como

¹⁷ Teatro Lata Cía de Formas Animadas é uma companhia que trabalha principalmente com sombras. Fundada em 2018 na cidade de Río Gallegos, na Argentina. Ver: <https://www.facebook.com/teatrolata/>.

somos uma empresa independente, temos procurado formas de conseguir recursos que nos permitam continuar nosso projeto. Uma dessas coisas foi criar o que era a nossa loja *online* onde todos os produtos são relacionados com teatro de sombras e ali vendemos esses tipos de luzes. Você pode explorar um pouco, pesquisar por “Chipotle Teatro”. A gente tem tentado isso, criar alguns produtos. Muitas vezes você não sabe sequer por onde começar a fazer teatro de sombras. Então, na loja *online*, essas pessoas têm comprado bastante da gente. Em relação aos materiais nas bibliotecas, muitos querem ter esse recurso, mas não têm condições para saber como. Então, foi para levar um pouco até as pessoas que não possuem essas informações ou simplesmente não têm vontade de costurar uma tela. Pois bem, nós a costuramos. Isso nos serviu para conseguir dinheiro extra que nos permite continuar desenvolvendo nosso projeto.



Figura 7: *Ya nos cayó el Chahuistle*. Foto: Cecilia Vasquez.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Além de tornar esses materiais acessíveis para o maior número de pessoas possível. Porque o material, todo mundo que se dedica ao teatro sabe quanto custa um equipamento profissional de teatro e isso pode ser uma forte limitação econômica. Comprar uma tela profissional, talvez nem todos nós possamos fazer isso. Então, sem diminuir a qualidade, tornamos o material acessível, pois também acreditamos que a única forma de enriquecer o teatro de sombras é se mais de nós nos dedicarmos a ele, certo? Para ter visões diferentes. No ano passado, pudemos ir ao festival de teatro de sombras Don Segundo¹⁸, com a Companhia Pájaro Negro¹⁹, nesse ano pudemos ver algumas produções e cada uma era diferente. Isso foi muito enriquecedor. Então, acreditamos que se colocarmos as ferramentas mais à mão, haverá muito mais variabilidade e isso enriquecerá a todos nós. Ver coisas novas, novos jogos.

[**ANA CABOT**] A exemplo disso, todas as pessoas com as quais fizemos oficinas sobre teatro de sombras. A gente também aprende muito nas oficinas, ao ver também o que cada pessoa traz dentro de si e como ela traz isso para fora através das sombras. É muito interessante a aproximação disso com as pessoas, nós fazemos muito isso aqui, nas terras indígenas. Uma lâmpada, um celular, sempre tende a ter uma lanterna no celular e já é um

18 O Festival de Teatro de Sombras Don Segundo acontece na cidade de Mendoza, na região Centro-Oeste da Argentina. Ver: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/festival-de-teatro-de-sombras-don-segundo-en-mendoza>.

19 Pájaro Negro Compañía de Luces y Sombras é um grupo de teatro de sombras criada em 2009 em Mendoza, Argentina. Ver: <https://www.facebook.com/pajaronegrosombras/>.

começo. A partir daí, elas já podem começar a trabalhar. A gente tenta muito aproximar as ferramentas das pessoas, desde o mais básico que possa ser feito com um celular e um pedaço de papelão do lixo, ao outro extremo que é mais profissional.

[**JULIANA**] Sim. Estão perguntando aqui se vocês usam cores nos espetáculos. Talvez ele não tenha ouvido quando vocês falaram do espetáculo que utiliza muitas cores. Se vocês quiserem falar um pouco mais das cores nos espetáculos, e se vocês também usam cores nas luzes, como é?

[**ANA CABOT**] Sim, sim, usamos cor. Eu pessoalmente prefiro a sombra preta. Mas é uma questão pessoal. Eu gosto da sombra preta e costumo fazer muitos trabalhos em que fazemos pequenos cortes dentro das silhuetas por onde passa a luz, depois adicionamos aí detalhes coloridos. Fazemos muito isso, eu gosto. Também houve um salto na fabricação dos nossos personagens, dos títeres, do cenário. Bom, além disso, um detalhe é que, quando começamos, já que trocamos toda a luz dos nossos trabalhos para LED, isso permitiu que, por ser uma luz que não gera calor, usássemos filtros, que muitas vezes são acetatos que nós mesmas pintamos. Alguns não, usamos bastante também. Podem ser paisagens. Assim a gente colore a luz desse jeito. E agora também comprei alguns LEDs coloridos para que haja algumas lâmpadas, até pensando que somos apenas duas pessoas. Por exemplo, na peça *El gran salto de Jacinto*, tem um momento que a gente vê como um personagem come, e rapidamente eu estou com o títere, tenho que pegar o filtro e colocar na luz, é uma loucura. Então, claro, de

repente poder ter umas luzes que no momento acendam com a cor, nos dá facilidade pelo fato de serem duas mãos a menos que precisamos, ou ao menos uma. Por isso, agora compramos aqueles LEDs para colocar algumas luzes que tivessem uma cor, mas, ao contrário, todas as luzes coloridas que usamos são com filtros que nós mesmas fazemos.



Figura 8: Ensaio técnico para o filme *Nyanga*. Foto: Arquivo da Companhia Chipotle Teatro.

[JULIANA] Eu vi que vocês já foram para diversos países. Como é a recepção? E como vocês percebem também a recepção nas comunidades indígenas que vocês apresentam? Como é a recepção do trabalho de vocês?

[**ANA CABOT**] Bem, na verdade a recepção tem sido bem boa. Para nós a experiência sempre foi com teatro de sombras, inclusive o que aconteceu comigo, a primeira vez que vi um espetáculo eu me apaixonei. Tem uma magia particular que, em geral, para nós, ao público que chegamos, costuma ser uma primeira experiência. Então, isso de ser uma primeira experiência com teatro de sombras nos deu uma forma de acolhimento diferente, isso porque é uma experiência nova que se dá para as pessoas. Isso aconteceu conosco nos diferentes países que visitamos, como acontece conosco nas comunidades indígenas, assim como com nosso vizinho, não sei por quê, talvez por não ser algo muito comum, pelo menos não aqui no México ou nas áreas onde estivemos.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Não, é como a Ana diz, é uma primeira experiência para públicos diversos. O que eu tenho visto como uma recepção mais significativa é nas oficinas. Quando a gente trabalha aqui nas comunidades indígenas, tem o fato de que trabalharmos com a sombra atrás da tela nos dá muitas opções em uma população que tem sido muito ferida na sua confiança. Poder se expor e fazer com que os outros te vejam é muito forte, pois a colônia te nega um pouco da sua expressividade, então há muita vergonha de se expor no palco, mas assim que você trabalha com a tela e com a sombra, há uma duplicação, e temos visto um enriquecimento na expressão. Desde a primeira risada, porque sua sombra está ali na sua frente e é um encontro muito rico. Muito básico, pois não há nada, é a sombra, é como se você visse a sua sombra pela primeira vez, mas como um elemento expressivo. Aí sim, eu vejo uma grande diferença na capacidade de encontrar novas

sugestões para uma população onde não há propostas artísticas. Claro que tem suas próprias, mas com limitações por serem apenas para o consumo próprio. Então, é pegar algo que é novo, novo para muita gente e que eles possam fazer sem correr riscos. Por exemplo, temos ministrado oficinas onde os adolescentes contam histórias, e eles contam histórias que normalmente não contariam para os adultos, mas como são títeres, isso permite que saia toda a informação que os adolescentes mantêm em segredo. Eu tenho visto isso muito mais forte quando entregamos a ferramenta aos outros do que apenas quando eles são espectadores.

[**JULIANA**] Sim, bom, até tinha visto no texto que vocês mandaram que vocês fazem as apresentações em lugares onde tem pessoas em exclusão, acho um trabalho bem bacana, pensar nas comunidades indígenas daí do México. Aqui no Mato Grosso também tem várias comunidades indígenas, ainda não fui em nenhuma fazer teatro de sombras porque comecei em 2018, mas quem sabe um dia. E para falar sobre a questão do humor, também vi no texto que vocês utilizam bastante humor, falaram no começo, mas como vocês acham que o humor é potencializado no teatro de sombras? Como vocês criam isso? Como se torna mais potente essa relação do humor e do teatro de sombras?

[**ANA CABOT**] Creio que não é fácil, pelo menos no trabalho que fizemos até agora, que sempre foi atrás de uma tela. Não ficamos visíveis para o espectador, mas de repente estamos falando pura bobagem. Tem sido difícil encontrar esse caminho, porque é claro que estando atrás da tela, nunca vemos o público. A única referência é auditiva. Então,

para nós o riso deles é fundamental, pois é quando sabemos que existe um bom diálogo. Isso, não sei, suponho que um pouco por causa da nossa personalidade, ou se é onde nos sentimos mais confortáveis, mas encontramos um jeito, por causa disso mesmo que a gente tem buscado para os nossos personagens um desdobramento de nós mesmas onde eu deixo de ser eu, e meu personagem é uma possessão. E é o personagem. Então essa parte onde o personagem é, acredito que isso facilita essa comunicação com o público, para que ele tenha um diálogo que ele esteja falando besteiras e o público possa rir. Mas, porque eles já aceitaram o personagem como um ser em si mesmo, sem eu estar lá.

[GABRIELA GONZÁLEZ] Sim! Digamos que o público ri com o personagem, não com a gente. Até o espetáculo terminar, eles não sabem se havia duas ou dez pessoas por detrás. Além disso, tem algo no gênero do humor que às vezes se baseia no colapso do cotidiano, certo? Por exemplo, você está andando e de repente você escorrega, é engraçado, não é? Então, no teatro de sombras, trabalhando no efeito visual, você pode quebrar o movimento diário de alguns personagens e criar situações cômicas; por exemplo, temos um boneco bem pequeno que é um cachorro, o Manchas, que aparece durante três minutos na peça e é um protagonista. As pessoas se lembram dele porque a única coisa que ele faz são truques que um cachorro faz. Ele senta, fica em pé sobre duas patas e dança. O que um cachorro faz. Mas a liberdade que te dá poder brincar com a sombra e fazer isso de uma forma um pouco diferente da realidade, aí você tem o tom da comédia. Ainda compartilha o mesmo com o resto

das técnicas teatrais em termos de gênero, procurando que a comédia repita algumas coisas que já são dadas na dramaturgia teatral do humor.



Figura 9: Ensaio técnico para o filme *Nyanga*. Foto: Arquivo da Companhia Chipotle Teatro.

[JULIANA] Sim. E a construção musical, a trilha sonora? Como ela é pensada, criada e executada?

[ANA CABOT] Olha, como falamos antes, realmente nosso processo de criação é bastante anárquico e também começa muito com a improvisação. Muitas vezes entre a gente, cria-

mos assim. Alguns personagens provisórios, não as versões finais, mas já nos servem para ir trabalhando nas ideias. Essa música tem mais ou menos o tom que queremos buscar, então, às vezes procuramos de acordo com a emoção que queremos alcançar, ou algo assim, e muitas vezes selecionamos algumas peças como que ao acaso, “acho que essa aqui vai funcionar para mim”. Por enquanto, além de nos colocarmos em prática para jogar, no momento que nosso projeto está se desenvolvendo é assim. É como se a música acontecesse naturalmente igual a todo o resto. Eu digo que, talvez, nesse processo do novo trabalho, onde estamos fazendo tudo de uma forma diferente, porque gostamos de dificultar, a Abi, Abigail Herrero²⁰, que já trabalhou com a gente, ele é contrabaixista, nosso primeiro trabalho foi com música ao vivo. Ela tocava e improvisava com o contrabaixo enquanto nós jogávamos. Mas quando a Abi saiu, fizemos essa técnica que mencionei anteriormente. Porém, agora nesse novo trabalho, falamos para a Abi o que queríamos fazer e ela compôs a música para o trabalho, já temos muitas peças para começar a trabalhar e nesse momento muitas peças da música. Isso foi como nunca havíamos feito, agora temos a música e de repente tudo muda.

[**JULIANA**] Uma pergunta do Gabriel Fernandez²¹, que esteve ontem aqui falando com a gente: vocês consideram que

20 Música contrabaixista e ex-integrante do Chipotle Teatro. Recentemente trabalhou novamente em parceria com o grupo compondo a música do projeto que estava em andamento.

21 Gabriel Von Fernandez é diretor, ator, titeriteiro, sombrista, poeta e docente em técnicas de improvisação teatral. Iniciou nas artes cênicas na década de 1990. De 2001 a 2007, fez parte da La Opera Encandilada, grupo pioneiro no desenvolvimento do teatro de sombras contemporâneo na Argentina.

as realidades eclipsadas tenham alguma relação especial com a dramaturgia que pede a linguagem?

[**ANA CABOT**] Tem que ver o que se quer dizer com realidades eclipsadas.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Podemos ler a pergunta aqui no *chat*, estamos vendo, mas não entendemos. A parte das realidades eclipsadas pode ser um pouco ambígua, é muito poético.

[**JULIANA**] O que seriam “*eclipsadas*” em espanhol?

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Eclipse é só o fenômeno do Sol, da Lua, é o único eclipse que eu conheço.

[**JULIANA**] Então seria um fechamento? As realidades fechadas, alguma relação especial com a dramaturgia da linguagem?

[**ANA CABOT**] Gabriel, nos ajude!

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Reformule sua pergunta!

[**ANA CABOT**] É que ela é muito profunda.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Mas é claro que a realidade, eclipsada ou não, pula dentro da dramaturgia sempre. Achamos que a dramaturgia, principalmente para o teatro de sombras, não é apenas escrever um texto. A dramaturgia do teatro de sombras é todo o espaço, toda a coreografia em que nos movemos, todos esses jogos entram na dramaturgia e claro que vão carregar isso.

[**ANA CABOT**] À realidade descoberta, ao oculto, eu creio que há um pouco de mistério que por si só cria a sombra, como aquele aspecto do que está escondido, do que é vazio, acredito que a sombra por si só tem uma relação com a dramaturgia, porque ela faz parte da natureza da sombra.

[**JULIANA**] Sim, sim. Eu acho que agora podemos falar sobre o novo trabalho que falará sobre pessoas desaparecidas, certo? Nesse tempo que estamos, de pandemia, vocês terão desdobramentos desses desaparecimentos, porque quando tem essa questão das mortes, também é um desaparecimento, concordam?



Figura 10: Ensaio técnico para o filme *Nyanga*. Foto: Arquivo da Companhia Chipotle Teatro.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Aqui estamos tratando especificamente dos desaparecidos. Toda a população que não sabemos quem levou, nem para onde levaram, não sabemos onde estão. E acima de tudo, a dor que fica depois de roubarem um pedaço da sua vida, o que é diferente da morte, é muito diferente. Existe esse vazio, essa forma de abordar um vazio existencial, ou seja, é um tema muito profundo, é um limbo de ser e não ser, principalmente para as pessoas que ficam. E nos parece que também nos aproxima da sombra, como todos os subtextos que a sombra pode ter, de alguém que está e não está. Acredito que é aí que temos as diversas opções e também as diversas dificuldades no nível da composição, da unidade que queremos dar a este tema tão sórdido. Não sei se era exatamente isso que você estava perguntando.

[**JULIANA**] Não, porque quando vocês falaram de pessoas desaparecidas, e colocando o contexto que estamos vivendo, fez com que eu pensasse em vários desdobramentos, por exemplo, o desaparecimento em suas várias relações, a um lugar que eu ia, que eu visitava e não visito mais, trazer para esse contexto. O que vocês pensam, acham que esse contexto vai ter um desdobramento na dramaturgia de vocês? Como vocês pensam?

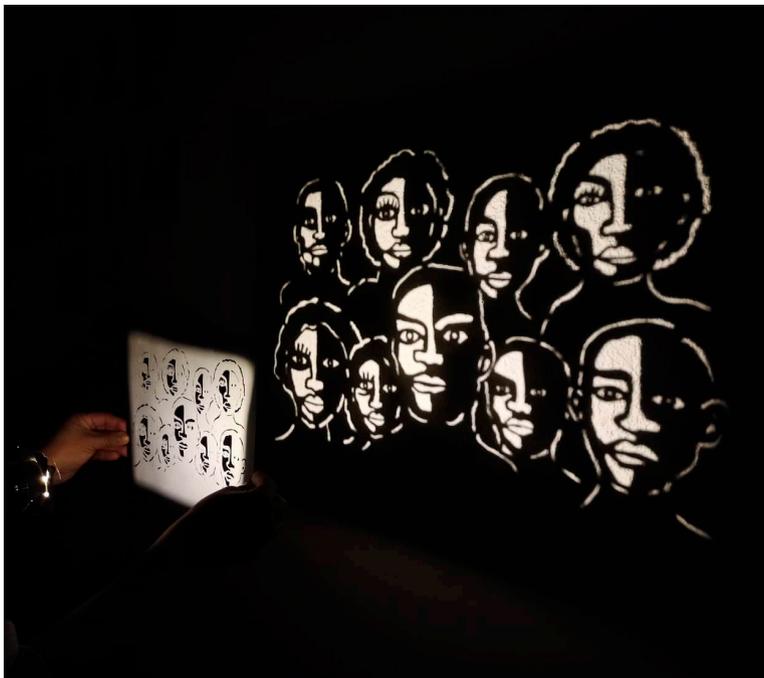


Figura 11: Gobos para *Nyanga*. Foto: Arquivo da Companhia Chipotle Teatro.

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Sim, acho que nesse caso essa parte do desdobramento é uma dor que temos, mesmo assim, nem todos vivemos essa experiência, mas é um ambiente que existe em todo o país (México). Então, é algo que é um medo, temos que falar sobre um medo que temos e isso é, realmente, o desdobramento. Temos medo de desaparecer, do desaparecimento de um ente querido, de ter que se acostumar com isso, então não queríamos omitir nossa própria presença nesse ambiente. Mas agora que temos um pouco mais de experiência, podemos aproveitar isso no teatro de sombras para também dar

vazão a algo que está nos atravessando. É um tema que se respira em nosso país, portanto, embora o humor seja importante para nós, também é importante abordar um tema e aproveitar a linguagem da sombra, que pode ser mais onírica, mais fantasiosa, para podermos abordar um tema tão macabro e cru, mas conseguindo aproximá-lo de uma população que também é infantil. Porque as crianças também vivem isso. Aqui os desaparecidos não têm idade e tem sido tão extenso que sabemos que esta dor que vivemos é vivida por toda a população. Então, encontrar no teatro de sombras um espaço, senão para discutir, então para nos tocarmos. Se falamos “temos essa dor”, que demos uma saída artística, no nosso caso, mas que no público isso leve a uma motivação para fazer coisas com essas sensações também. Como não se conformar que se vive carregando essa dor e pronto. Mas tentar digerir isso que está aí. Encontrar o belo na necrologia.

[JULIANA] E para a gente finalizar, tem alguma coisa que eu não perguntei e vocês gostariam de falar, seja com relação ao teatro de sombras, ou em relação do que estamos vivendo e como vocês estão trabalhando, como está afetando o trabalho, enfim, só para finalizar.

[GABRIELA GONZÁLEZ] Nesse momento, creio que estamos todos vivendo uma situação complicada, não? No nosso caso, ainda não está desesperadora. Complicado, mas não desesperador. Mas acho importante que, como artistas performáticos, reservemos um tempo para refletir sobre o nosso lugar nesta sociedade, porque acho que todos sabemos que temos um valor importante, mas não tenho certeza se todos nós sabemos em que consiste esse valor

importante. Em um momento em que toda a sociedade está em crise material e aparentemente a arte deveria ser a última coisa. Primeiro a comida, a casa, a saúde, depois a arte. Porém, todo esse caos se deve à falta de empatia. O medo de não saber se tem alguém para cuidar de você, para te proteger, de se sentir sozinho, esse medo o teatro cura. O teatro pode oferecer uma abordagem humana. Dá-nos a experiência da abordagem humana, e penso que temos que refletir sobre a razão pela qual estamos tão aterrorizados com os fechamentos dos teatros em um momento em que a abordagem humana é tão necessária. Acho que temos que repensar o nosso trabalho social, além do que já está estruturado sobre o teatro, as funções, já tem de tudo, um protocolo de como ir ao teatro, como é feito o teatro, e acho que nesse momento estão movendo o terreno, estão movendo toda a realidade, acredito que, só então poderemos encontrar nossa revalidação nesse tecido social tão danificado.

[**JULIANA**] Sim. Então com isto a gente encerra aqui. Obrigada a todos, a vocês que falaram comigo e a todos que nos assistiram. Um grande abraço!

[**ANA CABOT**] Muito obrigada pela iniciativa!

[**GABRIELA GONZÁLEZ**] Muito obrigada por esse trabalho, é grandioso, podemos ver gente de León, Guanajuato [México], vemos gente que nos acompanham do Chile, da Argentina, do Brasil, muito obrigada. Agora podemos ver os rostos de todos e todas e nos sentir pertinho, muito obrigada!

[**JULIANA**] *Muchas gracias* a todos!



Figura 12: Ana Cabot e Gabriela Gonzalez.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



VALERIA GUGLIETTI
(ESPANHA)

02/05

11H HORÁRIO DE BRASÍLIA



Entrevista com SOMBRAS CHINAS Valeria Guglietti

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹ e Tradução:
Laís Otávio (Lune)

[**JULIANA**] Olá, boa tarde!

[**VALERIA GUGLIETTI**] Olá!

[**JULIANA**] Tudo bem?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Bom, tudo bem.

[**JULIANA**] Obrigado, primeiramente, por ter aceitado o convite de falar com a gente. Falar sobre essa linguagem que nos move. Então, queria primeiro que você falasse um pouco da sua formação, como que você conheceu e começou a trabalhar com o teatro de sombras, aí depois continuamos a conversa.

¹ Vídeo da *live* disponível em: <https://youtu.be/iZiMgdhAdsA>.

[VALERIA GUGLIETTI] Bem, espero que todos entendam minha linguagem. Como comecei com o teatro de sombras? Bem, eu estava sempre fazendo coisas relacionadas ao artístico. Comecei tocando piano, fazendo teatro, cantando. E bem, fantoches e, finalmente, sempre digamos, as mãos estavam ativas. E, enfim, meu sócio da empresa, que era meu sócio na época, me ensinou a fazer algumas sombras porque o pai dele era mágico. E depois me dediquei às sombras porque o público gostou muito, acima de tudo. E depois, digamos, dediquei-me exclusivamente às sombras, fui viver na Espanha e foi apenas o meu único, digamos, *show* de sombras, sombras com as mãos.

[JULIANA] E como é trabalhar o teatro de sombras com as mãos, quais são as possibilidades e as dificuldades?

[VALERIA GUGLIETTI] Muitas. Existem possibilidades, o meu contato, digamos foi de boca em boca que estava chegando a mim, vem das mãos dos magos, muito da herança que recebi. Vem da magia, é por isso que as sombras das mãos estão relacionadas com prestidigitação e ilusionismo, das mãos. Mas também são considerados bonecos, porque têm vida própria. As possibilidades são sempre maiores quando tem mais mãos, certo? No meu caso, trabalho sozinha, são apenas duas mãos, é um trabalho muito preciso. E fazer sombras só com as mãos, sem nenhum tipo de acessório, fica meio complicado porque a figura fica visível e talvez não tenha muita mobilidade. Se fossem quatro mãos haveria mais possibilidades de jogos, porque um boneco com mais mobilidade pode ser montado. Mas, bem, sempre temos os acessórios, eles podem terminar de construir a figura que se projeta. Quais são as outras dificuldades, digamos?

Sempre trabalhei com as mãos à vista. Sempre trabalhei para que o público veja o que faço ao vivo. O trabalho que se faz e a magia do que se projeta, né? Tem que ter muita precisão porque o ângulo depende muito, depende muito da agilidade, da coordenação dos dedos. Mas você também brinca com a sugestão, certo? E existem outros suportes como a música.

[**JULIANA**] E existe, ou você faz treinamento, experimentação com as mãos, como funciona esse trabalho, porque como você usa as mãos pra fazer as sombras, como é seu treinamento do corpo, das mãos?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Principalmente no começo. Quando eu estava começando a conhecer as sombras, eu dedicava tempo a fazer exercícios, tempo para fazer figura, desfazer, fazer, desfazer. E se for um espetáculo complicado, com muitos acessórios, o importante é ter tudo organizado, digamos, de acordo, da ordem de como vêm os movimentos em geral. Acho que prefiro descansar, por agora. As mãos também cansam. Em outras palavras, você tem que ter um equilíbrio para treinar e descansar. Há o túnel do carpo, dentro das mãos, que pode colapsar. E aí podem começar câimbras, que são as inimigas dos sombristas e dos bonequeiros.

[**JULIANA**] E como acontece o processo de criação? Como você pensa num roteiro, nessa dramaturgia?

[**VALERIA GUGLIETTI**] No meu primeiro *show* eu tive algumas ideias. São números curtos, então não é uma história do começo ao fim. É mais ou menos o contrário

do que no teatro, digamos, como resultado da sombra, que projeto posso ver, que possibilidades existem e que jogos posso fazer dessa sombra? Digamos que no teatro você tem o personagem, você tem a peça e a partir daí você ensaia e é o personagem. Com a sombra, eu faço ao contrário. Às vezes, inspira mais música e um efeito especial que o próprio personagem. Digamos que todos os espetáculos são únicos, e cada situação foi dada em uma circunstância diferente. E bem, então fiz outro espetáculo que é uma história do começo ao fim, que começou com um número e a partir desse número se desenvolveu como um sonho chamado *Mão e mão*². É assim que eu falo caso alguém tenha algum acesso para assistir vídeos e tal. É uma mesma história, mas que tem também números diferentes, porque estão acontecendo momentos diferentes, o que acontece é que o protagonista é só um, um homem.

[**JULIANA**] Quantos espetáculos você tem hoje em dia?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Um, dois, três, quatro, cinco. Cinco.

[**JULIANA**] Todos com as mãos?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Sim, estou falando desses espetáculos. Sim, porque fiz outras coisas no teatro e outras coisas. De qualquer maneira, digamos que sim, com as minhas mãos. Mas o segundo espetáculo não oferece mais.

[**JULIANA**] Por quê?

² Ver: <https://www.sombraschinas.com/en/shows/hand-to-hand/>.



Figura 1: Valeria Guglietti em *No toquen mis manos*. Foto: Gaspar Di Sarro.



Figura 2: *No toquen mis manos*. Foto: Gaspar Di Sarro.

[VALERIA GUGLIETTI] Acho que me copiei. Copiei a mim mesma. E aí não sei, é com pressa, não gosto. Eu deixo estacionado. Mas o primeiro é o espetáculo que estreei foi em 2005 continua funcionando com total sucesso. Bom, agora com o confinamento não, porque não há teatro, mas digamos que continua a funcionar muito bem, em todas as partes do mundo. E o que todos os meus espetáculos têm em comum é que é sem falar. Na realidade, isso surge porque na Espanha cada comunidade fala a sua língua, certo? Sou argentina, moro na Espanha, mas não falo catalão, basco ou galego. Então você começa os espetáculos sem idiomas para poder cobrir todas as províncias do país. E cobriu o mundo inteiro.

[JULIANA] E o trabalho com as mãos, quando está fazendo a dramaturgia, você já pensa que trabalha sozinha, então “ah, vou ter somente minhas duas mãos”. Já pensa em como executar, desde a dramaturgia?

[VALERIA GUGLIETTI] Bem, isso eu tenho muito presente, certo? E é como a grande dificuldade porque principalmente se você tem um personagem que tem que pegar alguma coisa do chão, ou pegar outra coisa e você está com as mãos ocupadas no palco. E como resolver? Digamos que há muitas coisas que não podem ser feitas, porque se eu tenho as duas mãos para cima, não posso resolver. Digamos que às vezes não tem nenhuma ideia de dramaturgia. Mas claro, dependendo das dificuldades, cortam-se algumas cenas.



Figura 3: *Manos libres*. Foto: Gaspar Di Sarro.



Figura 4: *Mano y Mano Musical*. Foto: Tristan Pérez Martín.



Figura 5: *Mano y Mano Musical*. Foto: Tristan Pérez Martín.

[**JULIANA**] E você falou dessa questão de mostrar como está fazendo com as mãos, isso acontece em todos os espetáculos, de ficar na frente, ou você também fica atrás da tela?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Em algumas ocasiões, eu fiz isso atrás da tela devido a uma questão física, mas todos os meus espetáculos são pensados para que o público veja que é feito por uma pessoa, ao mesmo tempo que se projeta a sombra. Que não é como uma projeção de um filme, mas que tem alguém que está fazendo no mesmo momento, então você pode perceber a dificuldade que é ao vivo e direto.

[**JULIANA**] E você disse que a trilha sonora é muito importante. Na realidade a gente tem visto isso em todas as *lives*, que a trilha sonora nos conduz muito na linguagem do teatro de sombras, ela também é protagonista. Como

acontece a criação da trilha sonora, e como ela é executada em cena, no seu trabalho?

[**VALERIA GUGLIETTI**] A música é uma linguagem que já é como um filme, digamos já só de ouvir um acorde você sabe que é um momento de mistério ou sabe que existe felicidade ou que existe um momento delirante, por causa de um “chonchon” (efeito sonoro especial) ou um “clin clin clin” (efeito sonoro especial), ou seja, dependendo do som, você já tem o padrão de emoção. E temos também efeitos sonoros que eu uso muito, ou seja, efeitos sonoros que são som de passos, sons de chuva, sons de vento, sons de uma porta se abrindo. Digamos que eu combine música com efeitos sonoros. Então eu sei que se alguns passos forem ouvidos e nenhuma pessoa for vista andando na imagem, já está sugerindo que alguém está se aproximando. Sim, porque depois o personagem projetado aparece. E enquanto os passos soavam iguais, aproveitei para colocar o acessório nos dedos. Em outras palavras, a música te dá aquela respiração. Que por estar sozinho não parece que o ritmo da cena cai, não desacelera. Ainda há uma tensão porque você diz “oops, algo vai acontecer”. E dá tempo de colocar e tirar os acessórios, que é uma parte técnica e tem que fazer, né?

[**JULIANA**] E essa trilha sonora é gravada direta?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Isso seria difícil porque eu faço uma compilação de muitas músicas. Como se fosse uma base e também uma compilação de muitos efeitos. Como eu disse, por exemplo, uma obra em construção, um personagem que está em uma obra em construção, então todas as gravações de martelos, sons de porcas caindo, de golpes, isso

eu guardo. E se você quiser fazer como Chaplin, então você procura por um *jazz* tradicional, certo? Como uma música que está com um ritmo. E, aí suponha que o personagem vai ser um que bate/golpeia, eu procuro sons de golpes, como desenhos animados, certo? E aí vem o difícil, encaixar esses sons no tempo certo. Então, você tem que ter uma pessoa para editá-lo, em uníssono, ao mesmo tempo. Ou mais ou menos enlouquecendo como eu, o último espetáculo, eu mesmo editei. Porque é meio complicado, tem que ser mais ou menos orgânico. Tudo porque é ao vivo, não é que você filma e depois coloca o som. O som é muito importante, digamos, eu considero muito importante. Se o som falhar é uma catástrofe em um espetáculo ou performance, é terrível que o som falhe. Você pode largar um acessório que você faz, pode perder um pouco a cabeça, fazendo um pouco na hora errada, mas assim que o som para é como se o filme tivesse quebrado, como antes, um filme preto e branco, um filme mudo. O som é muito importante.

[**JULIANA**] Estão pedindo aqui pra você contar um pouco das situações cômicas que você viveu atuando.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Picadas de mosquito, por exemplo, ou seja, você tem as duas mãos ocupadas fazendo sombra, como agora eu tenho o telefone, certo? E os mosquitos estão te picando e pegando no seu pescoço, você vai tirando. Isso aconteceu comigo no México, de um ataque de mosquito. E bem, também aconteceu comigo na China, onde absolutamente ninguém me aplaudiu. Terminei de me apresentar e houve um silêncio que foi assim. Ah, e era um público raro, era um público de gente do campo e muito antiga, com uma linguagem totalmente diferente da nossa

e gente muito idosa, que foram ao teatro uma hora antes, ou seja, eu estava montando e eles entraram. E, quando o *show* começou, eles foram ao banheiro porque já estavam lá há muito tempo. E quando acabou, eles não perceberam que tinha acabado. Era como se fosse um adeus.

[**JULIANA**] Quais são os países em que você se apresentou?

[**VALERIA GUGLIETTI**] México, China, Paquistão, Taiwan, Turquia, Grécia, Chipre. Áustria, Polônia, Alemanha, Itália, Andorra, França, Suécia, Suíça, Portugal, Argentina, Chile, Brasil, Colômbia e acho que é isso.

[**JULIANA**] Bastante, muito bom! Parabéns.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Ninguém tira minha dança, o coronavírus não tira minha dança.



Figura 6: *Sombras de cine*. Foto: Gaspar Di Sarro.



Figura 7: *Sombras de cine*. Foto: Gaspar Di Sarro.

[PERGUNTA DE ALGUÉM DA LIVE] Como são as relações com o público nas diferentes localidades?

[VALERIA GUGLIETTI] O público brasileiro é o melhor. Sempre quem é latino, sul-americano, Brasil, Argentina, México é um público muito caloroso. Também como o da Turquia, hein? Crianças que participam, que aplaudem, quando termina eles se aproximam de você, eles tocam em você. E então você tem os outros países que são mais ordenados. Eles apreciam o espetáculo e tal, mas quando esperam o final para bater palmas, não explodem em aplausos, certo? Essa é a diferença, o bom é não ter idiomas. Em todos os países pude atuar sem nenhum problema, o mundo inteiro entende. Mas é claro que existem países que gostam mais. Muitos riem mais do que outros lugares. O que é estranho porque, por exemplo, eu dou um exemplo,

eu tenho um personagem que é o Drácula que entra no quarto, ele força uma menina que está dormindo aos pés e com o dedo ele faz uma coisa assim (ato de cheirar). Muitos não percebem que meio que cheira. Porque então Cristo não está lá. [É esse texto mesmo?] De espanto em espanto, mas por exemplo, na China riram-se muito nessa parte, o que não acontece noutros países. Quer dizer, é curioso. E, assim como o Drácula, esse sempre foi um pouco estranho porque, por exemplo, na China eles não conhecem a história do Drácula, certo? Eles não sabem quem é o Conde Drácula. Porque culturalmente a lenda, a história, não chegou. Eles não entendem. Eles vêm me perguntar: “o que isso significa?”

[JULIANA] Como acontece a escolha do tecido que você vai usar? Como que está montado a empanada? Ela é pequena, ela é grande?

[VALERIA GUGLIETTI] Tenho um de dois metros e eu tento nessa, mas sempre que a tela é maior ela projeta maior, então eu me coloco um pouco mais longe, sempre depende da abertura da íris e meu projetor tem uma íris que fecha e abre. Então pode ser maior ou menor dentro de um parâmetro. Quero dizer, também não consigo fazer uma sombra de 8 m de largura, certo? Mas pode ser muito ampliado ou reduzido, se for um espaço menor.

[JULIANA] E falando ainda dessa escolha de tela, e agora também falar de luzes, como você trabalha com as mãos, são luzes fixas? Como são essas luzes?

[VALERIA GUGLIETTI] Eu tenho a luz em um tripé. Uma luz fixa porque, claro, se fôssemos uma empresa, muitas

pessoas, a possibilidade de investigar movendo as luzes me parece superinteressante, mas não é o meu caso. Ou seja, a luz tem que ser, sim, fixada em um tripé porque se eu estou com as sombras, não posso ficar segurando a lâmpada, mas a lâmpada pode mexer, digamos no meu caso não, porque eu trabalho sozinha, mas se fôssemos dois ou três, acho que coisas bem interessantes poderiam ser feitas movendo a lâmpada. Acho que no meu caso falta, digamos, uma oficina, não tenho, falta infraestrutura, digamos, falta dinheiro. Não tenho oficina, galpão, garagem, não tenho, faço na minha casa. Sempre foi assim, no primeiro espetáculo eu morava em um apartamento. Com uma sala de jantar bastante grande, então eu ensaiei lá me adaptando aos horários da família. E geralmente tem compromisso de data e até sair o espetáculo não saio mais de casa. Além disso, acho que o ideal é ter um galpão, uma garagem, uma oficina onde tem tudo pronto e preparado para testar, e deixar tudo instalado e voltar no dia seguinte e continuar. No meu caso tenho que montar tudo e desmontar tudo, montar tudo, é bastante desconfortável. Mas bem, vou fazendo isso.

[**JULIANA**] E você trabalha com mais luzes fixas, ou só uma?

[**VALERIA GUGLIETTI**] *Mão e mão* trabalho com duas luzes. Eles se alternam, ou seja, a história se passa em uma barra, em cenários diferentes, digamos secos. E também acontece no fundo do mar, certo? Que tem sereia e uns peixinhos e tal, então tudo que tem no fundo do mar é com projetor. E o que é a parte seca na barra, tudo o que está do lado de fora é o outro projetor. Em uma situação, uso os dois projetores ao mesmo tempo, para que as sombras sejam duplicadas.

Dois pontos de luz ao mesmo tempo que saem, se cruzam. Então duas sombras são projetadas, certo? E com os pés há um momento em que desligo um dos projetores, porque o que faço é que o personagem encontra uma sereia, estende a mão para ela e é como quando o amor é encontrado. E o amor, como é efêmero, apago uma luz com o pé e as sirenes desaparecem e o personagem fica sozinho. Pobrezinho. E é terrível com música assim, muito melancólica e é um momento um pouco difícil, porque no final a vida é efêmera e tudo vem, tudo passa e tudo parte num instante. E, na verdade, foi tudo por acaso, não ensaiando, não sei como, eu coloquei as luzes e foi meio engraçado, como os dois foram projetados foi bom. E como aprendi a desligar? Bem, eu resolvi com meus pés. Mas é bem complicado para mim. Eu recomendaria trabalhar em mais de dois, pelo menos.

[JULIANA] Mas em questão de viagem, é mais fácil, não? E às vezes até nas decisões, por exemplo, vai a sua ideia, não precisa discutir com ninguém [risos].

[VALERIA GUGLIETTI] O que acontece é que quando eu comecei a fazer sombra, ninguém fazia sombra, não tinha nada, ninguém fazia sombra naquela época. Eu pareço muito velha, coloquei maquiagem e tudo para a conversa [risos]. Mas realmente? Quando comecei a aprender sobre o assunto das sombras chinesas, testemunhado por Alejandro Bustos, não sei dizer em que ano que foi. Nas sombras não havia muita informação sobre isso, na verdade não havia escolas, não havia muito sobre isso. E na verdade o espaço *shadowschinas.com* é meu, ou seja, não havia um mago. Não havia tanta *internet*. Agora sei, como foi por curiosidade, tem muitas empresas que fazem sombras

e com as mãos, não só com silhuetas. Mas no começo foi difícil, me conectar com alguém que faz a mesma coisa que eu era praticamente impossível.

[**JULIANA**] E depois quando você começou a ter mais informações, mais material, quais foram as suas referências?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Bem, essas diferenças foram de colocar duas lâmpadas de teste com redes com mais materiais. Enfim, ter mais na mão tudo, coisa de experimentação, já sei que tem coisas que são, digamos, de experiência. Isso eu sei que posso usar ou não.

[**JULIANA**] Continuando a falar das referências, das outras companhias, quais são suas referências?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Vamos ver... as diferenças das empresas que fazem teatro de sombras se tivermos, por exemplo, aqui na Espanha tem empresas que fazem sombra com o corpo todo, assim como é no Ronaldo Robles, projetam, fazem grandes projeções em edifícios. E também há quem trabalhe por trás do tecido com silhuetas que têm pouca mobilidade porque só levantam o braço, às vezes dependem muito da palavra, não que eles falem e tal, mas eles têm sua poesia e eles têm sua coisa. Existem diferentes tipos de técnicas, certo? São os de areia e com elementos reciclados. Existem muitos tipos de sombras, de companhias de teatro de sombras.

[**JULIANA**] E você gosta de algum determinado estilo, tirando o que você já trabalha, com as mãos? Gosta de algum outro tipo de técnica?



Figura 8: *No toquen mis manos*. Foto: Gaspar Di Sarro.



Figura 9: *Diez años de sombras*. Foto: Gaspar Di Sarro.

[VALERIA GUGLIETTI] Sim, eu gosto muito do teatro de sombras em geral. Eu gosto quando eles contam coisas profundas, por exemplo, eu gosto muito de estética dos nomes fatais do Tiago que fizeram esta estética de dois mundos. A Luminato. É uma estética linda e completa que faz você continuar pensando. Como era a América europeia? Como ele conquistou os dois mundos? Isso meio que faz você pensar, eu gosto muito disso. Eu vi uma francesa que trabalha com areia também. Super poético. Todos os gêneros são lindos, às vezes tem que ter paciência, porque é uma história infantil, mas é super bem-feito e, para dizer bem, quando adultos me contam da Chapeuzinho Vermelho, eu já conheço. Mas pode ser feito com um ritmo e que tenha uma boa estética, que tenha todo esse equilíbrio. A sombra tem isso, que é muito convincente, não existem pontos de distração, você está ali com o foco, a sombra e a luz que te pegam.

[JULIANA] A Cia Luminato estava perguntando aqui se existem referências de outras companhias teatrais que trabalham com as mãos.

[VALERIA GUGLIETTI] Não, sou a única [risos]. Agora apareceram outros, mas não vou dizer nomes. O que acontece é que os poucos que conheço, vamos dizer, “tem uma voz que diz, o senhor está andando, não sei” [não entendemos o que a frase quis dizer]. Eu vejo muito mais desafio em não usar a palavra. Nunca vi um espetáculo completo. Conheço através do Instagram, por essas redes, mas nunca vi. Porque o tema das sombras é esse, quando você vai a festivais normalmente o que eles fazem é programar técnicas diferentes, certo? Então se contratam uma técnica de marionete, de barbante, outra luva, outra madeira, outro

corpo e sombras, eles não vão contratar duas empresas para fazer sombras com as mãos, então nunca nos encontramos, a menos que seja um festival de sombras. E normalmente se é um festival de sombras, também são sombras com técnicas diferentes, ou seja, sombras de mãos é muito difícil para nós nos encontrarmos em qualquer palco, em qualquer lugar, a menos que eu vá e eles venham à minha cidade e eu vá vê-los.

[JULIANA] A Fabiana Lazzari está perguntando aqui do seu livro: quando você decidiu escrever o livro e como que ensina o teatro de sombras com as mãos?

[VALERIA GUGLIETTI] Eu tinha pensado no livro, mas penso muito até que cumpro o que pretendo fazer. Eu tinha planejado fazer o livro. Foi há muito tempo. Digamos, ah que lindo, quando se termina o espetáculo, posso oferecer para que saiam com algum material. Eu sei que finalmente fiz isso em dezembro de 2018. Ou seja, tem um ano de vida. O livro é uma introdução, mas te dá as ferramentas perfeitas para poder brincar com as sombras básicas das mãos. Vou procurar o livro, hein? Espere, pois tem fotos [fotos do livro] digamos, pesquiso na *internet* e vejo a imagem de um desenho, o que não é o mesmo que ver a foto real, certo? E está em inglês e espanhol. E então, tem um pouco da história das sombras, um pouco da biografia, um pouco dos materiais utilizados e depois do que são os acessórios, um pouco. Comecei com algo assim, fazendo as sombras, eu não tinha meus materiais iniciais, eles não eram muito mais do que isso. Com duas orientações já dá pra fazer muito, não é necessário ter tantas coisas, digamos que no tema das sombras é assim.



Figura 10: *Mano y Mano*. Foto: Tristan Pérez Martín.



Figura 11: *Mano y Mano*. Foto: Tristan Pérez Martín.

[**JULIANA**] Esse livro, você vende? E como faz para adquirir, para quem estiver interessado?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Agora como está a situação, eu poderia enviar pelo correio. E aí seria falar em privado para ver o preço do correio quanto está. Quando eu ia para o Brasil, para São Paulo, em festivais, eu pegava livros, vendia no final do espetáculo e se alguém já tivesse encomendado, eu mandava por correio. Anunciei sempre no Facebook ou Instagram e assim por diante. Agora quem quiser o livro, teríamos que ver como mandar, porque eu não tenho livro digital também.

[**JULIANA**] Eu queria perguntar com relação às cores: como que você pensa as cores, e como que trabalhando sozinha você deixa as cores prontas?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Preto e branco, basicamente eu sempre gostei de preto e branco. Esse espetáculo *Mão a mão* tem o azul como cor única que aparece na taça que o homem pega no fundo do mar quando ele se aproxima. Quero dizer, ele está lá. O pequeno e o grande. Depois, o segundo espetáculo, aquele não faço, que se chama *Mãos livres*³, tentei colocar cores, como quem resolve por capricho, dizendo: “Ah, eu tenho que ter cores, porque, ah, as cores!” então o que eu fiz foi que cada cena tivesse um filtro e que cada cena tivesse uma cor. É um espetáculo que no fim não gostei do resultado. Mas digamos que as transparências nas cores não é algo que me preocupe. Gosto mais do preto e branco, parece-me mais puro e concreto. Em outras palavras, coloque cor, coloque cor, certo? Não.

[**PERGUNTA DE ALGUÉM DA LIVE**] Como você trabalha a precisão da posição das mãos quando seu olhar não está direcionado para elas?

³ Ver: <https://www.sombraschinas.com/en/shows/free-hands/>.

[**VALERIA GUGLIETTI**] [Risos] Bem, normalmente há uma relação, obviamente da luz onde minha mão está colocada e da parede. Se a tela estiver mais baixa, vou ter que colocar mais ângulo. A mão é estendida, terá que ir mais longe. Torcida de acordo com o ângulo de onde vem a luz. Então é o famoso ponto fixo, que você segure e com a outra mão você vá fazendo alguma coisa sem cair, é como qualquer boneco que se você tiver o boneco ali ele diz “alô”, a mão não pode relaxar, tem que se manter lá. E eu sempre olho um pouco para a tela, por que você não presta atenção no que está fazendo? Abstrato, arte abstrata.

[**JULIANA**] Sim. Eu vi que você é pianista. Vamos falar um pouco sobre.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Sim, bem, pianista não. Toquei piano na minha infância, digamos. Um concerto. O bom era que exercícios para os dedos eu já fazia desde antes, porque piano é muito independente com os dedos.

[**JULIANA**] E fora a questão que eu li, que também contribuiu, que o piano contribuiu para a possibilidade dos dedos. A questão da música clássica. Você tem ela durante os seus processos, durante a montagem, você coloca música clássica, ou não?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Música clássica, música de todos os estilos, eu utilizo, o que tem a ver com eu ter tocado um instrumento é que você distingue mais ou menos o pulso, digamos termos básicos, por exemplo, o personagem, o lobo. Ele come as orelhas do coelho, mas no ritmo da música, quando a música é “chan, chan chan chan chan” [música de suspense com acentuamento na terceira batida],

em seguida, ele usa o acento musical com o movimento da mão. Mas na verdade você não precisa ser músico, é só ter um pouco de sensibilidade, é o que eu faço naturalmente enquanto danço, me mexo com ela conforme a música soa, mas digamos essa coisa do acentuamento na terceira batida, quem usa são os palhaços. Utilizar a música como *appoggiatura*, sempre funciona bem para ação. Isso é um dos segredos das sombras, não diga a ninguém, certo? [Risos].

[**JULIANA**] Valeria, deixa eu entender então essa questão das mãos, quando há duas figuras na tela, você coloca as duas mãos, uma com uma figura, e outra fazendo outra figura, e se eu quiser colocar cenários, como que você faz, com as duas mãos ocupadas?

[**VALERIA GUGLIETTI**] No cenário tenho uma mesinha, o abajur na mesinha. O cenário que pode ser simples, é sempre bem simples, uma casa, um barco ou algo que já está no ambiente, pode ser uma lanterna e já se sabe que você está na rua. Geralmente isso vem primeiro, tem que ser um liga e desliga rápido, porque depois vem a outra cena. Eu não posso ficar desparafusando, então uso imãs, eu coloco com um imã e tiro, que é bem regulável em altura para cima e para baixo. E o ângulo continua a apoiá-lo, digamos, isso seria o cenário. E os personagens, eles estão lá, ou seja, sempre se um personagem está ali e eu tenho que mover outro, aí eu uso a outra mão enquanto o personagem está lá, vamos ver, é assim: o personagem está aqui, e com a outra mão eu mexo o que tenho que mexer e depois volto. Depende da cena, claro, tudo depende. Você teria que olhar para o exemplo, mas te digo, tem espetáculo que eu usei até os pés [risos].

[**JULIANA**] Estou aqui imaginando a loucura que é.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Tem que sair quase uma performance, tenho que ensaiar porque mais do que tudo tenho que lembrar de tirar não sei o quê, para depois não aparecer, como a sirene, por exemplo, claro. Eu faço um toureiro que mata um caranguejo com um peixe-espada e o peixe-espada fica preso no meu cabelo e na cena seguinte eu sou a sereia, ou seja, meu rosto é a sereia e com um acessório faço o rabo de uma a sereia, mas a sereia não pode aparecer com uma espada firme enfiada na cabeça. Tenho que me lembrar de tirar. São como movimentos bobos, mas se você não se lembra de tirá-lo, fica horrível.

[**JULIANA**] Nossa, é uma preparação imensa, porque tem que pensar em tudo, como é solo, é como se fosse uma dança [risos].

[**VALERIA GUGLIETTI**] Um exorcismo, sim [risos]. A propósito, é tudo muito escuro, às vezes eu não acho as coisas e aí fica complicado. Mas é para isso que serve ensaiar, ensaiar e ensaiar. As primeiras apresentações, essas são mais sofridas. Como o último espetáculo que fiz, que se chama *Sombra de filme*, o que faço lá são personagens como Tarzan, bem, personagens mais relacionados ao cinema, certo? Neste, você pode ver que estou envelhecendo e não dificultei tanto, com os pés por exemplo, e voltei para um único projetor. Há dois momentos um pouco complicados ao nível dos acessórios para colocar e para tirar. Mas há sempre o *fade* para cobrir e voltar para a cena. Digamos que escureça e volte, e nesse escuro coloco e tiro o cenário. É um recurso que pode ser feito com uma mão. Uma mão cobre e com a outra “chin chan”, você muda da floresta de Tarzan.



Figura 12: *Manos libres*. Foto: Gaspar Di Sarro.



Figura 13: *No toquen mis manos*. Foto: Arquivo da Companhia Sombras Chinas.

[**JULIANA**] Tem uma pergunta aqui sobre o público dos lugares que você já se apresentou. Você já comentou,

inclusive disse que o Brasil tem um dos melhores públicos [risos]. Mas vale lembrar do caso da China, em que ficaram em silêncio.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Sim, existem todos os tipos de reações. Na China dessa vez ninguém aplaudiu, mas era um público idoso, e do interior. É claro, ou seja, nunca viram esse tipo de espetáculo em suas vidas e não entenderam quando era a hora do fim. Normalmente o público que vem são crianças, mas sempre adultos também, pois é muito importante que fiquem felizes, afinal são eles que pagam a entrada. Porque se os adultos não gostarem é tipo “ahhh” (som de decepção), e gosto também de despertar a criança que vive dentro do adulto, por que não? Por que diferenciar de um público infantil? Não, as coisas têm de ser de qualidade e assim as crianças como os adultos podem gostar.

[**JULIANA**] Valeria, agora algo pra finalizar. De tudo que eu disse, faltou algo que você gostaria de dizer, ou sobre o que estamos passando?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Não, agora digamos que estou um pouco preocupada com a situação que temos, não sei. Como vamos fazer as apresentações com as pessoas separadas? Digamos que os espetáculos terão que ser ao ar livre primeiro e teremos que esperar até que seja verão e à noite [risos]. E que não tenha vento. Agora vamos para o mais preocupante, sobre o que vai acontecer com a nossa categoria no mundo. E vamos retornar primeiro às funções locais, não sei quanto tempo vai demorar. Sinto muito porque eu estava muito mal-acostumada a ir ao Brasil. Não sei o que vai acontecer. Teremos que esperar uma boa temporada

para fazer. Como vamos fazer? Bem, não sei, veremos aos poucos, mas suponho que vai dar certo. As apresentações sendo noturnas e ao ar livre. E serão mais intimistas. Com menos público e assim por diante. Também sempre tem aquela possibilidade de fazer oficinas *online* e aulas *online*, fiz um pouco disso pessoalmente, mas agora sem contato pessoal não sei, me parece mais interessante do que à distância, mas se não houver outro jeito, de alguma coisa teremos que viver, certo?

[**JULIANA**] E uma curiosidade, Valeria, com relação ao que estamos vivendo, você tem interesse em trazer alguma temática relacionada ou não?

[**VALERIA GUGLIETTI**] Não sei o que vou fazer no futuro, teria que inventar um espetáculo novo e ver no que dá, certo? Mas normalmente os espetáculos saem de algo muito simples, ou seja, no final acabam sendo questões existenciais, porque ser algo tão simples assim mostra a inutilidade de todas as coisas sofisticadas e de grande tecnologia. Teria que ver qual tema eu quero abordar no próximo, digamos, né? Ah, sim, e como fazer? Como realizá-lo? Eu tenho um ritmo e tal, né? Mas olha, pra mim é bem complicado por causa do espaço, teria que ter um galpão.

[**JULIANA**] Então podemos ir finalizando, então muito obrigada.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Obrigada a vocês e se cuidem, porque no Brasil está complicado, dengue, coronavírus.

[**JULIANA**] No Brasil está complicado.

[**VALERIA GUGLIETTI**] É complicado, mas sempre com muita alegria.

[**JULIANA**] Sim, não podemos perdê-la. Temos que de alguma maneira passar por esse momento que é muito complicado, mas temos que ser fortes.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Sim, estou vendo os agradecimentos, um beijo a todos, espero vê-los em breve e podemos nos abraçar e nos tocar.

[**JULIANA**] Sim, muito obrigada, belo trabalho, muito prazer em conhecer você! Tchau, beijos.

[**VALERIA GUGLIETTI**] Tchau, tchau.

Figura 14: *Sombras de cine*. Foto: Gaspar Di Sarro.





LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



PEDRO PINTO MOYA
(CHILE)

05/05

21H15 HORÁRIO DE BRASÍLIA



Entrevista com Pedro Pinto Moya

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹ e tradução:
Ana Laura Pozzer Fabro

[**JULIANA**] Boa noite, pessoal. Hoje é o nosso segundo dia da terceira semana de *lives* e vamos conversar com nossos amigos chilenos². Já estou me conectando com Pedro.

[**PEDRO PINTO MOYA**] Olá, boa noite!

[**JULIANA**] Antes de começarmos, eu quero perguntar ao pessoal que está aqui na *live*, se estão nos ouvindo e vendo bem. Olha só. Não se assustem com este penteado e essa maquiagem, é que eu estava em outra *live* e não deu tempo para me “desproduzir” para esta. Mas vamos começar! Pedro,

1 Esta *live* não está disponível na página do YouTube do Grupo Penumbra, devido a problemas técnicos.

2 Esta *live* foi dividida em duas partes. Na primeira, Juliana Graziela conversou com Pedro Pinto Moya e na segunda parte com Claudio Cabezas. Ambos são editores da Revista Filamento e, talvez por isso, optou-se por dividir o tempo da *live* com os dois artistas. Conforme indicamos no texto de apresentação deste volume, a gravação da *live* de Claudio Cabezas continha muitos problemas técnicos, de modo que foi impossível fazer a transcrição.

você pode começar nos falando sobre sua formação, sobre como você chegou ao mundo do teatro de sombras.

[PEDRO PINTO MOYA] Comecei no teatro de sombras porque primeiro trabalhei com a luz, depois com atuação e, posteriormente, desenho e iluminação. Basicamente, foi a partir do contato com a luz que surgiu a inquietude pela sombra. A sombra é uma parte da luz, portanto, não se podem separar. Então, eu comecei a me aventurar mais nesse caminho porque me pareceu que é muito mais atrativa a sombra, ou a penumbra, do que a própria luz. E a sensação que a sombra provoca é tão encantadora como a da luz, para mim.

[JULIANA] No começo, onde você procurou informações sobre teatro de sombras? Tinha artistas e grupos fazendo isso no Chile ou você foi autodidata, pesquisando sobre?

[PEDRO PINTO MOYA] Comecei em um encontro de bonecos, Viña del Mar, onde pude ver a Compañia Luciérnaga Mágica³, de nossa amiga Isabel Hernández⁴. Depois de ver a versão dela para *La vendedora de fósforos*⁵ fiquei com a ideia de fazer teatro de sombras. Isso foi motivador para eu seguir indagando a linguagem, investigando e experimentando.

3 Ver: https://www.facebook.com/p/Compa%C3%B1ia-De-Teatro-De-Sombras-Luciernaga-Magica-100063675935574/?locale=pt_PT.

4 Isabel Hernández Osorio é diretora da Companhia de Teatro de Sombras Luciérnaga Mágica desde 1996 e presidente do Centro Cultural Luciérnaga Mágica, localizado na comuna de Huechuraba (Santiago, Chile). É coautora do livro *História de Títeres e titiriteros* junto a Iván Muñoz, obra presente em todas as bibliotecas públicas do país, vinculadas ao Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Dibam).

5 Conto de Hans Christian Andersen. A Companhia La Lucierna Mágica fez uma adaptação do conto, intitulada *La fosforera*. Ver trecho da peça em: <https://www.facebook.com/292705144521038/videos/284125553224153>.



Figura 1: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.



Figura 2: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[**JULIANA**] Você tem espetáculos de teatro de sombras, não? Queria que você falasse um pouquinho sobre como ela foi criada, sobre como você chegou na dramaturgia.

[**PEDRO PINTO MOYA**] Em geral, cada processo com bonecos ou sombras é diferente, no meu caso. Para trabalhar com bonecos, em geral, sempre tenho construído a cenografia e os bonecos antes de integrar ao elenco. A partir do movimento e do desenvolvimento que se tem com os elementos cênicos, vamos construindo a dramaturgia. No caso das sombras, poderíamos dizer que fazemos as duas coisas, fazemos primeiro as silhuetas, com a ideia global e vamos gerando um relato a partir do que já está sendo construído. Mas também há situações em que pegamos um texto e o levamos à cena. E no caso da última montagem, exclusivamente de sombras, intitulada *Mil grullas por la paz*⁶. Este espetáculo foi feito num grande formato, numa tela de cerca de seis metros. Então, nesse caso, trabalhamos a partir de um texto que já existia. Obviamente, percebemos que uma modificação era necessária para a linguagem e para a poética do teatro de sombras.

[**JULIANA**] Depois de você ter a dramaturgia, você faz um *storyboard*? Como funciona o processo de escolha de materiais? Como iluminação, silhueta, tela...

[**PEDRO PINTO MOYA**] Em geral sim, fazemos um *storyboard*. Às vezes são montagens mais pequenas, trabalha menos gente, não o faço, porque estarei encarregado de

⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W4KD04rJmm0>, acessado em 10/11/2024.

desenhar e cortar. Portanto, evito o processo do desenho, levo imediatamente ao papel ou ao cartão. E claro, desde a época inicial, começamos a investigar, indagar, qual a melhor tela para nosso trabalho, a melhor para poder projetar sombras e assim também começamos indagar, material, textura, transparência... Então todo esse processo é feito com a mão, porque vamos desenvolvendo novas fontes de iluminação, novas lâmpadas, experimentando, então tratamos de que a linha experimental da companhia se mantenha, mas, o foco é, sobretudo, na parte prática. Eu, pessoalmente, não sou um teórico. Posso até ler muito, mas se não tenho material para que todos possam ler, sou mais de fazer, de construir, de provar. Felizmente tenho algum material de retroprojetor, lâmpadas de teatro que posso ir jogando e subindo. Então, o processo não é fixo. E vamos sempre nos revolucionando nesse sentido, buscando o melhor. E, em termos de materiais, trabalhamos com “*cartón piedra*” que chamamos aqui, forro de papelão, que é um pouco mais caro, cartolina espanhola, se são clientes de luxo, porque é um material mais caro, e em geral, o que encontramos porque não podemos condicionar a um resultado, a um espetáculo, a partir da indisponibilidade de materiais. É melhor que temos isso e buscar a melhor maneira de aproveitá-lo. A chegar em algo que queremos alcançar, que pode ser até com uma caixa de sapatos, material que podemos encontrar até num supermercado.



Figura 3: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.



Figura 4: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[**JULIANA**] Quantas pessoas participam da companhia? Vocês chamam outras pessoas também, dependendo da obra, da montagem?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Na base da companhia somos três pessoas. Tem o músico; tem minha irmã, que é atriz e animadora de bonecos (nós trabalhamos sempre juntos), e eu. A partir da solicitação de cada espetáculo se chama mais gente. No último, éramos cinco. A gente convida as pessoas de acordo com o espetáculo que estamos fazendo, porque não podemos só ter um elenco estável, digamos. Então, a base são essas três pessoas.

[**JULIANA**] Eu queria que você falasse um pouco sobre o trabalho do sombrista nesta sua última montagem, *Mil grullas por la paz*⁷. Como se encontra o sombrista nessa montagem, ele fica só atrás da tela ou vai para frente, como funciona?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Estamos todos atrás da tela, é o chamado sistema fechado. Mas há a aparição de um boneco que representa o pássaro, o tsuru (grou), que, no início e no final da obra, aparece pela frente. Mas isso não é sombra, é um boneco, um boneco de varas. A história total ocorre em sombras, sempre atrás. E aí trabalhamos com um par de retroprojetores, alguns elipsoidais e três bipinos. Nós trabalhamos com umas lâmpadas bipinos de 250 *watts* em 24 *volts*, então era uma quantidade de potência suficiente para uma tela grande.

⁷ Trata-se de uma lenda japonesa relacionada aos tsurus ou grou, aves consideradas sagradas no Japão. Ver: <https://www.revistaea.org/pf.php?idartigo=2039>.

[**JULIANA**] Como é a história dessa montagem e como ela foi criada?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Sim. Ela está baseada no texto de uma escritora argentina. É uma lenda, ou seja, não é uma lenda, na verdade, dizem que aconteceu, e há um monumento a Sadako, que é a menina que sofreu pela radiação, e que morreu posteriormente. Na obra, basicamente, conta o desenvolvimento desde que ela é menina e encontra-se enferma pela radiação, até que, até os doze anos, parece-me que ela morre. Então, esse espetáculo está baseado no texto original de Elsa Bornemann⁸, me parece que se chama, a escritora. E é um texto super lindo, é muito forte, é duro. Mas nós tínhamos provado isso há anos, em outro formato, mais pequeno, e dava resultados para as crianças. Então nos atrevemos a colocar isso em uma tela maior e a mostrá-lo a audiências maiores também. Mas basicamente fizemos uma adaptação do texto original.

[**JULIANA**] O Gabriel Von Hernandez está perguntando se vocês trabalham com sombras elipsoidais e se usam gobos.

[**PEDRO PINTO MOYA**] Sim, usamos elipsoidais para determinadas áreas e em certas ocasiões trabalhamos com gobos, mas não assim para projetar silhuetas. Porque o elipsoidal tem lentes. Por isso, a silhueta que projeta não é tão precisa como a do bipino, de modo que nós a usamos para fazer recortes, para marcar coisas e para projetar uma lua, por exemplo, e aí vamos liberando o bipino para

⁸ Escritora argentina de literatura infantil. Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Elsa_Bornemann.

algumas funções, porque colocamos os focos, os elipsoidais, e os passamos por *dimmer*, então liberamos um pouco o uso da lâmpada bipino.



Figura 5: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[**JULIANA**] Como você é iluminador, gostaria de perguntar se vocês usam lanternas e se os materiais de iluminação são feitos por vocês.

[**PEDRO PINTO MOYA**] Sim, usamos lanternas de LED, mas não é uma generalidade, usamos a lanterna quando o espetáculo o requer, não sempre. E claro, cada refletor/lâmpada que usamos está desenhada e construída por nós. Há uma oficina aqui na minha casa onde se prova e experimenta com o *zoom* e com as diferentes virtudes que queremos que cada lâmpada tenha para determinar a situação.

[**JULIANA**] Eu lembro que eu tenho até hoje a lanterna que o Pedro me deu, lá na residência, ele consegue tirar os modos⁹ da lanterna de LED. Ele faz uma chavinha por fora dela, e consegue tirar os modos (funções) da lanterna. Me fala um pouco sobre essa questão: como que você conseguiu essa façanha?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Claro, essas múltiplas funções, a lanterna tem múltiplas funções, intensidades diferentes e *strobo*, essa em algum sentido não nos convém, porque pode entrar em um minuto em que não a queremos. Então o que eu faço é um *bypass* (desvio) no fundo. Não uso o circuito que está pré-desenhado para o *flash* e para as diferentes intensidades, e deixo só com um *switch* para que me dê a alta. E aí conecto de uma e não tenho esse problema do *flash* inconveniente ou de qualquer outra coisa. Mas basicamente um *bypass* é pular o circuito.



Figura 6: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

⁹ As lanternas táticas possuem controles que permitem fazer diferentes usos da luz: pisca-pisca acelerado, piscar pausadamente, intensidade mais baixa ou mais alta.



Figura 7: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[**JULIANA**] E sobre a cores, como é pensada a dramaturgia das cores, na sombra?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Penso que em cada espetáculo eu trato de considerar diferentes maneiras de enfrentá-lo. Em geral, imagino primeiro as silhuetas, o duro. E depois vou pensando em harmonizar com cores. Em geral, nós usamos gelatina, para as cores, porque temos uma maior definição, uma cor mais pura, mais intensa. Mas é claro, usar as cores é um processo que nem sempre é necessário, para o meu gosto. Então, em cada processo, eu vejo e avalio se seria bom usar cores ou manter tudo no negro. E aumentar o nível de vazados da silhueta. Uma coisa por outra. Entende? Para que a sombra seja potenciada, não necessariamente com a cor. Mas considero que a cor é muito importante para a percepção e para a impressão que quero provocar no espectador.

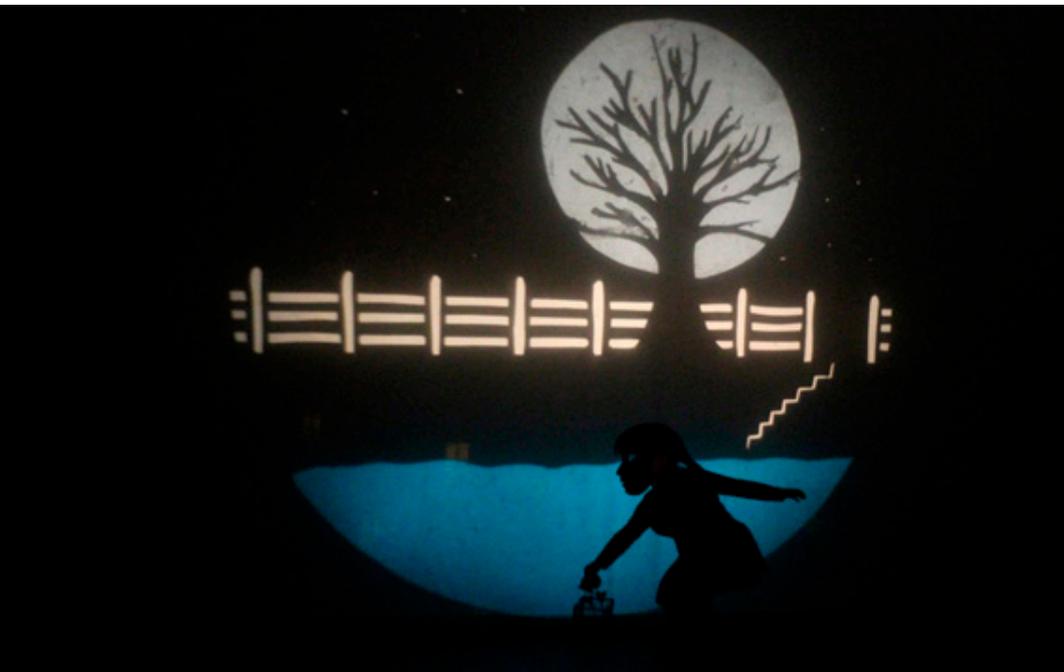


Figura 8: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[JULIANA] Falando ainda sobre criação, e a dramaturgia da trilha sonora, como vocês criam e operam a trilha sonora?

[PEDRO PINTO MOYA] Nós, quando fazemos, mesmo que façamos um texto que já está feito e tomamos para adaptar, a música sempre é original, sempre é parte da composição da companhia. Não temos usado música de outros, pré-feita. Fazemos a música à medida da necessidade. E aí participamos um pouco de tudo. Nós temos um músico que elege as músicas, mas todos podemos opinar ou sugerir melodias.



Figura 9: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[JULIANA] Tem algum instrumento que vocês percebem que usam bastante, algum instrumento em específico, por exemplo? Claro, sabendo que cada espetáculo é um caso.

[PEDRO PINTO MOYA] Em geral, o violão quase sempre está. E o que se fez uma ferramenta muito necessária e super útil, muito útil, é o MIDI, ou controlador MIDI, porque nos entrega infinitas possibilidades. Um par de percussão, um teclado MIDI.

[JULIANA] Você tem algumas referências que você acha que te ajudam a criar a sombra? Seja referências estéticas, de fotos, de teatros, enfim. Quais são as suas referências?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Em geral, tenho alguns referentes para fazer o teatro de bonecos e para fazer o teatro de sombras. Que, no fundo, cada um desses referentes me aporta algo em determinada época e em cada um do seu espetáculo. Poderíamos falar de Tadeusz Kantor¹⁰, que é como o pai. Bob Wilson¹¹. Philippe Genty¹². Há muitas coisas que posso extrair dessa estética e que posso levar aqui. Que posso trazer para o meu trabalho. Sem a intenção de copiar, mas de usar como motivação para obter cores, texturas. Isso. E no nível nacional, tem alguns companheiros que fazem coisas muito lindas, e você sempre está em contato com eles, compartilhando técnicas e olhando coisas. Então, aí também você tem ideias e motivações.

10 Tadeusz Kantor nasceu na Polônia, em 1915, e tornou-se bastante conhecido por atuar na encenação, *happening*, performance, pintura, cenografia, desenho, escultura e objeto com o objetivo de expressar os duros tempos que viveu na segunda metade do século XX. Tendo no palco de sua juventude a primeira e segunda guerras mundiais e, ao fim da vida, a queda do muro de Berlim, “Kantor é o século XX”, como afirmou Lech Stangret, sobrinho e ator nas suas principais peças (Fonte: <https://www.sescsp.org.br/editorial/quem-e-tadeusz-kantor/>. Acesso em: 11 nov. 2024).

11 Robert Wilson, também conhecido como Bob Wilson, nasceu em Waco, no Texas em 4 de outubro de 1941. É encenador, cenógrafo, coreógrafo, dramaturgo, iluminador e sonoplasta. É considerado pela mídia como um dos artistas de teatro mais *avant-garde* do mundo. (Fonte: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/409>. Acesso em: 11 nov. 2024).

12 Marionetista francês. Originalmente formado como *designer* gráfico, Philippe Genty começou sua carreira com uma viagem durante a qual descobriu a arte das marionetes ao redor do mundo. Seu filme, *A volta ao mundo das marionetes* (“*Puppets Around the World*”), recebeu o prêmio de originalidade no Festival de Bucareste de 1965. Criador de diferentes técnicas de manipulação, Philippe Genty estabeleceu sua própria companhia em 1968 e se apresentou nos teatros Bobino, Olympia e Casino de Paris com espetáculos famosos como *Pierrot* e *Os avestruzes* (“*Les austruches*”). Na metade da década de 1970, ele também ficou famoso com a série de televisão *Gertrude e Barnabé* (“*Gertrude et Barnabé*”). (Fonte: <https://wepa.unima.org/en/philippe-genty/>. Acesso em: 11 nov. 2024).

[**JULIANA**] O espetáculo *Mil grullas por la paz* está mais na estética realista ou está mais na estética de caricatura? Como você entende a estética deste espetáculo?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Está transitando entre as duas, sim, porque há coisas que são muito de sonhos e outras que são realistas e a estética em geral, sim, tem algo de cômico, pode ser, mas essa linguagem ou essa marca não está exagerada. Então, se tem assim uma liberdade de trânsito, sabe?

[**JULIANA**] Você acha que essas duas estéticas podem caminhar juntas? Acha que elas brigam ou se harmonizam entre si?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Não. A ideia é harmonizá-las. Minha ideia, pelo menos, é que não sejam linguagens opostas no mesmo espetáculo, ou seja, que não se enfrentam, que possam se mimetizar, que harmonizem.

[**JULIANA**] Eu conheci o Pedro na Residência da Cia Lumbra¹³. Então, eu gostaria de saber de você como foi a experiência que a residência no Rio Grande do Sul te trouxe, e se teve novas maneiras de olhar para o seu teatro de sombras.

¹³ A Cia Lumbra realiza residências artísticas, anualmente, no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo. Ver: <https://valearvoredo.com.br/> e <https://www.facebook.com/@valearvoredo>.



Figura 10: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[PEDRO PINTO MOYA] De todas as maneiras foi um aporte, porque... Vou generalizar um pouco, mas acho que no Chile o nível do teatro de sombras ainda não é bom. Ainda não é da qualidade que tem o Alexandre Fávero¹⁴, por exemplo, ou que tem o Pablo Longo¹⁵, em Mendoza. Então, eu me

¹⁴ Diretor da Cia Lumbra (RS).

¹⁵ Diretor da Cia Pájaro Negro, de Mendoza, Argentina.

apresentei a essa instância, e com muitas dúvidas, porque eu precisava saber em que lugar mais ou menos estávamos nós quanto a nível de criação, a nível de produção e a nível de construção de material, digamos, de lâmpadas, de foco. Então, fui com muita insegurança, mas achei que estávamos bem, ou seja, não estávamos ótimos, mas pelo menos estávamos em um bom caminho. E isso foi agradável. Com Fávero e Fabiana Bigarella¹⁶ você pode aprender muito porque eles são grandes artistas, são grandes pessoas. E isso é muito benéfico para os processos de aprendizagem. Quando um precisa aprender, precisa de um mestre que seja compreensivo, que seja inteligente para compartilhar seus conhecimentos, que seja grato trabalhar e acessível, para poder falar, consultar e compartilhar. Foi uma instância muito benéfica para mim, como pessoa, como artista, e me ajudou a abrir um pouco a cabeça também, e chegar com novas energias e propondo novas coisas na minha companhia. A partir desse impulso também nós repensamos a tela de projeção que usávamos, que era supergrande, de sete metros por cinco de alto. Então, porque me serviu para voltar com algumas certezas. E isso me deu mais força, mais ânimo, me mobilizou.

16 Integrante da Cia Lumbra (RS).



Figura 11: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[JULIANA] Existem muitos grupos fazendo teatro de sombras no Chile?

[PEDRO PINTO MOYA] Pelo que eu conheço, eu posso dizer que não são tantos. Bonecos sim, há bastante gente. Sombras já não conheço tanto. Ou seja, mais ou menos é o mesmo circuito que nós temos visto com Cláudio Cabezas¹⁷, com Isabel Hernández Osorio, com Andrea Gaete¹⁸. Há

¹⁷ Editor da revista chilena *Filamento*, junto com Pedro Moya.

¹⁸ Atriz de cinema e televisão, contadora de histórias, sombrista e pedagoga. Graduada pela Pontifícia Universidade Católica do Chile. Contação de histórias, teatro de sombras, teatro e pedagogia são as áreas que concentraram seu interesse. Ministrou oficinas para adultos e participou de diversos projetos de incentivo à leitura e fomento do livro. Paralelamente, a partir de

muitos anos, nos juntamos, compartilhamos coisas e nos agrupamos em algum festival. Mas além disso, não temos conhecido... ao menos que eu não tenha conhecido os novos. E se está propondo dentro das caixas de lambe-lambe, poéticas de sombra. Eu acho que o desenvolvimento do teatro de bonecos é um pouco... não sei se lento, mas diferente do ritmo do teatro, o da sombra é ainda mais lento. O que acontece é que é mais técnico, há outras motivações. Não é uma linguagem que pode te gerar dinheiro assim na rua, se o teu espetáculo não está bem desenvolvido, ou a engenharia de sua montagem não é boa, não pode mostrar-te na rua. Então complica um pouco a coisa, desde minha perspectiva. E eu não conheço mais sombristas no Chile, ou seja, que se dediquem a fazer espetáculos completamente de sombras, porque as companhias de teatro em geral ocupam a sombra, ao menos aqui, para suprir, para fazer uma parte de um espetáculo teatral, onde têm que representar uma multidão ou algo que é muito difícil de fazer em termos cenográficos ou de utilidade, o passam a linguagem de sombras para simplificar, no fundo, mas o ocupam como uma etapa de um espetáculo maior. Então, claro, se tu me perguntas por sombrista, eu encontro que não somos tantos. Podíamos ser mais. Agora, a partir da *Revista*¹⁹, nós fomos descobrindo mais pessoas, ou seja, gente que está interessada na linguagem e que a gente comece a experimentar. É por isso mesmo que na revista havia uma seção de atalho, onde se ensina como construir silhueta e toda a parte básica de tela, lâmpadas, essas coisas.

1995, pratica o teatro de sombras, junto com Lia Maldonado na Companhia La Bombilla, dedicada especialmente às crianças.

¹⁹ Pedro refere-se à *Revista Filamento*. Ver: <https://teatrodeanimacao.com/wp-content/uploads/2020/06/filamento-3.pdf>.



Figura 12: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.



Figura 13: *Mil grullas por la paz*. Foto de José Luis Orellana.

[**JULIANA**] Estão perguntando aqui: qual o nome do seu grupo?

[**PEDRO PINTO MOYA**] *La Sal*.

[**JULIANA**] Sobre a revista²⁰, como você e Cláudio se reúnem para criá-la?

²⁰ As três edições da *Revista Filamento* podem ser acessadas no site: <https://teatrodeanimacao.com/revista-eletronica/livro-teatro-de-sombra-tecnica-e-linguagem/filamento-revista-chilena-de-teatro-de-sombras-nos-1-2-e-3/>.

[**PEDRO PINTO MOYA**] A inquietude surgiu de Cláudio e eu o acompanhei, disse que ótimo! E começamos, ou seja, a revista tem um bom propósito, o objetivo é amplo e ainda não temos chegado a ter, eu creio, uma gráfica que nos identifique ou uma materialidade poderosa. Agora menos, eu creio, devido às condições que estamos vivendo e com o futuro incerto dos espetáculos e tudo... custa muito mais produzir material gráfico de qualidade, mas o esforço que nós colocamos estava mais que na gráfica, nos conteúdos. Sem apoio, essa revista nasceu de nós, ou seja, não tem financiamento de nenhuma entidade de governo, nem nada. Então nós colocamos em prática a ideia de Cláudio. Eu o acompanhei porque, embora existam muitas revistas, geralmente elas se dedicam aos bonecos e ao teatro, mas não havia uma revista ou uma publicação específica do teatro de sombras no Chile. Consideramos que é um aporte e que está evoluindo. Talvez agora ele esteja dormindo neste tempo, mas talvez volte a algum momento com mais força, porque pensamos que é um recurso necessário e é um assunto em que nós podemos crescer também, compartilhar conhecimentos e aportar um olhar. Ou seja, que você pode deixar seu passo por esta terra, algo tangível, que seja um material que possa servir a outra pessoa amanhã. É com essa importância que eu atribuo a publicação, para além do material, digamos, do livro.

[**JULIANA**] O Marcelo está falando aqui parabéns pela revista, eu também falo parabéns pela revista. O Grupo Penumbra já teve uma matéria publicada na revista, o Pedro e o Cláudio entraram em contato, obrigada. Muito bom ter uma revista como você falou, a gente estava discutindo nas *lives* também, sobre essa questão do acesso, eu acho que a revista traz esse acesso até mesmo para os artistas, que trabalham mais com

bonecos, então acredito que vai formar mais artistas e também público, para assistir essa linguagem. Vi que você está produzindo, mesmo na pandemia, você ainda está criando coisas. É relacionado à sombra, isso? Fala um pouquinho pra gente dessas criações que você está fazendo agora.

[PEDRO PINTO MOYA] Você está falando da *Madame Butterfly*? Sim. Você está falando do livro? Já. É um livro... São silhuetas recortadas como se estivéssemos projetando-as, mas estão presas nas páginas do livro. O livro tem cem páginas, meu objetivo é enchê-lo, mas, por agora, tenho 27. Não mais que isso. Páginas já preenchidas. E eu decidi criar uma versão resumida da ópera *Madame Butterfly* com um dos temas centrais da ópera. A revisão do livro, dessa parte do livro, tem a duração da faixa de áudio. São seis minutos. E é o mesmo, ou seja, eu criei como se estivesse cortando silhuetas para projetar, mas eu dei um marco e as peguei por trás das páginas. Então eu coloco uma lâmpada contra a luz e vou despregando as páginas uma por uma e se pode apreciar o conteúdo.

[JULIANA] Como que veio a ideia de fazer, de estudar essa possibilidade do livro com as silhuetas? Como pensou?

[PEDRO PINTO MOYA] Eu queria criar algo para compartilhar com as pessoas. Então eu busquei o melhor formato, eu perdi por um tempo meu projetor de dispositivos, mas já o recuperei, e então já que não estava com meu projetor decidi fazê-lo assim. Agora estou trabalhando em outro microprojeto que quero lançar nos próximos dias, em que eu estou usando o projetor de vias, e estou fazendo uma lâmina larga, como uma película, de transparência, sim? Transparências unidas, e depois desenho sobre a transpa-

rência com uma ponta seca. É como se tivesse gravado no plástico. E isso, ao projetá-lo no diapositivo, parece muito lindo. Para mim, o gosto parece muito lindo. Então, estes dias eu quero lançar essa nova proposta.

[**JULIANA**] Pedro, como fazemos para acessar os seus trabalhos? Tem *site*? Instagram?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Atualmente, o grupo está preso, em isolamento. Estávamos ensaiando uma obra e tivemos que parar por tudo que está passando, basicamente tudo que você leu, eu vivo sozinho na minha casa. O único inconveniente que tenho em casa é a minha gata, que se mete em tudo. Em geral, as construções do espetáculo sou eu quem faço. Tem pouca coisa que delego para outras pessoas. Às vezes entrego tarefa de desenhar para outras pessoas, mas nem sempre me agrada. Eu também não desenho muito bem, mas tenho que fazer as silhuetas. Quando elas não envolvem muita precisão no desenho, eu faço...

[**JULIANA**] Esse da “Borboleta”, onde posso acessá-lo?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Está no YouTube. Quando tiver o contato com Claudio, eu te escrevo e mando o *link*. Eu posso mostrar o livro, está fácil [mostra as silhuetas no livro]. As lâmpadas vão por trás das silhuetas. Esta é mais ou menos a ideia do livro. Então me faltam todas essas páginas... provavelmente eu termine algum dia. Essa é a ideia.

[**JULIANA**] Tem como acessar o grupo pela *internet*?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Tem uma página da companhia no Facebook, que não está atualizado. Mas às vezes coloco uma foto.

[**JULIANA**] Podemos ir finalizando nossa conversa por aqui... Tem alguma coisa que eu não perguntei e você gostaria de dizer?

[**PEDRO PINTO MOYA**] Não sei que mais dizer... Não tenho mais materiais aqui para mostrar, mas não estava preparado...

[**JULIANA**] Estão dizendo aqui que é um bom momento para trabalhar sozinho, tem outras pessoas elogiando o livro, dizendo que é lindo! Agradeço, Pedro, pela conversa e o parabenizo pelo seu trabalho. Obrigada, boa noite!

[**PEDRO PINTO MOYA**] Obrigado vocês, fiquem bem!

Figura 14: Pedro Pinto Moya em ensaio técnico.





LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



CONCEIÇÃO ROSIÈRE
(BRASIL)

15/05

20H30 HORÁRIO DE BRASÍLIA

Entrevista com Conceição Rosière

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹:
Julia Ohana

[...]

[**CONCEIÇÃO**] Esses teatros orientais, principalmente da Indonésia², são cheios de signos. O Papa, por exemplo, tem na cabeça a Mitra. Então este é um signo que para quem conhece, já permite uma leitura imediata, uma identificação de quem é esta pessoa. Algumas cores, por exemplo, possuem um significado simbólico. É um teatro ritualístico

1 Por motivos técnicos, a gravação com o início da conversa entre Juliana Graziela e Conceição Rosière se perdeu. Deste modo, diferente das outras *lives*/transcrições/textos, que começam com uma apresentação da pessoa convidada, uma conversa sobre a formação da pessoa e o modo como ela se interessou pelo teatro de sombras, o material de que dispomos já se inicia com a conversa em andamento, com Conceição Rosière mostrando, em seu ateliê, uma série de figuras/bonecos adquiridos em suas viagens pelo mundo, em especial, pelo Extremo Oriente. Vídeo da *live* disponível em: <https://youtu.be/nW2ZRE6HTMc>.

2 O teatro de sombras da Indonésia é chamado de “*wayang*”, termo que em javanês significa “sombra” ou “imaginação”. Na linguagem cotidiana de Java, “*wayang*” pode se referir tanto ao boneco em si como também ao espetáculo teatral. Essas manifestações teatrais possuem duas variações: o *wayang kulit*, que é o teatro de sombras tradicional em Java e Bali; o *wayang golek*, que consiste num boneco tridimensional feito de madeira, manipulado por intermédio de varas.

que tem várias características físicas, como os detalhes nos enfeites que eles usam, pulseiras, brincos e coisas que as pessoas da terra já conhecem. Então a partir do momento que um personagem entra em cena ele já vem carregado de elementos que são lidos pelas pessoas que estão assistindo. Então, devido a uma série de elementos, como o figurino, por exemplo, os espectadores sabem quem ele é, de onde ele vem, o que ele vem fazer, de que lado que ele está etc. Outra coisa importante é a posição dos bonecos: os que são bons, isto é, os nobres, os deuses, ficam à direita da tela direita, já os maus ficam na parte da esquerda.

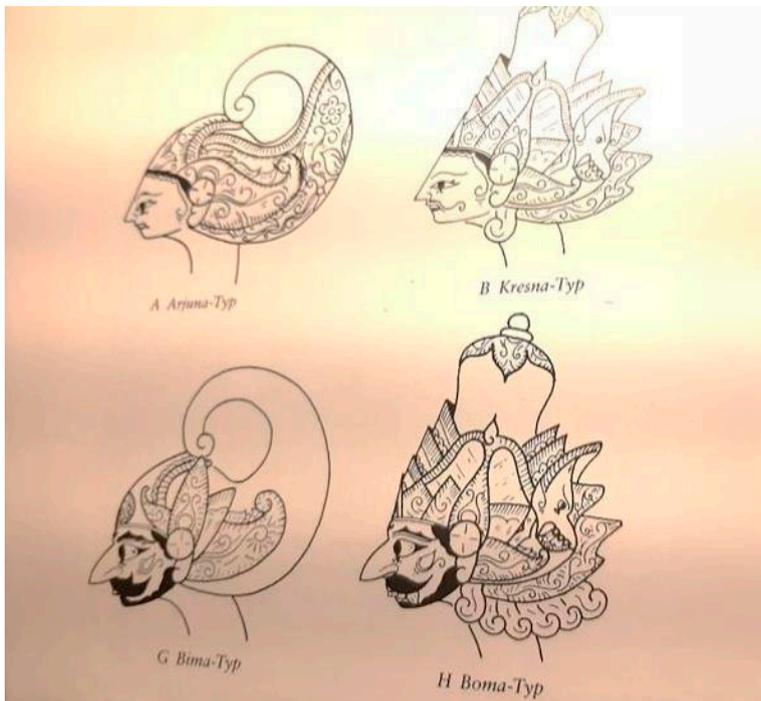


Figura 1: Exemplos de adereços de cabeça. Fonte: Figurentheater – Lebendig Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien, Ingrid Ramm-Bonwitt- Belsler Verlag -Stuttgart/Zürich – 1991.

[**CONCEIÇÃO**] Esse espetáculo da Indonésia é o que eu vou falar primeiro porque são os bonecos que estão mais na frente. Ele é feito com música ao vivo tocada por uma orquestra que se chama gamelão³. Eu fiquei até pensando se a palavra gamela (que na língua portuguesa indica uma tigela) não teria ligação com o gamelão, já que os portugueses estiveram em Timor Leste, que faz parte lá da Indonésia, e os instrumentos de percussão dessa orquestra parecem painéis com tampa, feitas de cobre e tocadas com baquetas.



Figura 2: Instrumentos musicais do gamelão. Fonte: Figurentheater – Lebendig Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien, Ingrid Ramm-Bonwitt- Belser Verlag -Stuttgart/Zürich – 1991.

³ Chama-se gamelão a um instrumento musical e também ao conjunto de música tradicional típico das ilhas de Java e Bali, na Indonésia. É composto por uma série de metalofones, xilofones, *kendang* (tambores) e gongos, podendo algumas variantes incluir ainda flautas de bambu e instrumentos de cordas percutidas ou tocadas com arco, ou mesmo cantores. A música de gamelão faz parte essencial da cultura indonésia, sendo considerada a manifestação musical mais importante do país. Segundo Juliana Coelho de Souza Ladeira, “O *gamelan* pode ser melhor compreendido dentro do conceito de instrumento coletivo, pois seus instrumentos não podem ser tocados separadamente, mas sempre coletivamente”. Cf. A formação do *dalang* em Bali: o marionetista no teatro de sombras *wayang kulit*. In: *Urdimento*, v. 2, n. 32, p. 330-347, set. 2018.

[**CONCEIÇÃO**] Para a representação, eles acendem a lâmpada a óleo que tem o formato de um pássaro, *Blencong*. O pássaro é o Garuda⁴, que é o pássaro sagrado que está na bandeira da Indonésia. Na história, quando nada vai dar certo, o Garuda aparece, porque além de ser um deus muito poderoso, ele é capaz de voar. Então, ele consegue salvar o herói.



Figura 3: *Blencong* - lâmpada de iluminação das sombras - Imagem de Garuda. Fonte: *Shadow Theatre in Java - The Puppets, Performance and Repertoire* – Alit Djajasoebrata – The Pepin Press – 1999.

⁴ Garuda é uma figura mitológica presente nos mitos do hinduísmo, originariamente uma águia. Pássaro solar brilhante como o fogo, é a montaria do deus Vishnu.



Figura 4: *Garuda – Wajang Kulit*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Pode ter até quarenta ou cinquenta figuras no espetáculo e só o Dalang⁵ é quem as pode manipular. Ele faz todas as vozes e ainda comanda a orquestra, o Gamelan, que fica atrás da tela de projeção, junto com o Dalang. Ele fica de frente para a tapadeira com a fonte de luz pendurada na frente dele. Outra coisa curiosa é que eles usam um tronco de bananeira. Então imagina,

⁵ Marionetista e narrador do teatro tradicional da Indonésia.

uma vez eles foram a Charleville-Mézières, chegaram lá, mas não queriam fazer o espetáculo porque não tinha o tronco de bananeira⁶. Ache uma banana na França! Mas, além de ter algum significado, tem uma vantagem, porque quando você enfia alguma coisa no tronco da bananeira, a coisa fica bem presa, permitindo que se mexa só com os braços, por exemplo, e a figura não cai, realmente não cai.

6 Segundo Juliana Coelho de Souza Ladeira, os elementos que configuram materialmente a cena do teatro de sombras balinês possuem um significado na cosmologia balinesa. Dentre esses elementos, tem-se a árvore da bananeira, chamada de *gedebong*: “A configuração do palco e a disposição de todos os elementos do *wayang kulit* têm uma correspondência simbólica e mística com a cosmologia esotérica balinesa: a tela (*kelir*) é o símbolo do universo. É também o limiar entre os mundos visíveis (*sekala*) e invisíveis (*niskala*). A *kelir* é amarrada em sua base a um tronco de bananeira (*gedebong*) e nele as marionetes são dispostas e cravadas em orifícios. O *gedebong* corresponde à deusa Pertiwi, à Terra-Mãe. As cordas que esticam a tela representam os tendões e músculos humanos, enquanto o *damar*, a lâmpada de óleo de coco, simboliza o sol. Esta é amarrada com três linhas diferentes, correspondendo à tríade hindu Brahma, Vishnu e Shiva” (Ladeira, Juliana. Cf. A formação do Dalang em Bali: o marionetista no teatro de sombras wayang kulit. In: Urdimento, v. 2, n. 32, p. 335, 2018).



Figura 5: Silhuetas de teatro de sombras fixadas em tronco de banana. *Gunawan Kartapranata* - Obra do próprio, CC BY-SA 3.0. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11105010>



Figura 6: Sombras produzidas por Conceição Rosière. Fonte: *Shadow Theatre in Java - The Puppets, Performance and Repertoire* – Alit Djajasoebrata – The Pepin Press – 1999.

[**CONCEIÇÃO**] Para o começo do espetáculo, eles têm uma peça que eles chamam de *Gunungan*⁷, árvore da vida. Ela sempre aparece no início do espetáculo ou entre uma cena e outra. Parece uma grande folha. De um lado tem um deus que é protetor, nesta é o Barong⁸, rodeado de chamas. É comum nas casas, você entrar pela cozinha, porque você vai passar pelo fogão, se as energias forem ruins elas vão ficar ali porque o fogo purifica. Então, tem esse desenho todo aqui como se fossem labaredas. Do outro lado tem uma árvore. Eles não se preocupam se o espectador não vê os detalhes. Tem uma casa, e a árvore da vida. Tem o macaco que vai subindo até onde moram os deuses, no alto das árvores. Por isso nenhuma casa em Bali é mais alta que uma árvore. O macaco é muito importante, faz o contato entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, capaz de subir árvores e descer até os homens. Está dando para ver os detalhes da pintura, gente? A peça é feita de couro e esse suporte é chifre de búfalo d'água, é um chifre mesmo trabalhado. Eles conseguem fazer uma modelagem incrível dos chifres. No topo da árvore a representação do que seria o Nirvana... eu vou colocar ele na sombra para vocês verem melhor. Estão conseguindo ver como aparece isso como sombra?

⁷ O *gunungan* ("montanha"), também conhecido como *kayon* ou *kayonan* (de *kayu*, "madeira" ou "árvore") é uma figura da performance teatral. Ela consiste numa estrutura cônica ou triangular (pico cônico) inspirada no formato de uma montanha. No *wayang*, a *gunungan* tem muitas funções, como, por exemplo, elas abrem e encerram o espetáculo; a figura tem imagens diferentes em cada um de seus lados, num deles há o portal de um palácio, com uma árvore da vida sobre ele, no outro se encontra uma entidade relacionada ao fogo.

⁸ Barong é um personagem da mitologia de Bali. Ele é o rei dos espíritos, líder das forças do bem, protetor da humanidade e inimigo de Rangda, que representa as forças do mal. Barong se utiliza de seus encantos e magia para defender os moradores contra as magias negras da morte da bruxa Rangda.



Figura 7: *Gunugan* (Árvore da Vida). Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Coloca um pouco mais perto, Conceição.

[**CONCEIÇÃO**] São vermelhos, têm tons de azul, vinho.

[**JULIANA**] Afasta um pouquinho pra gente poder ver o “plano geral”.

[**CONCEIÇÃO**] É meio grande, por isso fica difícil de ver. Como te falei, ela abre o espetáculo. As figuras são os reflexos dos deuses e de personagens mitológicos inspirados no repertório narrativo da religião hindu e pré-hindu, *Mahābhārata* e *Rāmāyaṇa*. Os deuses ganham vida para manter a ordem e o equilíbrio que estão sob constante ameaça pela simples passagem do “tempo”, Kala. Este é personificado em vários demônios e simboliza uma força, benéfica ou maléfica conforme a realização das oferendas rituais. Estas e outras personagens transmitem valores e comportamentos, legitimados pelo carácter ritual do espetáculo. O teatro de sombras é chamado de *wayang kulit* (*wayang* = teatro, *kulit* = couro). Eu não pesquisei isso não, eu vou começar a olhar, porque várias figuras dos deuses são negras, talvez porque o preto seja a mistura de todas as cores, aí se chega à perfeição? Uma curiosidade dos bonecos é o seguinte, depois eu vou mostrar outro para vocês e vão poder ver direitinho. Os nobres e deuses têm o nariz reto, testa e nariz não têm ângulo. Os olhos são oblíquos, e aparecem num perfil perfeito, as mãos longas e delicadas. Outra coisa curiosa é que todas as peças, independentemente de serem mais ou menos nobres, têm frente e verso idênticos. Eu quero mostrar o seguinte, acompanhe meu dedo aqui para vocês verem como é que vai a curva do suporte de chifre...



Figura 8: *Batárá Endra*. Fonte; Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 9: *Krishna*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 10: *Ráma*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

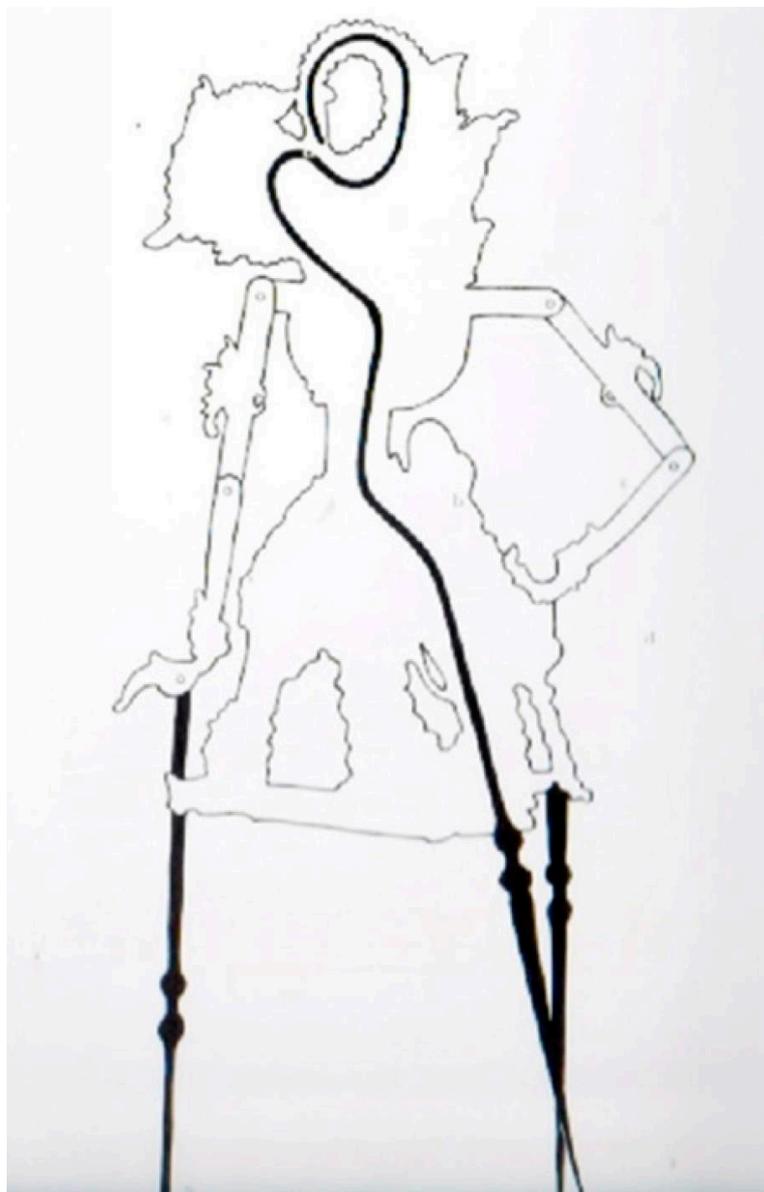


Figura 11: Esquema da silhueta. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Sim vai até a extremidade.

[**CONCEIÇÃO**] Conseguem fazer curva com o chifre que vai passando, vai fazendo curva. Para dar sustentação... Chifre no pé, você vê que é chifre, ele tem uma translucidez, uma transparência. Ele vai subindo pela figura e para não tampar muitos buracos ele vai fazendo curva. Tem dois lados da figura que são idênticos. E, como eu falei, olhe o detalhe da pintura: tem florzinhas, tem um monte de coisas. Na realidade, como espectador, você só vai ver só os buracos, mas olha o colorido, os desenhos. Porque, não interessa se você vai ver esses detalhes ou não, o Dalang está vendo! Nas figuras mais nobres o dourado é feito com aplicação de folhas de ouro e não com tinta dourada. Para que essa figura seja Krishna⁹, ele precisa ter uma série de elementos, uma série de cores, na roupa, uma série de adereços para que seja representado como tal. Tem os adereços do braço dele que são uma maravilha de se ver de perto, porque é tudo pintado, colorido. Agora, veja ele na sombra... [Conceição está projetando a sombra da figura]. E aí eles vão mexendo nas figuras, eles viram ela em outra direção. Lógico que o Dalang é muito habilidoso porque ele consegue mexer as duas mãos ao mesmo tempo, eu não cheguei a aprender com eles.

⁹ Segundo a tradição hindu, Krishna é uma das principais manifestações do Deus Supremo. Seu nome também significa Verdade Absoluta.



Figura 12: *Parikesit*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Olha a articulação do cotovelo quando mexe a mão...

[**CONCEIÇÃO**] É só um pedaço de metal que eles enfiam e, nos braços, para juntar com esse osso, é amarradinho

mesmo. Vou falar como cheguei nessas sombras porque a história é bem interessante. Nós fomos em Bali, lá alugamos um carro e então nós saíamos com o motorista e chegamos num lugar em que eles estavam fazendo uma purificação de um templo até à noite. Eu vi, porque as mulheres já estavam carregando aqueles balaios maravilhosos, com flores e frutos, que elas carregam na cabeça. Eu vi um monte de mulheres indo para um lugar e acabei descobrindo que ia haver a purificação de um templo. Eles fazem essa purificação uma vez por ano. E, quando tem purificação, tem teatro também! Isso iria ocorrer à noite. Então, combinamos com o motorista e fomos assistir. Foi engraçado porque só tinha balineses. Estavam todos vestidos de branco e baixinhos como eu. Assistimos ao espetáculo e descobri onde morava o Dalang, morava numa outra vila.

[**CONCEIÇÃO**] No dia seguinte, eu chamei o motorista para nos levar lá na casa do tal do Dalang. Era um velhinho, normalmente eles são mais idosos porque já passaram por muitos anos de experiência até chegar a ser um Dalang. Chegando na casa dele, ele não falava nada de inglês e nem eu de balinês. Mas com as mãos e pés, caras e bocas eu consegui fazer entender que eu era uma “Dalang”, uma bonequeira do Brasil. Ele buscou o baú de bonecos para me mostrar, normalmente eles não fazem isso. Me deixou tocar alguns sons no Gamelan, e começou a me mostrar os bonecos. Eu perguntei a ele se vendia, lógico que ele não entendeu nada, “por que vender? Como assim? A mulher quer comprar? Coisa esquisita!”. Mas no final ele acabou vendendo alguns bonecos, inclusive do espetáculo que eu tinha visto na noite anterior. Alguns que eram mais

importantes/sagrados, ele falava para mim “*Do not touch*”. Eles têm dois personagens, que vou mostrar para vocês agora, que é assim, tem o lado bom, né, vou falar no nosso linguajar, esquecendo o conceito do bom e o mau para o hinduísmo. Mas o lado bom e o lado mau, os deuses ou os heróis, eles têm servos que são umas figuras gordinhas, eles falam com o público e fazem aquela coisa jocosa de brincar com o público, de fazer graça, etc. Na noite anterior, no espetáculo, como ele viu que éramos estrangeiros e estávamos ali, ele queria um jeito de brincar com a gente. Eu não sei como está agora, que já tem muitos anos isso, mas em Bali não tinha transporte público. Então você estava andando pela rua e sempre tinha alguém atrás de você dizendo “*do you need transport? I make very cheap for you*”. Você precisa de transporte eu faço baratinho, eu te levo baratinho”. O boneco lá atrás do pano da tela disse isso, é uma coisa muito comum de falar para turista. Então o jeito dele de se comunicar com a gente foi dizer essa frase.

[**CONCEIÇÃO**] Lá, na casa do Dalang, eu comprei um dos bonecos, esse servo. Quando eu estava indo embora ele disse para mim que eu não podia levar aquele. Eu custei a entender por que não. Eu tinha comprado e ele tinha concordado. Mas era porque eu tinha que levar o outro também, porque eles eram amigos, não podiam se separar. Comprei um e ganhei o outro, porque os dois eram muito amigos, não ia ficar bem um separado do outro¹⁰. Vou pegá-los para

10 Conceição mostra dois bonecos que comprou, são dois servos. Os servos são personagens que sempre estão acompanhando um deus. Eles têm poucos detalhes e cortes se comparados às figuras da realeza. Esses que ela adquiriu têm apenas uma diferença em sua confecção, sendo um branco e o outro preto.

mostrar fora da tela, para vocês terem uma ideia de como eles são. Eles têm uma articulação bem legal. Esse aqui na tela não tem muitos detalhes, ele praticamente não tem recortes. É um couro bem mais grosso. Mas ele tem uma coisa muito curiosa, está vendo o olho abrindo e fechando e a boca mexendo? É porque ele fala com o público. Aqui está o olho, nessa pontinha a boca. Para piscar de olhos tem um pedacinho de bambu preso, onde está essa linha preta e aqui na ponta ele tem um cordãozinho desfiado que faz como se fossem os cílios. Ele amarrou na ponta. Está tudo preso no bambuzinho e passa um cordãozinho. Tem o dente também. Quando você puxa essa argola, tem um pedacinho de couro preso que move lá em cima. Na hora que você puxa o fio, ele mexe. O fio tanto puxa o maxilar inferior quanto puxa o olho, o cílio, para fazer como se o olho dele estivesse abrindo e fechando. O outro é a mesma coisa, só que um é branco e o outro é negro. Diferente do outro boneco que mostrei, esse tem poucos detalhes, de furos, mas tem a articulação de boca. Visto do lado de cá, onde o cordão não passa, você só vai ver a boca mexendo. Vou tentar iluminar com a lanterna.

[**JULIANA**] Conceição, você está com a luz desligada? Então, acende ela, já que você vai mostrar o boneco na frente da tela.



Figura 13: *Semar*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figuras 14 e 15: *Bagong*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Deixa eu virar para mostrar o mecanismo. Está dando para ver que aqui tem uma varetinha, nela já é o olho, ela está sustentando esse final do rosto e a ponta dela quando abaixa e levanta aparece o cílio dele piscando. Ela atravessa, passa por dois furinhos na boca e faz a boca com os cílios mexerem. Quando são projetados como sombra, eles não fazem muita diferença. Os detalhes do furo são muito pequenos, tem muito pouco detalhe de furo porque ele não é uma figura nobre, ele é só um servo do outro. Em Jakarta, consegui visitar um local onde fazem as figuras. Incrível a habilidade deles de furar o couro para dar forma às figuras. O couro é molhado, raspado, esticado num quadro de bambu. Deixa secar e vai repetindo este processo, até que ele fique com a transparência que se deseja.

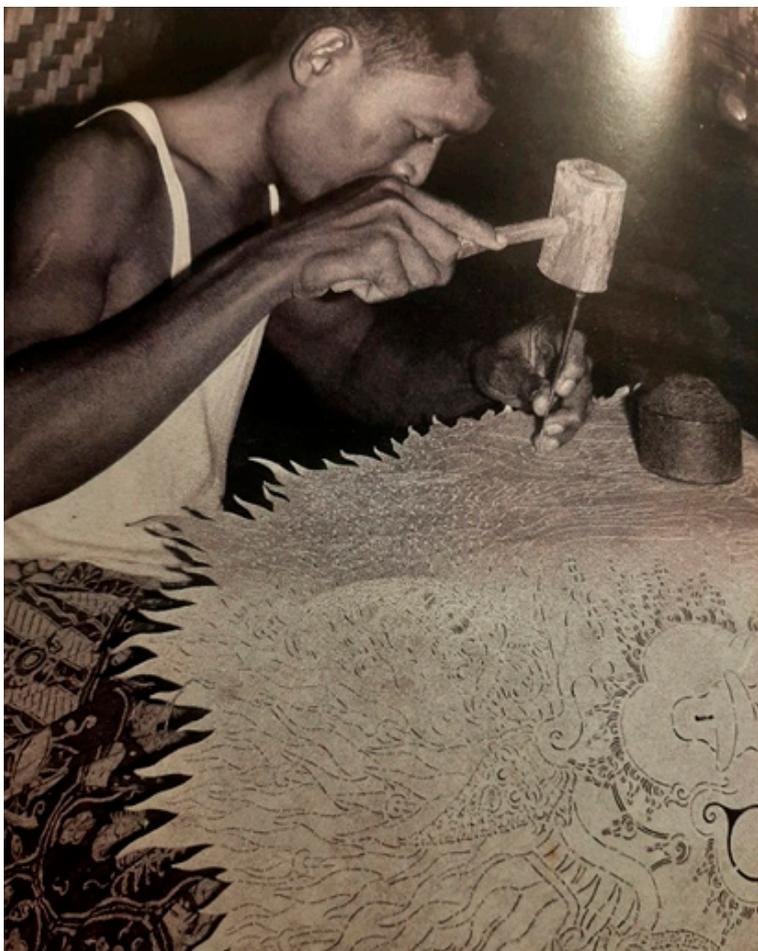


Figura 16: Confeção das figuras de sombras. Foto: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Fabiana Lazzari perguntou se na atualidade eles usam as luzes halógenas ou de leds na cena?

[**CONCEIÇÃO**] Não sei hoje em dia, mas quando assisti, eles usavam querosene ou óleo nas lâmpadas. É uma

lâmpada de metal, o *blecong*, eu tenho que mostrar para vocês, vou ver se dá tempo. É um recipiente de metal em formato de pássaro onde eles colocam óleo com pavio e acendem. É legal, porque é uma luz bruxuleante, uma luz móvel. Então, além do movimento do boneco, você tem o movimento do fogo, da chama que não é constante, que também traz uma magia para quem está vendo. Porque fica mais místico, aquela coisa da luz, que uma hora está mais claro, outra hora mais escuro e se move [pega outra figura e mostra]. Esse é um outro deus. Olha a diferença que eu estava falando sobre o nariz. O nariz desse tem quebra e os olhos são redondos, está vendo?

[**JULIANA**] Coloca ele mais perto do celular.

[**CONCEIÇÃO**] O nariz dele não tem aquela coisa reta, bonita que nem do outro, é um nariz mais gordo e o olho é redondo e, na maioria das figuras, aparecem os dois olhos, apesar de estarem de perfil. Não é o olho puxadinho do bom, do nobre, não é aquele nariz reto, esse nariz tem uma quebra. É um boneco “do mal” esse personagem. As mãos dele têm umas garras, enquanto a mão daquele outro é delicada. São coisas da significância, dos signos. Para o povo do lugar esses detalhes todos são lidos, então quando um personagem entra em cena, já traz consigo parte da história contada.



Figura 17: *Rahwana*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 18: Sombras projetadas. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

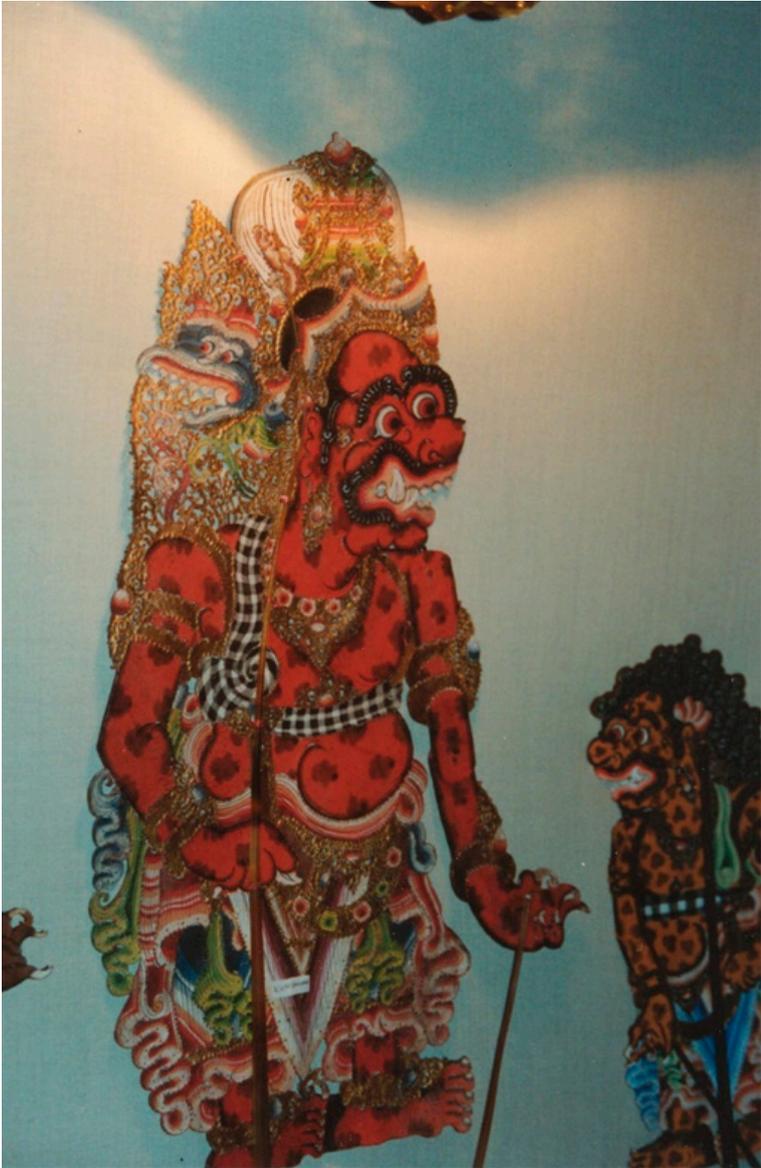


Figura 19: *Nálágareng*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Eu vou mostrar alguns outros países e vou falando, tem umas coisas bem bonitas. Na Tailândia¹¹, tem o grandão que tem também no Camboja, que são as sombras grandes que uma pessoa sustenta com as duas mãos, eles são bailarinos¹². Não é um teatro ritualístico. Tem músicas. Como eles são bailarinos, estão dançando com essas figuras na mão. Já perderam essa característica ritualística, embora se acredite que tenham vindo da Índia.



Figura 20: Sombra no Camboja. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

¹¹ De acordo com o *website* da Union Internationale de la Marionnette (Unima), o teatro de animação tailandês se divide em quatro categorias principais, dentre as quais há uma que remonta ao século XV e que era apresentada nas cortes no centro do país. Conceição Rosière está se referindo a essa forma tradicional, isto é, ao *Nang yai*. *Nang* significa couro, isto é, trata-se de um boneco feito de couro de búfalo. Mas esse nome também se estendeu à própria forma dramática em si, que se utiliza das sombras dos bonecos como modo de expressão. O *Nang yai* utiliza um grande boneco de tamanho proporcional ao do ser humano, enquanto o *Nang talung* se refere a um boneco de tamanho menor. Já no Camboja, o teatro de sombras é chamado de *Nang Sbek Thom*, ou simplesmente *Sbek Thom* (literalmente “pele de couro grande”), *Sbek Touch* (“pele de couro pequena”) e *Sbek Por* (“pele de couro colorida”). Com base nesses dados, é possível pensar que o boneco “grandão” a que se refere Conceição Rosière, que estaria presente tanto na Tailândia quanto no Camboja, sejam, respectivamente, os bonecos da tradição *Nang yai* e os do *Sbek Thom*.

¹² Como as figuras são grandes e precisam ser manuseadas com as duas mãos, os marionetistas, em sua maioria, são bailarinos. Dessa forma, eles conseguem manusear com maestria as figuras.

[**CONCEIÇÃO**] Essa peça é feita de renda, ela é de uma grande delicadeza. Muito comum, em vez de ter uma figura só, tem uma cena, está vendo? Está sendo levada numa carruagem, tem um deus no cavalo, então tem uma cena completa numa única figura. Tem a mulher, o deus conduzindo o cavalo, a carruagem e às vezes tem figuras, como essa aqui. É lógico que eu queria ter trazido uma grande, mas como ia trazer? Imagina como foi trazer essas sombras de Bali, como foi há muitos anos, ainda foi possível, hoje não sei se daria.



Figura 21: Sombra tailandesa. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

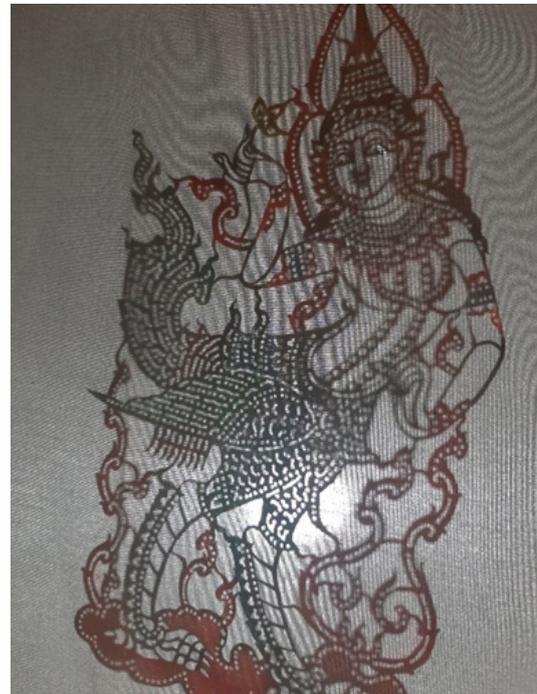
[**JULIANA**] Esse é qual material?

[**CONCEIÇÃO**] É couro também, extremamente fino e frágil. Eu deixei sem a vara porque é frágil demais. Bem diferente dos outros que são mais grossos. As peças grandes que eles

usam são mais grossas quando são para os bailarinos, por causa da forma como é manipulada.

[**JULIANA**] Como que eles usam essas mais finas?

[**CONCEIÇÃO**] São com varas, tem lugar aqui para colocar a vara. E olha essa aqui, eu vou segurar ela assim, depois vou botar contra a tela para poder mostrar as cores. Está vendo as cores? É extremamente delicada a figura.



Figuras 22 e 23: Sombra tailandesa (pela frente e por trás da tela, com luz). Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Onde coloca o suporte?

[**CONCEIÇÃO**] Eu tirei os cordões, tem um suporte, como um palito de madeira que é costurado. Eu tirei porque para guardar com o pauzinho, como ela é muito delicada, se torcer essa madeira ao guardar, você acaba estragando a peça. Dá para ver tudo, as cores todas. Essa tem uma história ótima. Eu, na Tailândia, procurando sombra que fosse pequena, que desse para comprar e trazer. Finalmente no último dia, no último lugar que a gente passou, que era tipo uma feira, quase dez horas da noite, tinha uma mulher fazendo essas sombras. Eu enlouqueci. Cheguei para a mulher e fiquei tentando falar com ela em qualquer língua que desse, tentando explicar, saber um pouco da história, do material, minha filha me cutuca: “mãe, ela é surda muda” — a única coisa que eu consegui foi que ela colocasse o nome dela no papel que veio embalado. Não sei mais detalhes. Há dois anos eu fui à Turquia. Antes, eu descobri que havia uma menina que fazia bonecos para vários grupos, chamada Emine Gül, que mora em Izmir. Fui ao ateliê dela e comprei um Karagöz¹³ e um Hacivat¹⁴. Eu tinha um, mas era pequenininho, esse aqui é grande. Ela que me deu aquele couro e tal. Tem duas histórias, uma delas dizia que esses bonecos turcos tinham esses buracos redondos, porque na religião muçulmana não se pode representar a figura humana. Então, uma forma de poder fazer isso seria furar,

13 Teatro de sombras tradicional da Turquia, em que as figuras são feitas principalmente com pele de vaca ou camelo. Karagöz é também o nome do principal personagem dessa forma teatral, de modo que o nome do personagem se confunde com o nome da forma teatral.

14 Hacivat ou Hacivad é um dos principais personagens do Karagöz turco. Nas peças, Karagöz e Hacivat funcionam como duplas cômicas que se opõem. Hacivat é de uma classe social superior, possui maneiras refinadas e sempre tenta “domesticar” ou “educar” a Karagöz, sem muito sucesso.

então, é como se ele estivesse morto, ele não está vivo, porque tem um buraco bem no coração. Mas na realidade, é porque esses bonequeiros manipulam esses bonecos com eles encostados na tela. Esses são os pontos em que são colocadas as varas de manipulação.



Figura 24 e 25: Couro e ferramenta de corte para figuras. Fonte: Arquivo pessoal de Conceição Rosière.

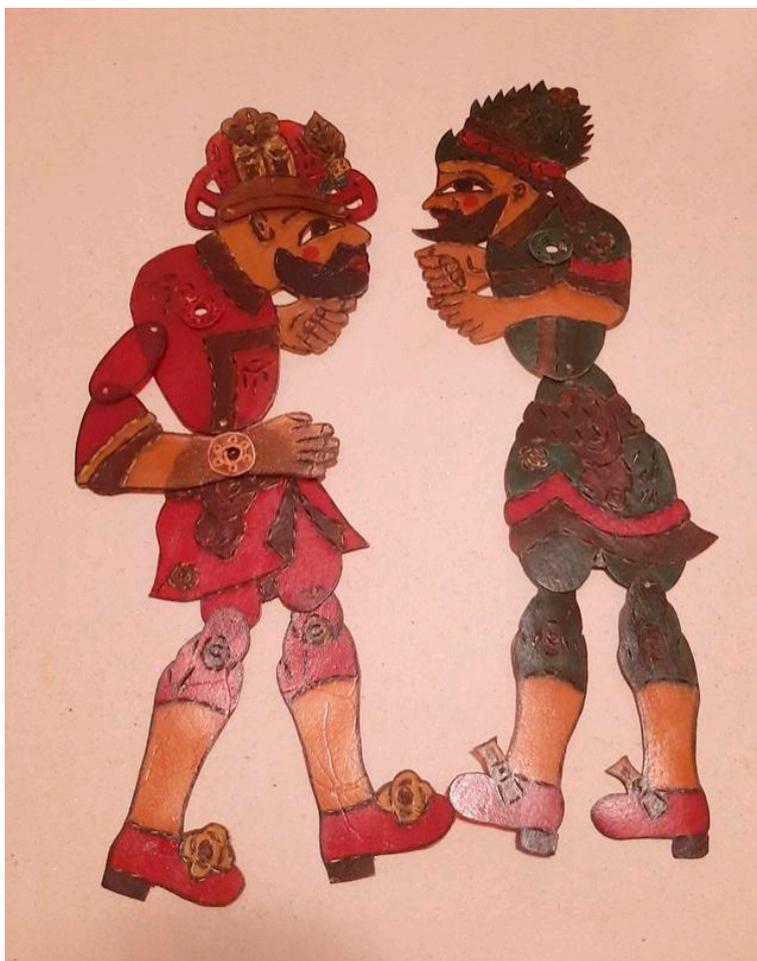


Figura 26: *Karagöz e Hacivat*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] É assim que eles fazem para movimentar a cena?

[**CONCEIÇÃO**] Normalmente os bonecos fazem esse tipo de movimento, o de estar falando e se mexendo. Esse também fica bem bonito quando projetado.

[**JULIANA**] Todas as cores são bem vivas.

[**CONCEIÇÃO**] Ela pinta com pigmentos naturais de plantas e minerais. Só se a figura tiver muita cor e ela tiver dificuldade para encontrar na natureza, então ela usa tinta de vitral. Mas normalmente ela usa pigmentos retirados de plantas.

[**JULIANA**] Ela só fabrica ou ela também manipula?

[**CONCEIÇÃO**] Só constrói de acordo com o personagem que é encomendado. Na Turquia, eles compram dela, nem todo mundo faz. Na Indonésia já é diferente, mas normalmente, também nesse país, eles têm um grande mestre que é quem constrói os bonecos. Mas essa menina é uma das pessoas que constrói bonecos. Eu acabei chegando em Izmir, que é uma cidade super bonita, mas cheia de ruazinhas, então a gente se perdeu até achar o hotel, foi uma confusão, uma confusão e ela ficou me esperando até onze da noite no ateliê, uma super gentileza. E me deu de presente uma faca, que parece uma adaga, que usa para cortar o couro. Esse boneco aqui é outro que eu acho maravilhoso, é chinês. Olha os detalhes. Isso é vazado, para quem não conhece, é só o contorno. As figuras humanas têm, normalmente, sete partes.

[**JULIANA**] Deixa eu ver os comentários, acho que travou agora.

[**CONCEIÇÃO**] Porque era tudo improvisado e eles riam, brincavam e faziam graça um com o outro. O resto é no improviso, vai falando que dá na telha, não tem uma história mesmo. Como sempre, coisa de chinês, você só se torna um mestre depois de cinquenta anos.



Figura 27: Silhueta de uma sombra chinesa (sem projeção).
Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 28: Sombra chinesa (projetada). Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Ah, o rosto...

[**CONCEIÇÃO**] O rosto é só o contorno, o resto é vazado. A única coisa que tem é a linha do contorno. O encaixe

é uma coisa extremamente simples, é um bambuzinho. Aqui tem um arame enrolado e você tira o palitinho, depois você o coloca aqui nesse arame, vai lá para dentro do bambu e fica firme. Eles trabalham também com a figura colada na tela. Já vi um espetáculo chinês no qual o marionetista tinha dois bonecos desse, um em cada mão, e ele conseguia que os dois lutassem. Aqui as peças são todas soltas, elas são presas só por um ponto. A perna mexe, sobe e desce os braços, tem articulação de cotovelo, articulação de mão.

[**CONCEIÇÃO**] No passado, o teatro de sombras estava também difundido no norte e centro da Índia, mas atualmente está limitado ao sul da Índia, onde ocorre sob diferentes formas em várias regiões. O limite norte da distribuição forma uma linha aproximada que vai de Chamadyache bahulya, no sul de Maharashtra, atravessando o subcontinente até Calcutá, a leste. As formas individuais de figuras de sombra dividem-se em dois grupos principais, de acordo com o seu desenho: num grupo, são utilizadas figuras feitas de pele de animal pintada de escuro e espessa, cujo efeito se baseia no contraste preto e branco do contorno e da perfuração incisa. Raramente tem partes móveis. Trata-se, nomeadamente, do *Tholpavakuthu* de Kerala e do *Ravanacharya* de Odisha. O segundo grupo inclui figuras feitas de pele fina e translúcida, pintada em várias cores e adicionalmente decorada com padrões perfurados. As figuras deste grupo podem ser muito grandes e ter vários braços, pernas e cabeças móveis, como o *Tholu bommalata* de Andhra Pradesh e o *Togalu gombeyaata* de Karnataka. Esta figura tem uns detalhes muito bonitos. Quando você vê de perto, a trança do cabelo, o lenço que elas usam

por cima do sári¹⁵ jogado no ombro. Achei esses detalhes muito interessantes. A mão amarrada só com um pequeno arame, todos esses encaixes de braço são amarrados só com uma linha e um nozinho. São cores bem fortes e bastante misturas.

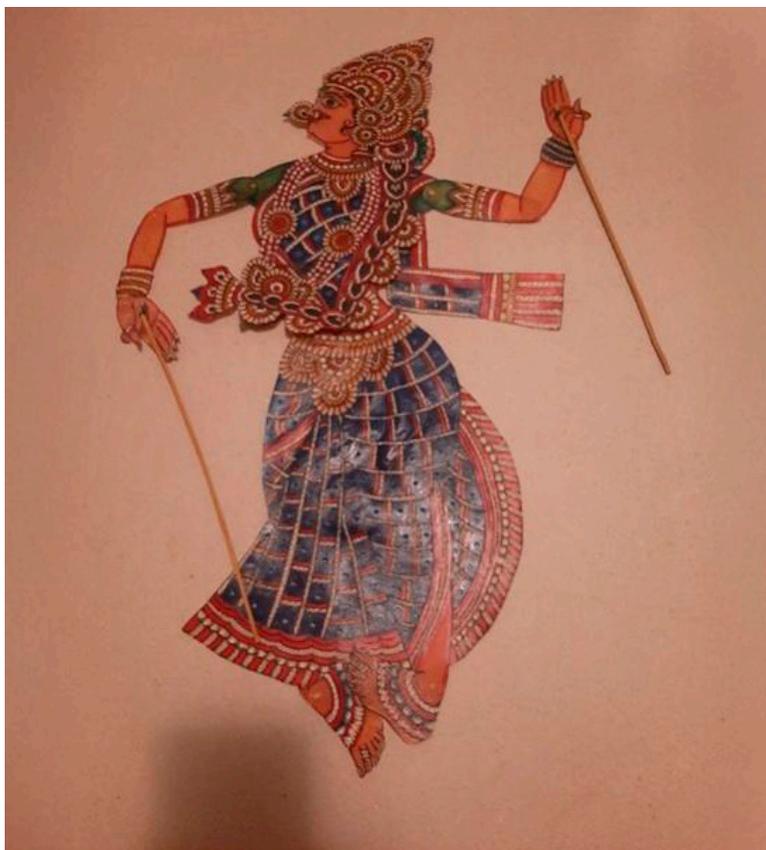


Figura 29: Sombra indiana. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

15 Sári é um acessório indiano usado pelas mulheres. É uma peça de pano com mais ou menos seis metros de comprimento. Normalmente é usado amarrado na cintura com uma das pontas dispostas no ombro.

[**JULIANA**] Bastante misturas de cores.

[**CONCEIÇÃO**] São cores contrastantes, fortes. O cabelo dela, a trança, o brinco no nariz.

[**JULIANA**] Isso é couro também ou não?

[**CONCEIÇÃO**] É couro também. São cores meio fluorescentes, os indianos adoram essas coisas coloridas, fluorescentes, é bem o estilo deles.

[**JULIANA**] Essa é uma mulher? Deixa eu ver a vestimenta de baixo.

[**CONCEIÇÃO**] Pela trança, é uma mulher. Ela tem um anel no dedo do pé e umas manchinhas como se fosse a rena, o desenho de rena nos pés e nas mãos.



Figura 30: Sombra indiana. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figuras 31 e 32: Sombra do Camboja. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Tenho uma do Camboja, uma da Malásia. Essa da Malásia é bem legal, porque ela é feita com couro de elefante. Eles deixaram a pele do outro lado, não raspam a pele toda. Quando você projeta, esses fiapos da pele ficam aparecendo e dão uma coisa bonita nela. Fica bem bonito projetado. E essa aqui é uma do Camboja, que também é uma bailarina. Sempre bambu. Quando não é osso, é bambu.

[**JULIANA**] As figuras sempre no couro?

[**CONCEIÇÃO**] Sempre no couro. Nesses da Indonésia, quando a figura é muito nobre, eles usam couro de búfalo d'água, que é um couro mais nobre. Essas figuras tipo aqueles cervos, às vezes é couro de vaca...

[**JULIANA**] Esse já não tem tantas cores, não é?



Figura 33: Figura de teatro de sombras da Malásia. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Deixaram a cor do couro e fizeram os detalhes só em preto. É a cor do couro que é esse bege. Talvez tenham passado um verniz, alguma coisa porque ficou um bege, mas se você olhar do lado de cá, ela não tem, como as dos outros países, que têm esses desenhos dos dois lados. Do lado de cá ela não tem cor nenhuma. Do lado direito é que ela tem um traçado preto. Como se os contornos do desenho fossem de preto.

[**JULIANA**] É vazado também, o braço, o contorno?

[**CONCEIÇÃO**] É. Aqui eles amarraram o cordãozinho na mão. Parece que fizeram a amarração de um pedacinho de metal com o cordão nas articulações. Bem legal também, apesar da simplicidade, eu a acho tão bonita, é austera.

[**JULIANA**] Sim, é verdade.

[**CONCEIÇÃO**] Deixe-me ver outra coisa que pode ser interessante para quem está começando. Na China, o teatro deles me lembra um mamulengo. É tudo oral, não é como nos outros países, que é oral, pois é baseado nessas histórias do *Rāmāyaṇa*¹⁶, do *Mahābhārata*¹⁷. Então, é meio uma cantoria, tem um tom meio cantante. Na China, quando eu assisti, além do cara mexer essas duas varetinhas feito um louco, ele ainda falava. Mas uma parte era toda improvisada. Por isso que eu falo que parece um mamulengo chinês feito

16 O *Rāmāyaṇa* é feito de 24.000 versos em sete cantos (*kāṇḍas*) e conta a história de um príncipe, Rama de Aiódia, cuja esposa Sita é abduzida pelo demônio (*Rākshasa*) rei de Lanka, Ravana. Seus versos são escritos numa métrica de 32 sílabas chamada de *Anustubh*.

17 História de uma guerra de poder travada na Índia entre dois clãs, os Pandava e os Kaurava, que culmina numa aterradora batalha apocalíptica.

com sombra. Porque era tudo improvisado e eles riam, brincavam e faziam graça um com o outro. O resto é no improviso, vai falando o que dá na telha, não tem uma história mesmo. E como sempre, você só se torna um mestre depois de cinquenta anos, coisa de chinês.

[**JULIANA**] Você poderia falar um pouco dos espetáculos que você fez.

[**CONCEIÇÃO**] O último espetáculo que eu montei foi com o grupo do Paulinho Polika¹⁸. Nós nos juntamos para fazer o Projeto Sacadas¹⁹. Foi junto com a Atebemg, cada dois, três grupos se juntaram e criamos cenas para serem feitas nas janelas e sacadas nos prédios do centro da cidade, como uma intervenção. Cada um fez um tipo de boneco, uma técnica e criou seu espetáculo curto. Foi feito na hora do *rush*, quando há grande circulação de pessoas, horário de almoço (doze, treze horas) e no final da tarde, entre seis e sete horas. No nosso caso foi à tardinha. A gente contou em dez minutos uma história da criação do mundo, começa o *Big Bang*, o mundo em paz e vai crescendo. Com isso,

18 Paulo Roberto Nacif Campos, mineiro nascido em Belo Horizonte. Ator e diretor com especialidade em trabalhos de formas animadas. Traz em seus espetáculos a marca da cultura popular, cujas raízes apontam para o teatro de rua, as artes circenses, a pantomima, o *clown* e o diálogo com o teatro de sombras e bonecos.

19 O Projeto Sacadas foi apresentado na nona edição do Festival Internacional de Teatro (FIT), de Belo Horizonte, no ano de 2008. Grupos de artistas-bonequeiros da Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais fizeram intervenções teatrais nas sacadas de alguns prédios do centro da cidade. Conceição Rosière participou do evento com o espetáculo *Chromos sapiens*, do qual foi autora, diretora, produtora e manipuladora de bonecos. Realizado com a técnica do teatro de sombras, o espetáculo contou com a participação de Paulo Polika e de Beto Nacif. Para mais informações, ver: <https://drive.google.com/file/d/107PyzDVXmbeepYO0IO2cKVT4cBLwkqwo/view>.

começam a acontecer as guerras, as confusões e termina. Será que de novo com o *Big Bang*? Era mais ou menos esse o nosso enredo. Eu fiz uma coisa que deu muito certo, ficou muito bonito em cena e acho legal dizer para as pessoas que têm dificuldade em desenhar. Eu usei um truque porque a gente não tinha dinheiro, eles deram acho que R\$ 300 alguma coisa assim, para montar tudo. Então, não tínhamos dinheiro, não dava para fazer nada sofisticado. E em muito pouco tempo. Qual foi a minha solução? Eu peguei rendas antigas, velhas...

[**JULIANA**] Ah, que legal!

[**CONCEIÇÃO**] ... Usei crochê velho, coloquei cola e ele ficou duro. Então, fiz várias figuras assim. E, na hora da apresentação, as pessoas comentavam: “Nossa, parece sombra da Lotte Reiniger²⁰”. Parecia uma coisa chinesa de tão delicado, porque parecia que tudo tinha sido cortado manualmente, quando projetado como na sombra. Mas é simplesmente a colagem. Aqui você conseguia fazer um movimento como se a baleia estivesse grávida, e isto fosse a água, mas é tudo renda. Eu criei várias dessas figuras que funcionaram muito bem. Olha essa árvore! Olhe-a projetada. Dá um efeito lindo. E isso aqui é um pano antigo.

²⁰ Charlotte Reiniger (1899-1981) foi uma diretora de cinema alemã pioneira no uso das silhuetas no cinema de animação.



Figuras 34 e 35: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 36: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Essa parte de baixo é o quê?

[**CONCEIÇÃO**] É papel cartão. Nós fizemos, no dia da apresentação, um suporte de isopor onde isso era fincado e a gente vinha iluminando. Para guardar, eu retirei o isopor. Visto de longe, parecia que isso aqui era um filigrana, cortado minuscilmente com bisturi, mas era tudo *fake*.

[**JULIANA**] As figuras que você comprou são muito bonitas, estão perguntando se elas são muito caras?

[**CONCEIÇÃO**] Algumas foram tipo US\$ 150, que hoje seria cerca de R\$ 600. Na época também não era muito barato. Algumas foram mais baratas... Mas como eu sou louca, então... Olha essa aqui, como que ficou linda essa árvore. Está vendo que é uma renda?

[**JULIANA**] E o resto é papelão?

[**CONCEIÇÃO**] Só papelão, o contorno também. Tentei fazer as figuras já com certo movimento, o que facilitaria na criação da cena se a figura, em vez dela ser reta e cheia de articulação, já tivesse um movimento. Usei pedaços de renda recortado e deixei alguns buracos. Então, quando eu projeto aqui de trás...

[**JULIANA**] Olha que coisa bacana, Conceição!

[**CONCEIÇÃO**] Aqui a luz está próxima demais, está a dois palmos da tela. Mas, quando isso é mostrado maior, com a luz vindo de mais longe, então, dá um efeito muito bonito. Olha essa árvore com pássaros. É a mesma coisa, um pedaço de renda, um arame dentro. Eu costurei o arame na beirada para estruturar e aqui (na renda) eu passei cola. O arame é para poder manter as bordas firmes e o resto é papel cartão.

[**JULIANA**] Todas essas figuras foram do espetáculo das Sacadas?

[**CONCEIÇÃO**] Sim, eu estava comentando que a gente montou nas janelas do prédio. Esse canguru fez a mesma coisa. Então, nesse espetáculo eu usei muito dessas tralhas de renda que eu tinha aqui em casa.

[**JULIANA**] Estão perguntando: como que você faz para guardar essas preciosidades, essas figuras?

[**CONCEIÇÃO**] Eu tenho uma pasta grande de lona para desenhista, que colocam projetos dentro, eu comprei. Fiz umas placas de papel panamá, uma colagem de papel dobrado para cima no formato de cada figura. Então elas encaixam dentro dessa pasta.



Figura 37: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Estão perguntando: qual era o nome da história mesmo?

[**CONCEIÇÃO**] Era *Chromos sapiens*. Como tinha essa história de uma eventual guerra, criei esses cavalos pensando na morte. Resolvi fazer “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”

e me inspirei num desenho de Salvador Dalí²¹. São meio que esqueletos os cavalos. Foi legal, porque as cores que a gente colocou em cada um deles era diferente e o efeito ficou muito bonito em cena.

[**JULIANA**] Já ia falar que esse está com a mão levantada.

[**CONCEIÇÃO**] É porque soltou, ele não está pegando nada, não.

[**JULIANA**] Cola com cola branca normal?

[**CONCEIÇÃO**] Cola branca sem problema. Eu usei arame para firmar as peças. Essa aqui eu brinquei com a história do caçador e da caça. Está vendo que dentro dela tem caçadores?

[**JULIANA**] Lembra das pinturas rupestres?

21 Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech (11 de maio de 1904 - 23 de janeiro de 1989, Figueres) foi um pintor espanhol considerado um dos mestres do movimento de vanguarda surrealista. Suas obras surrealistas e subjetivas contêm elementos como ilusões de ótica, truques de perspectiva e hologramas.



Figura 38: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.



Figura 39: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Sim, porque nesse pedaço da história a gente está falando do início do planeta Terra, antes da chegada do *Homo sapiens*. Lembrando da sombra indiana, eu fiz também uma cena inteira numa sombra. É tudo papel cartão. Aqui tem uma natureza intacta, tem peixes, pássaros, vários elementos que representam uma cena de natureza numa placa. Um cenário inteiro em uma placa. Essas janelas eram muito grandes e a gente era só três, não dava para manipular 500.000 figurinhas. Com isso, eu criei esses

painéis que ocupavam uma janela inteira. Aqui dá para ver a questão do homem ainda antes da civilização, uma coisa meio afro, meio indígena. Está vendo como essas figuras lembram os tótems com os animais aqui embaixo?



Figura 40: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**JULIANA**] Muito bonito, muito boa essa solução que você criou.



Figura 41: Sombras confeccionadas por Conceição Rosière para o espetáculo *Chromos sapiens*. Fonte: Acervo pessoal de Conceição Rosière.

[**CONCEIÇÃO**] Bom, é isso. Eu mostrei algumas coisas minhas para vocês verem como uma solução fácil funciona também. Se você não é muito habilidoso com recortes, mas quer fazer uma coisa mais elaborada, pensa nisso, de usar renda, “rouba” lá uma toalha velha de crochê da avó, corta em pedaços, passe cola primeiro que não desmancha e a peça pode estar encardida, pode estar manchada. Nada disso vai fazer diferença, e sim apenas o contorno e os detalhes vazados.

[**JULIANA**] Sabe o que me lembrou também, Conceição? Aqueles paninhos que colocam na geladeira, sabe? Tem gente que tem e que coloca na geladeira.

[**CONCEIÇÃO**] Isso também. Eu usei tudo que eu tinha de renda, de paninho. Em termos de material, além da renda, se utiliza o papel cartão com reforço de arame. Alguns eu costurei o arame, lembrando das figurinhas dos países, outros eu coleí o arame com cola quente. O que não foi uma boa ideia, porque essas colas quentes de hoje não são boas, a gente cola e depois elas descolam toda. Mas através dos buracos, eu fui costurando o arame no papelão e também para o arame não passar em nenhum buraco que eu queria que ficasse visível. Então eu fui conduzindo o arame para ele não passar no meio do recorte. Isso projetado ficou muito bonito, deu um efeito maravilhoso. Foi assim bem mais simples do que se eu tivesse que cortar tudo manualmente. Lógico que a gente não conta o segredo pro bandido. O pessoal falou : “Nossa, parecia sombra chinesa, aqueles detalhezinhos”, então, eu dizia: “Nossa, isso deu um trabalho!”

[**JULIANA**] Nossa, então a gente está sabendo o segredo!

[**CONCEIÇÃO**] Não foi cortado tudo à mão. Lógico que teve muito recorte, como no caso das figuras soltas e dos painéis, e minha mão doeu muito, mas a esse ponto de fazer esses buraquinhos desse tamanho, eu não sou balinesa, não dá para fazer. Então eu optei pela renda. Bom, essas histórias têm muitos detalhes, realmente é uma aula de quatro ou cinco horas para dar tempo de mostrar, das pessoas poderem pegar e ver de perto, a gente falar mais detalhes...

[**JULIANA**] Mas foi ótimo, Conceição.

[**CONCEIÇÃO**] Espero que tenham gostado.

[**JULIANA**] Foi ótimo, obrigada. Eu chamei você novamente, porque a transmissão foi interrompida. A gente sabe que a conexão não está muito boa. Mas é só mesmo pra gente dar um tchau aqui, agradecer a você. Muito obrigada pela conversa, tanto de dramaturgia quanto dessa questão da construção, acho que foi bem interessante para todo mundo. Agora, para finalizar, estão perguntando: que logística você usa para dispor as figuras pro momento da cena e descarte depois do uso da cena?

[**CONCEIÇÃO**] Eu tento botar mesas, umas para tirar e outras para devolver e sempre em cima de alguma coisa para não correr o risco de você, no escuro, pisar neles. Você tem que tomar muito cuidado, porque as peças são delicadas. Se você agarrar uma na outra e puxar, vai rasgar. Então essa é uma coisa que tem que tomar muito cuidado. Já me pediram emprestado, eu falei: gente, não empresto,

não dou e se bobear não deixo nem ver. E como eu te falei, como tem uma história envolvida, tipo essa lá de Bali em que eu assisti ao espetáculo, fui no bonequeiro, conheci o velhinho, não é uma coisa que eu vou comprar de novo ou que eu vá viver de novo. Eu não vou encontrar a muda da feira para comprar. Esse chinês também, eu comprei desse grupo chinês em Charleville, eu não vou ter a chance de estar de novo com essas pessoas. E os meus bonecos, todos eu comprei de alguém. Mas assim, eu fui lá buscar. Então, tem sempre uma história rolando, porque não foi numa feira ou no mercado. Aliás, tem muitos bonecos desses vendendo nesses lugares e eu chegava e falava pro cara assim: “não quero, esse não quero, quero aquele que está escondido lá no fundo, que você não vende para ninguém, porque ninguém se interessa”. Porque para as pessoas que não são da área eles são feios, né? A pintura não é tão caprichada, não tem brilho, porque eles põem, às vezes, verniz, pintam com umas cores que não é o real. Mas eu sempre consegui ter acesso ao bonequeiro, ao fazedor da coisa. Então eu tenho muito orgulho das coisas que tenho e muito medo de estragar.

[JULIANA] Então, hoje a gente viu uns segredos da Conceição Rosière, de figuras. Amanhã nós teremos alguns segredos de iluminação com o Alex de Souza. Obrigada, Conceição! O pessoal elogiou muito.

[CONCEIÇÃO] Quem quiser perguntar alguma coisa e saber de detalhes, é só me procurar nas redes sociais, que eu mando. Tenho muito material sobre dramaturgia também, já dei curso, gosto muito dessa área. O que eu puder contribuir, estamos aí!

[**JULIANA**] Muito obrigada. Até a próxima!

[**CONCEIÇÃO**] Não posso mandar beijos por causa da Covid, então, deixa eu mandar coração. Beijos, obrigada!

[**JULIANA**] Manda um coração!

[**CONCEIÇÃO**] Mandei!



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



COMPANIA A LA SOMBRITA
(ESPAÑA)

09/06

15H DE BRASÍLIA



Entrevista com A LA SOMBRITA **José Diego Ramírez**

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹:
Adalberto Zimmer Junior e Pedro Manoel dos Santos Ramos

Tradução:
Adalberto Zimmer Júnior

[**JULIANA**] Olá!

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Boa tarde! Como estás?

[**JULIANA**] Muito bem! Primeiramente, eu gostaria de agradecer por ter aceitado o convite de falar conosco nessa *live* de hoje. Diretamente da Espanha, a companhia A La Sombrita. Para começarmos nossa conversa, você poderia falar um pouco sobre a formação dos integrantes da companhia?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] A companhia é composta principalmente por dois integrantes: Luz Riego, minha companheira, que é a responsável principalmente pela distribuição e pela produção, e eu, José Diego Ramírez, que, de alguma

¹ Vídeo da *live* disponível em: <https://youtu.be/HJFSs8FP6A8>.

forma, dirijo ou promovo os espetáculos. No final também atuo, pois acabamos realizando produções nas quais sou o titeriteiro solista. Para construir o espetáculo contamos com músicos, *designers*, figurinistas, pintores e ilustradores. Todos nos ajudam nessa produção. Mas depois, na execução do espetáculo, somos só nós dois.

[**JULIANA**] Eu achei muito curioso o termo que vocês utilizam ao se referir à Companhia A La Sombrita como teatro de “pocas luzes”, entre aspas.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] A La Sombrita nasceu em Écija². E aqui é onde faz mais calor em toda a Espanha. Uma frase que sempre nos disseram quando éramos pequenos era “fique na sombrinha [*sombrita*]”. A *sombrita* é a pequena sombra. Mas aqui soa como uma palavra carinhosa. Ou seja, quando o uso do diminutivo não é por ser pequeno, mas por carinho, então a expressão “fique à sombra” se torna algo carinhoso. E o “*pocas luces*” [“pocas luzes”] vem porque, para a Companhia A La Sombrita, “teatro de sombras” não soava muito bem. Então usamos ao termo “*pocas luces*”, que também é uma expressão utilizada aqui para crianças pequenas que têm poucas ideias. Assim, utilizamos poucas luzes para fazer sombra, porque fazemos teatro de sombras, principalmente para o público infantil. É um jogo de palavras, porque precisávamos colocar algum nome. Mas sim, em minha cidade, a chamamos de “a cidade do Sol”. Então, a Companhia A La Sombrita faz teatro de sombras para crianças, e “*pocas luces*” porque depois abrimos uma sala,

² Município da Espanha na província de Sevilha, comunidade autônoma da Andaluzia.

um pequeno teatro, e o chamamos de “*El teatro de pocas luces*”, porque é um teatro de sombras. É um jogo de palavras que talvez fora de contexto não tenha muito significado, mas para nós tinha um conteúdo, porque usávamos isso ao dar nome à companhia e qual era a missão ou a intenção que queríamos ao criar este grupo.

[**JULIANA**] Sim, perfeito. Achei curioso! Eu acho que a gente pode falar um pouco sobre a sua primeira criação no teatro de sombras, *Romance a la luz de la candela*.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] *Romance a la luz de la candela* foi um laboratório, um espetáculo experimental que fiz com um colega para investigar um pouco o mundo da sombra. Não tínhamos ideia. Não sabíamos do que se tratava o teatro de sombras. O que acontece é que eu sou iluminador de teatro, eu trabalhava na iluminação de espetáculos. Então, quando descobri as sombras, para mim era muito interessante. Era muito curioso como, com a mesma luz, era possível contar histórias. E a partir daí foi quando começamos a investigar. *Romance a la luz de la candela* era um pequeno roteiro que fizemos sobre os sete meninos de Écija, sobre os bandidos que nos permitiam, com o efeito da vela, fazer algumas sombras e brincar um pouco. Foi uma coisa muito experimental da qual, neste momento, me dá muita vergonha de ver o vídeo, mas a verdade é que, de alguma forma, nos lançou um pouco à pesquisa e, sobretudo para mim, a grande surpresa de que somente com a luz eu poderia contar histórias e poderia mudar, poderia tocar emoções e poderia tocar tempos. Isso foi uma das grandes coisas. Isso foi em 1993, eu continuei trabalhando

depois. Isso foi um experimento amador com um amigo e eu segui no teatro. Eu fazia cenografia e trabalhava em iluminação, fazia projetos de iluminação para títeres, para companhias, mas tinha essa história do teatro de sombras. Então, criei a companhia, porque já tinha claro que queria investigar e fazer propostas com sombras. Então, por isso, foi em 2001, quando criamos a companhia. Desde 1993, quando fizemos o primeiro espetáculo, até 2001, houve muitos anos de pesquisa, de formação, até que, no final, foi o momento de dar esse passo, de dizer que achava que tinha informação suficiente para poder me meter em um laboratório, entrar em um *workshop* e contar uma história.



Figura 1: *Romance a la luz de la candela*. Fonte: www.alasombrita.com.

[JULIANA] E depois de *Romance a la luz de la candela*, veio *La señorita Ofelia*, certo?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Sim. *La señorita Ofelia* é uma adaptação que fizemos do conto *O teatro de sombras de Ofélia*, de Michael Ende³. Chamamos de senhorita Ofélia porque, no final, nós montamos. Foi também muito experimental para mim, porque foi um espetáculo com uma montagem maior, com cinco titeriteiros. Foi meu primeiro espetáculo e foi um desastre. O efeito foi muito bom, mas a produção, a distribuição do espetáculo foi uma catástrofe, porque simplesmente não tínhamos isso. Ou seja, todos esses anos eu havia trabalhado como técnico, conhecia muito bem os técnicos dos teatros, conhecia os teatros, mas não conhecia os programas. Então era muito difícil vender, era muito difícil fazer uma apresentação e cada vez que tínhamos uma atuação, passava tanto tempo que tínhamos que montar ensaio, então era ensaios com cinco pessoas e eu não tinha infraestrutura, tínhamos que alugar espaço ou solicitar espaço e, na verdade, foi um pouco desastroso. Fizemos apenas dezoito apresentações e foi uma grande ruína para mim. Investi muito em tempo e em dinheiro e foi uma catástrofe emocional e econômica. Mas, bem, talvez tenha sido o trampolim para estarmos agora onde estamos. Ou foi também a referência da vontade que adquirimos para estarmos onde estamos.

[**JULIANA**] E quanto à estética das figuras e a escolha das fontes luminosas, quais foram as diferenças entre *Romance a luz de la candela* e *La señorita Ofélia*?

³ Michael Andreas Helmuth Ende foi um escritor de fantasia alemão, tanto para adultos quanto para o público infantojuvenil. Seus livros foram traduzidos para mais de quarenta idiomas e venderam mais de 35 milhões de cópias. Alguns de seus trabalhos foram adaptados para o cinema, peças de teatro, óperas e audiolivros.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] A principal diferença em relação a *Romance a la luz de la candela* é que utilizávamos projetores de *slides* que projetávamos sobre uma tela. Nos projetores, havíamos feito as paisagens, as figuras e criávamos fazendo sombras. Era muito frio e já colocamos uns transformadores para fazer transições suaves com as luzes, para que não fosse tudo de uma vez. Com *La señorita Ofélia*, foi uma instalação, uma cenografia técnica, porque se vocês conhecem o conto *O teatro de sombras de Ofélia*, é sobre uma senhora que trabalha como “ponto” de teatro⁴, que vive em uma concha⁵, e no final a despedem do teatro e ela morre. Vou dizer um *spoiler* para quem não conhece: ela morre e vai para o céu, onde encontra seu teatro de luzes. Ela havia montado um teatro de sombras, então o que fizemos foi uma cenografia totalmente de tela de retroprojeção, onde era uma câmara escura com um fundo e fazíamos toda a sombra atrás, mas em um nível bastante grande. Não havia tanto acesso à *internet*, não tínhamos tanto acesso ao Google e nem ao YouTube. E, então, a referência que tínhamos era pouca, era mais de pesquisa. Fui de dimensões menores a uma visibilidade bastante grande, porque fazíamos teatro com dez metros de fundo. Precisávamos de no mínimo oito de largura e sete de profundidade para montar toda a estrutura. Por isso eram dez horas de montagem e era também uma produção para a qual ainda não estávamos preparados como empresa, nem

4 “Ponto” era um profissional do teatro responsável por “assoprar”, em voz baixa, as falas que deviam ser repetidas, em voz alta, pelos atores.

5 Alçapão situado no centro-baixo do palco, que escondia o “ponto” por uma proteção curva, planejada para projetar o som de sua voz, sussurrada, para o fundo da cena.

em termos de deslocamentos, nem de pessoal, nem nada, o que nos trouxe muitos problemas técnicos e logísticos nesse tipo de espetáculo. E isso foi o que me fez parar, pensei, comecei a me formar, e nos espetáculos seguintes me tornei solista. Pensei que tinha que fazer o teatro sozinho porque vivo em uma cidade pequena, não posso trazer atores, não posso ir ensaiar. Então, isso também foi a antessala para direcionar a companhia um pouco à estrutura que começamos e que conseguimos ter agora.

[**JULIANA**] Sim, é interessante saber essas coisas, nos fazem refletir sobre o que estamos fazendo e como podemos continuar trabalhando. Você pode falar um pouco sobre a entrada de Luz Riego para a companhia, a responsável pela produção, e o que mudou?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Luz Riego é minha parceira, minha companheira. Ela não vem das artes cênicas. Ela vem da área empresarial, formada em Ciências Sociais, trabalhava na administração. Quando começamos e montamos a parceria, eu já tinha feito meus espetáculos como solista e comecei a ter um pouquinho mais de funções, mas naquela época a distribuição era muito complicada porque não havia telefones móveis, quase não se usava, os vídeos VHS tinham que ser gravados e enviados pelo correio, os telefones não funcionavam, vendia-se quase porta a porta, fazíamos visitas às prefeituras para oferecer os espetáculos. Assim, a venda era muito difícil, muito lenta. A incorporação de Luz Riego fez eu me livrar de tudo isso, e ela não se importava em retornar cinquenta chamadas, visitar tantos programadores quanto fosse necessário, escrever todas as cartas que precisassem ser feitas, esse é o trabalho dela.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] E assim começamos também a participar de feiras, a fazer o que hoje chamam de *networking* para que nos conhecessem, porque, como eu disse, conhecia muitos técnicos de teatro, mas não os programas, não quem contratava. Começamos a participar das feiras como uma companhia, principalmente na Espanha, começamos em Gijón, em Madri, Palma de Río, Castilla e León. Ou seja, tentamos participar de todas as feiras de teatro para, de alguma forma, conhecer o mercado, as pessoas e que também conhecessem o nosso trabalho, porque ninguém conhecia nosso trabalho ainda. Então isso foi o que começou a dar visibilidade para a gente e, a partir daí, tudo foi exponencial. No momento em que conhecíamos pessoas, conhecíamos muitos trabalhos. Antes, ninguém conhecia nem o teatro de sombras; eu ia vender e dizia: “Olha, eu faço um teatro de sombras” e me perguntavam “teatro de quê?”. Não havia uma cultura de teatro de sombras na Espanha, e muito menos no sul. Não existia, quem conhecia, conhecia mal e mal as sombras chinesas e talvez soubesse fazer algo com as mãos, porque alguns mágicos utilizavam alguns recursos ou truques de sombras com as mãos. Isso era o máximo que chegava por aqui, pelo menos na zona onde estávamos, na Espanha. É verdade que aqui ainda temos poucos grupos de sombra. Vicente é o padrinho de tudo, porque nos colocou em um festival e assim estamos desbravando.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Ele se encarrega de investigar quais grupos de sombra existem na Espanha, porque quando vemos a programação, é assim que vamos nos conhecendo um pouco. Mas a verdade é que, para mim e para a companhia, foi um antes e um depois da incorporação de Luz Riego. Ou seja, temos os dois pilares: a parte técnica e artística, que

eu cuido, e a parte administrativa, de vitrine e distribuição, que é gerida por ela. A partir daí, começamos a crescer e a distribuir o espetáculo profissionalmente. E isso fez com que, nestes anos, passássemos por todos os circuitos profissionais da Espanha. Nossos espetáculos têm muito texto. Estamos em muitas programações pedagógicas, muitas programações para escolas, onde as propostas que fazemos são contemporâneas e utilizando as antigas técnicas do teatro de sombras.



Figura 2: *Cuentos de pocas luces*. Fonte: www.alasombrita.com.



Figura 3: *Cuentos de pocas luces*. Fonte: www.alasombrita.com.

[**JULIANA**] Dentre as oito produções da companhia, qual foi a mais desafiadora?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Acho que a última. Eu procurei, nas produções, utilizar o teatro de sombras, mas com a proposta de nunca fazer cinema. Não uso retroprojektor, nem projetor de vídeo, nem nada tão tecnológico que não seja um ponto de luz e algo no meio. Isso me fez ter esses requisitos técnicos na hora de produzir um espetáculo e me limitou a não poder resolver as coisas com tecnologia. O grande desafio foi este último espetáculo que fizemos, que é *El tesoro de Barracuda*, que é uma história de piratas, mas sob a perspectiva do público. Já havíamos começado, os espetáculos que iniciei me levaram a uma descoberta para trabalhar sozinho, então comecei a investigar e fiz cursos com mestres. Estive com Fabrizio Montecchi do Teatro Gioco Vita, mas eu queria pesquisar o Richard Velázquez, porque ele trabalha sozinho e o Teatro Gioco Vita tinha muitas mãos, então não me interessava, pois queria trabalhar sozinho. Fiz um curso com Richard Brocha, que foi quem me mostrou as articulações, como poderia montar as articulações dos títeres e como trabalhar atrás de uma tela. Mas eu já vinha influenciado pela iluminação, pela informática e pelo Teatro Gioco Vita.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] O que fiz foi separar a tela do Richard Brocha e colocar um vidro em vez de uma tela, e ao lado coloquei outro vidro, e esses dois vidros projetavam na mesma tela. Seria como um retroprojektor, mas em grande escala, e isso me permitiu fazer um espetáculo como *El patito feo*, que é um roteiro de cinema, mas feito

ao vivo. Isso me permitiu brincar com os *fades*, com os primeiros planos, com planos de detalhe, criar títeres quando o patinho chora, criando apenas a cabeça com o olho e fazendo uma lágrima aparecer, mudando para o plano geral. Tudo isso me ajudou a brincar com o cinema de animação, mas feito ao vivo. Foi muito bom, mas o único erro que depois detectamos é que tudo acontecia atrás da tela, e o público não via nada, apenas o resultado, mas não como estava sendo feito. E houve um momento em que as pessoas começavam a entrar pela parte de trás quando o espetáculo terminava e ficavam surpresas de como os efeitos eram feitos do outro lado. Então percebemos que isso era muito importante no século XXI, que em vez de esconder a varinha, ela deveria ser vista, em vez de esconder a mão, a mão deveria ser vista. Para que houvesse uma pessoa fazendo essa animação, porque, de outra forma, como me disse um amigo, embora não fosse amigo, mas acabei me tornando amigo dele, disse que estava tão bem-feito que parecia falso, que parecia um projetor de *slides*, ou seja, um projetor de vídeo. Parecia que era um filme gravado, não que houvesse uma pessoa fazendo. Então isso foi o que nos levou a, para o próximo espetáculo que fizemos dessa forma, colocarmos a tela ao fundo e eu fiquei entre a tela e o público, para que eles vissem como todo o teatro era elaborado. E isso mudou a dramaturgia, mudou os ritmos, mudou a estética, mudou tudo. Coloquei um vídeo e levamos para a rua, projetando em lugares que não eram paredes brancas, que não eram telas. Restos de muralhas, portas de igrejas, algo onde as pessoas não esperavam que fossem projetar um teatro de sombras ou um vídeo, onde um vídeo não poderia ser

projetado, mas um teatro de sombras sim. E fizemos isso também porque o *vídeo mapping* se tornou uma moda na Espanha. Essa projeção é perfeita. Assim, fomos com nossa lata de tomate na mão ou nosso papelão recortado e contamos histórias em uma parede. Achamos a proposta muito interessante, tanto em dramaturgia quanto em estética. E isso funcionou muito bem para nós. Depois fizemos outro espetáculo para crianças pequenas, quase para bebês, que é uma versão de *¿A qué sabe la luna?* que também fazemos na frente do público com uma figurinha pequena, articulada. Pintamos para que não fosse uma silhueta apenas preta. São figuras pequeninas, mas que projetamos.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Nós podemos fazer em uma tela pequena ou em uma de quatro metros ou em uma fachada. Porque, tecnicamente, para nós é a mesma coisa. Então, tudo isso foi assim, tudo muito poético, muito bonito, até que chegamos à última produção, que foi *El tesoro de Barracuda*. É uma novela que ganhou um prêmio aqui na Espanha, o Prêmio Barco a Vapor, e a diretora é nossa amiga. Para mim, foi como meu currículo nesses vinte anos, quase trinta anos de pesquisa sobre o teatro de sombras. Misturei tudo, juntei o que eu sabia, eu me preparei como ator, porque venho da parte técnica, não sou ator, sou ator acidentalmente, eu contratei pessoas que me disseram como eu deveria falar, como eu deveria me mover, me dirigiram, fizemos um figurino, criei uma cenografia de dimensões que depois chamei um cenógrafo para que a convertesse no resto de um naufrágio, para que esteticamente funcionasse.

E depois construí uns títeres com base para projetá-los sobre o barco, sobre a tela, à vista do público. E usei a popa como cenário, porque é uma história de piratas que encontram um tesouro e o tesouro é um livro, mas nenhum sabe ler. Mas há um que sabe um pouco e acredita que ali há algo interessante. Então todos os piratas decidem aprender a ler, e aí começa a parte divertida, porque alguns piratas que sabem ler e que sabem pedir no bar têm cenas muito divertidas. Mas para as crianças, a mensagem é sobre a importância de saber ler. Ou seja, não se diz, mas se demonstra como aprender a ler ajuda na hora de pedir comida, como conseguem distinguir os barris, o que contém pólvora e o que contém rum, sem ser necessário abri-los porque já estão escritos. Essa história me prendeu, nos encantou muito e, além disso, a estética do mar, do barco, dos candelabros, da vela, da madeira era esteticamente muito atraente para montar uma história de teatro de sombras. Então, brincamos com isso, nos custou quase um ano de pesquisa, outro ano de produção, e a sorte é que estreamos no início de 2018 e até antes do confinamento tivemos cerca de cem, creio que foram 148 apresentações, o que para nós foi um grande feito. Além disso, em relação ao número de apresentações nos espaços onde trabalhamos, conseguimos inserir o teatro de sombras em programações muito estáveis de teatro infantil, onde os títeres quase não entram, porque os títeres vão para formatos menores, e entrar com o teatro de sombras ali foi muito importante e gratificante para nós. Depois de tantos anos defendendo essa técnica como uma ferramenta interessante para contar histórias.



Figura 4: *El tesoro de Barracuda*. Foto: Gerardo Sanz.



Figura 5: *El tesoro de Barracuda*. Foto: Gerardo Sanz.



Figura 6: *El tesoro de Barracuda*. Foto: Gerardo Sanz. [112]

[JULIANA] Quantos sombristas atuam nessa peça?

[JOSÉ DIEGO RAMÍREZ] Só eu, sempre. Desde *La señorita Ofélia*, todos os espetáculos sou só eu. O desafio é: o que posso fazer sozinho? Ou seja, quando produzimos um espetáculo, temos dois desafios: o técnico, que vai desde a descoberta do fogo até a invenção do cinema, e o dramático, que eu tenho que fazer tudo sozinho. Então, na produção, vem muita gente trabalhar, me orientar, me dirigir, mas depois, na parte do espetáculo, sou só eu. Levamos cinco horas para montar, mas depois nada pode falhar. Está tudo milimetricamente estudado e testado, mas para o público

parece que vai surgindo, que está sendo improvisado um pouco. Isso era um pouco o que queríamos contar.

[**JULIANA**] Ocorre movimentação de luzes durante o espetáculo? Como isso acontece, já que você está sozinho em cena?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Pois é uma coreografia. Ou seja, eu tenho a sensação de que no palco estou dançando e movendo a boca e as cordas vocais, mas tudo está coordenado. Tive que repetir tantas vezes para que saísse sem pensar. Mas é uma coreografia no palco, onde sempre faço os mesmos passos, o mesmo olhar, dirijo o olhar para um lugar. Aparentemente, parece que tudo flui, mas é hermético, é matemático. Há uma trilha sonora incrível, que projetamos com nosso amigo, Solstício Molina, que já trabalhou conosco em *El patito feo*, e fizemos uma trilha sonora que é perfeita, com efeitos sonoros que me dão os tempos que preciso, onde tenho que terminar o texto porque vai haver uma mudança de música. Então, fazemos um “chiu”, ou os violinos sobem, isso cria um alerta em mim.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] *El tesoro de Barracuda* é um relógio e ao mesmo tempo uma luva. Eu entro em cena e saio e ainda não pensei no que tenho que fazer, a não ser que haja um erro, o que é uma grande catástrofe, como algo cair, algo quebrar, o que acontece. Tenho 96 títeres escondidos por toda a cenografia. Às vezes, algum se descola ou algum vem dobrado, ou algo assim, e isso me deixa em pânico. Temos mais de cem efeitos de mudanças de luz e som que também estão muito sincronizados. Mas foram três meses de ensaio, porém, foram três meses de segunda a domingo, três meses de ensaio. Quando já tínhamos tudo pronto, o

que foi um grande desafio, foi também o meu presente de aniversário. Vou completar cinquenta anos e me dei esse espetáculo de presente.



Figura 7: Montagem técnica. Foto: Acervo da Companhia A La Sombrita.

[**JULIANA**] E a equipe técnica é para a operação de luz e som?

[**JOSÉ DIEGO RAMIREZ**] Bom, eu não te disse antes, mas sou informático. Meus estudos vêm da informática. Eu passei depois para a cenografia e para os estudos de teatro. Fui estudar teatro como ator, mas não passei no teste, me reprovaram. Então comecei a estudar como técnico de cenografia, fiz direção técnica e depois me especializei em iluminação. Mas eu venho da informática. Quando não havia computadores, eu trabalhava com iluminação. Então, todo

o meu trabalho é informático, ou seja, eu desenho os títeres no computador com o Adobe Illustrator. Faço os moldes dos cortes, marco onde tenho que cortar, faço o *storyboard*, tudo isso no computador e com movimento. Não sei desenhar, contrato um ilustrador ou uma ilustradora para que desenhe para mim. Então, como técnico de iluminação, quando fui com as companhias, levei meu computador onde tenho o programa de iluminação, já trabalho com um programa da Macintosh, onde gerencio ou sincronizo iluminação e som. Assim, já tenho tudo preparado e posso lançar tudo com um controle remoto. Levo um controle remoto onde vou mudando as cenas, mas em *El tesoro de Barracuda*, como era mais complexo, no início um técnico vinha conosco para ajudar, principalmente para nos ajudar a montar, porque era muito tempo de montagem e desmontagem, e no final, Mari Luz é quem lança as pistas de áudio e de som. Mas em *Un trocito de Luna* e em *Cuentos de pocas luces*, que não são tão complexos, eu levo tudo com um controle remoto. Tenho o computador, coloco o computador em um cantinho onde posso vê-lo, mas levo um controle remoto onde faço as mudanças tanto de luz quanto de som.

[**JULIANA**] É muito interessante essa relação entre o teatro de sombras, informática e tecnologia.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Em um mundo tão artesanal como deve ser o nosso, que deve ser o teatro de sombras, eu sempre fui muito tecnológico, por minha formação, mas sempre quis usar isso na produção, não na exibição. O que o computador faz é o que fariam dois técnicos, um com a mudança de luz e outro com a mudança de som. Eu substituí *softwares* técnicos por um computador, por um programa

onde basta apertar um botão, mas não é um projetor de vídeo. Utilizamos a tecnologia como uma ajuda, mas não como um recurso, não é um recurso.

[**JULIANA**] Ainda falando sobre as produções, quais são os materiais utilizados na confecção das silhuetas e das telas, e quais são os equipamentos de iluminação escolhidos?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Bem, sobre os materiais, passei por muitos. Principalmente, minha grande descoberta foi, aqui na Espanha, o policarbonato compacto, um plástico transparente. Para mim, isso foi um achado porque é um material muito resistente, muito transparente e que eu podia trabalhar muito bem; pode ser cortado com tesoura, estilete ou serra, dependendo da espessura. Isso sempre funcionou muito bem quando trabalhei atrás da tela, mas quando virei a tela, esse material plástico é brilhante e não é muito atraente à vista, pois reflete a luz. Então, eu substituí completamente por papelão, cartolina preta de impressão. O que faço é criar uma figura e, como fica muito mole, faço outra, mais uma, e posso colocar até quatro camadas. Se a figura for muito grande, uso um esqueleto, talvez de policarbonato, ou algo de arame; o público vê apenas o papelão, ou seja, a cartolina preta, que é o mais parecido com o couro, para que tenha essa textura e esse brilho. Isso me permite que não haja reflexo. É um material que pode quebrar facilmente, mas também é muito simples de substituir, por isso levo papelão e cartolina preta na caixa de ferramentas e, se uma figura quebrar, rapidamente a corto com a tesoura, colo e o espetáculo continua. Então, esses são os materiais que estou usando. Principalmente madeira e arame para as articulações, para que tenham essa

força. Mas o que o público vê é cartolina, cartolina preta. Depois, as luzes que utilizo são halógenas de pino. São as melhores porque trabalho muito perto da luz com figuras muito pequenas; assim, é a única que me permite ter essa qualidade. Por exemplo, com *El tesoro de Barracuda*, testei a iluminação LED, utilizando lanternas LED adaptadas. Estivemos experimentando com um eletricista aqui; comprei muitas lanternas pela Amazon, e ele as desmontava até conseguirmos fazer uma lanterna que não pisca para a câmera, que pode ser regulada e ligada por um *dimmer*, controlando-a pelo computador. Conseguimos isso e tenho seis pontos de luz, pois o bom da lanterna LED é que não esquenta, permitindo que eu a embuta na cenografia sem perigo. A lâmpada halógena aquece muito, então é preciso ter cuidado e mantê-la afastada de uma bateria, mas com a lanterna LED posso embutir na cenografia. Ninguém vê onde está a lanterna, mas ela acende porque há um fio que vai para o *dimmer*. Além disso, utilizei uma lanterna de mão, à qual também coloquei um regulador para que não seja simplesmente *on/off*, mas que acenda e apague gradualmente. Essas lanternas são as que uso para projetar à mão, com as quais estamos experimentando novas tecnologias, mas sem que desempenhem a função das luzes antigas, da luz halógena. Também mudamos a temperatura da cor para que não fique fria e adicionamos filtros de correção para que não seja uma iluminação LED convencional, ou pelo menos que não se perceba que é uma iluminação LED. Fazemos isso agora à vista do público. Quando trabalhamos atrás da tela, como comentei, em *El patito feo*, fizemos uma versão de pré-cinema, com muitas mudanças de luz e diferentes técnicas, como primeiros planos, *travellings* e

planos gerais. Nessa produção, não queria que o ponto de luz fosse visível. Usamos uma tela de retroprojeção, onde não se vê o filamento. Isso me permitia acender vários pontos de luz, mas o público não via o filamento, via apenas a luz aparecendo e surgindo outra figura.

[**JULIANA**] Como é o nome da tela que você disse?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Tela de retroprojeção. Quando você projeta pela frente, é uma tela de projeção. Mas quando você projeta por trás, é uma tela de retroprojeção. É uma tela que se utiliza para vídeos, para que, ao ver uma tela de vídeo, você não veja a luz do vídeo. Aqui na Espanha, eu comprei a marca Rosco, que tem a versão branca, mas essa não é boa para nós. Existe uma versão cinza que é a melhor e até mesmo uma preta de retroprojeção, que é mágica, porque é uma tela preta que, quando iluminada, mostra a figura por trás, isso é genial. Mas a cinza com a qual trabalho é muito boa, pois não tem tanto contraste quanto a branca. Não é preto e branco, embora pareça preto e branco, quando se projeta em cores, as cores ganham muito mais força do que com o branco.

[**JULIANA**] Com o que as cores ganham força?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Eu trabalho com cores usando lâmpada de rua (*calle bombilla*), aqui são chamadas de “lâmpadas de rua”. É como antigamente, quando as lâmpadas eram pintadas de várias cores. Eu uso policarbonato e faço algo parecido com aquarela, vou manchando, eu chamo isso de aquarelas, mesmo. Eu não sei desenhar, mas quando eu as projeto, as cores saem desfocadas e criam efeitos muito

bonitos. Faz tempo que não uso filtros de cor, utilizo essa textura porque ela cria imagens interessantes, junto com os vernizes de lâmpada, e é assim que faço tudo.

[**JULIANA**] Acho que aqui no Brasil chamamos essas tintas de tinta vitral.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Sim, é utilizado para pintar vidros, como as vitrais das igrejas, para pintar esses cristais. É com isso que confecciono e faço os fundos coloridos. Normalmente, tenho o foco e coloco o filtro de forma simbólica. Inclusive, em alguns casos, posso colocá-los em algo giratório, onde vai girando diferentes cores, mas mais do que cores, são texturas.

[**JULIANA**] Como você define o tema e a dramaturgia dos espetáculos? Você parte de uma ideia, um assunto, uma história? Há alguma limitação de acordo com a idade do público-alvo?



Figura 8: *El príncipe que no sabía jugar*. Fonte: www.alasombrita.com.



Figura 9: *El príncipe que no sabía jugar*. Fonte: www.alasombrita.com.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Não tenho uma fórmula. Não sei, acho que quando há uma história que quero contar ou que chega até mim, ou quando há uma cenografia. Eu trabalho muito com a cenografia, talvez seja daí que surja. Quando vejo um ambiente que gosto para contar uma história,

busco a história que pode ser contada naquele ambiente. Naturalmente, minhas limitações são sempre o teatro de sombras e, como já comentei, é algo artesanal. Eu queria contar uma história com motivos marinhos, porque sabia que um barco é muito chamativo e tenho muitos recursos: a textura, a madeira, o tecido, a vela. Então, quando chega o texto de *El tesoro de Barracuda*, eu já tinha o ambiente onde queria contar a história, mas também estava buscando o que poderia contar naquele lugar. Ultimamente, eu vou mais pela cenografia. Se agora quero contar algo em uma floresta, como posso fazer uma floresta de sombras? Que história posso contar nesse bosque de histórias? Existe um espírito ou uma primeira linha que não tem texto. Quero que isso aconteça na plateia. Quero, sobretudo, que as pessoas se comovam com algo. Agora, com o confinamento, estamos muito contra o entretenimento. Não fazemos teatro para entreter, não queremos entreter ninguém. Quem estiver entediado, que procure uma distração. Não estamos aqui para distrair ninguém, estamos aqui para comovê-lo, para que tome uma ação e para mudar o mundo. Por que não? Então, quando chega até nós uma história que achamos interessante e que acreditamos que as pessoas precisam conhecer, ver, e que no teatro de sombras podemos dar uma dimensão que em outras técnicas não seria possível, é aí que começamos. Buscamos esses recursos que o teatro de sombras pode ter, o teatro de luzes, para contar uma história que fala sobre a amizade. Nessa história, *El tesoro de Barracuda*, queremos falar com as crianças sobre algo, não queremos entreter. Queremos dizer o quão importante é aprender a ler para ser independente, para ser alguém. Então, não há uma ordem. Não existe uma lista de “tenho um

texto, como faço isso, com que técnica, em que dimensão”. Acredito que isso vá surgindo conforme avançamos. Não nos propomos a produzir um espetáculo a cada dois anos. Produzimos quando temos vontade ou quando sentimos a necessidade de fazer, quando temos algo para contar. Com *El tesoro de Barracuda* eu queria mostrar que, no século XXI, o teatro de sombras ainda é a melhor ferramenta para ativar a imaginação das crianças. E, por mais tecnologia que exista, por mais celulares ou *tablets* que ofereçamos, onde há um ponto de luz, uma mão e uma tela, não temos competição com a televisão nem com o cinema. Com o *tablet*, temos a competição de que as crianças não venham nos ver, mas, uma vez que elas vêm, já está ganho. Temos todas as ferramentas para tornar aquele dia inesquecível para a criança. Por isso fazemos teatro para crianças, porque o adulto não nos interessa, ele já está perdido.

[**JULIANA**] Você pode falar um pouco sobre os *workshops*, as oficinas, e quais as diferenças entre o *workshop* básico e o avançado?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Um *workshop* básico é, para mim, saber os três pilares que compõem o teatro de sombras, que são um ponto de luz, algo no meio, um objeto, e uma tela ou um ponto de projeção. Conhecer todas as possibilidades que isso pode ter seria um curso básico, mas eu acho que já é bastante avançado, porque é muito rico explorar todos os pontos de luz. Eu falei sobre dois pontos de luz que me foram úteis, mas isso não quer dizer que sejam os únicos pontos de luz. A luz do teatro de sombras pode ser qualquer coisa que emita luz, desde o fogo a qualquer tipo de lâmpada. O que acontece é que cada lâmpada vai

nos dar um resultado diferente. Não precisamos fazer as figuras de uma forma específica para que, nessa tela ou ponto de projeção, o público possa ver e entender o que queremos mostrar. O que a lâmpada halógena de projeção me permite? Permite-me fazer figuras muito pequenas e projeções muito grandes. Se a lâmpada não fosse de projeção e tivesse um filamento mais longo, eu precisaria me afastar para conseguir definição. Esse afastamento implica que eu teria que construir uma figura muito maior. Então, com outro material, talvez mais manipulável. Ou seja, tudo isso é o que vai mudando. Acho que, para fazer teatro de sombras, é necessário brincar com esses três elementos. Primeiro procurar pontos de luz e ver os resultados que eles dão. Procurar telas, paredes, pedaços de madeira, experimentá-los e utilizá-los como telas para observar os resultados, assim como os objetos. Pode-se começar com as mãos ou com figuras recortadas, não é necessário mais que isso porque dependendo do tipo de luz você pode afastar ou aproximar, tornar maior ou menor. E acima de tudo, uma das coisas que sempre digo nos *workshops* é que os bonecos não balancem a cabeça ao falar, mas que dancem, que deslizem, mas não é necessário mostrar ao público qual está falando. Um pequeno movimento, um pequeno deslizar, uma pequena dança é suficiente. Não é necessário fazer bonecos de *cachiporra* com bonecos de sombra, e isso já seria uma grande descoberta para quem nunca trabalhou com sombras antes. Dedicar tempo, perder tempo descobrindo resultados. Depois, para técnicas de construção em um nível mais avançado, com todos esses conhecimentos ou descobertas, selecionar um roteiro específico, uma ideia específica, um formato,

uma cenografia, selecionar todas essas descobertas para ver o que fazemos, o que construímos para alcançar esses resultados. Isso sim, já seria um pouco mais trabalhoso ou demandaria mais tempo de pesquisa. A vantagem do teatro de sombras é que ele não tem universidade, cada um de nós é a nossa própria universidade. Tudo são descobertas, algumas mais certeiras, outras menos, mas é por isso que também é muito difícil que os espetáculos sejam parecidos, mesmo que tecnicamente sejam usados materiais muito semelhantes. Mas com certeza não terão nada a ver, porque há muitas possibilidades e em todas essas possibilidades você precisa tomar uma decisão. E quando você toma uma decisão com uma lâmpada, uma tela e dimensões específicas, a partir daí começa toda a construção ou começam a surgir os materiais com os quais você vai trabalhar e as ferramentas que pode usar. Mas isso já direciona, de alguma forma, para um objetivo dramático para contar uma história. Eu venho mais da parte técnica do que da parte dramática, sou mais um matemático dos ângulos, da plástica e me custa muito falar sobre o espiritual, sobre a sombra, não me interessa falar sobre isso. Me interessa que o público capte, mas não que eu diga, porque eu também não sei, tampouco sei o que cada um vê da plateia. Eu faço uma proposta profissional e sincera, e que cada público capte conforme o seu dia. Então eu acho que os *workshops* não deveriam ter outro propósito além de conhecer materiais e, depois, tomar decisões para contar algo específico, para que quando quisermos dizer algo ao público, possamos selecionar com qual ferramenta ou dimensão podemos contar isso da melhor forma. Mas, se não for para contar algo, seguimos brincando.



Figura 10: *Un trocito de Luna*. Fonte: Acervo da Companhia A La Sombrita.



Figura 11: *Un trocito de Luna*). Fonte: Acervo da Companhia A La Sombrita.

[**JULIANA**] Há coisas que não são de competência artística da sombra? O que a sombra não sabe falar?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] O que mais me desafia na sombra são os diálogos. O diálogo entre personagens me custa muito, porque manter duas figuras dialogando é difícil. Mas eu acho que isso é uma dificuldade pessoal, não é algo que não se possa fazer. No início, quando comecei, eu dizia que havia

histórias que podiam ser contadas em sombras e outras que não deveriam ser contadas assim. Agora, depois de tantos anos, acho que tudo pode ser contado em sombras. O bom do teatro de sombras, para mim, é que ele carece de muita informação. Quando colocamos uma silhueta, falta muita informação, mas essa informação está com o espectador. Então, é o espectador quem completa essa informação. Brincando com isso, também brincamos com o olho, como ele abre ou fecha a íris, com cenas escuras, grandes trechos escuros e, em seguida, um foco que ilumina. Esses brilhos também distraem o espectador e distraem o cérebro, pois ele precisa analisar todas essas informações. O teatro de sombras nos permite brincar com isso. Hoje em dia, estamos muito empenhados em controlar a plateia. A plateia é parte do nosso espetáculo, o saguão do teatro é parte do nosso espetáculo, e a saída, uma vez que o espetáculo termina, também é. Que iluminação os espectadores vão ver ao entrar e com que iluminação eles vão sair? Eu sempre deixo a luz suave na saída do público. Para mim, é muito importante deixar uma imagem de saída, deixar a iluminação certa. Discutimos muito com os técnicos para que não acendam a luz da sala, nós a chamamos de luz de limpeza, que é para limpar a sala, para que se veja bem a sujeira. Mas a luz de entrada e a luz de saída do público é uma cena que devemos controlar, isso é crucial porque criamos um clima e, se eles saem com outro clima, quebra a experiência, pois estamos fazendo espetáculos de luzes. Chamamos de espetáculo de sombras, mas isso é uma ilusão. Fazemos espetáculos de luzes, ou seja, brincamos com a luz e, como me diz um amigo, somos cirurgiões da luz, pegamos a luz, recortamos e moldamos. Isso é o que um cirurgião faria,

não é? Então, é isso, brincar com essa luz, brincar com os lúmens, brincar com a forma como o olho humano e o cérebro funcionam. Vejo alguns espetáculos em que as mudanças são tão rápidas que o cérebro não tem tempo de assimilá-las. É importante ter essa consciência de, quando queremos fazer uma mudança, dar o tempo necessário para que a criança ou o adulto assimile a informação que está recebendo e, a partir daí, contar a história. Em alguns espetáculos a frase é dita no momento errado, isso faz com que as crianças se distraiam e não entendam o espetáculo. Não é que o espetáculo seja incompreensível, mas a informação que chega aos olhos não está em sintonia com a que chega aos ouvidos. Por isso, precisamos entender como o olho humano funciona. Não é que tenhamos que ser ópticos, mas é necessário saber que a maior parte da nossa informação deve entrar pelos olhos, não pelos ouvidos, os ouvidos servem como um acompanhamento. Não fazemos espetáculos de música, a música é um acompanhamento. Também não fazemos espetáculos de texto, o texto é um acompanhamento. Fazemos espetáculos de luzes.

[JULIANA] Não temos como não falar sobre essa quarentena. Uma vez que você trabalha sozinho, você está produzindo algo neste período de quarentena?

[JOSÉ DIEGO RAMÍREZ] Nesta quarentena estamos tranquilos, é a primeira vez que paramos em todos esses anos. Sempre tínhamos a desculpa de que havia coisas que não fazíamos porque não tínhamos tempo, agora tivemos tempo. Recusei mostrar meus espetáculos em vídeo porque não tem nada a ver. Eu não faço teatro gravado, se o público não está presente no momento dos meus

espetáculos, eles não fazem sentido. No entanto, ativamos um projeto que estávamos maturando há algum tempo, o *site titirionetas.com*, que é um portal que criei com meu amigo David Zuazola⁶, onde queremos, de alguma forma, conectar titeriteiros e promover uma troca de conhecimento. Começamos fazendo dois pequenos *workshops* que foram comentados anteriormente. Confinado, eu fiz um *workshop* sobre teatro de sombras, tive que fazê-lo em casa e não pude ir buscar ferramentas. David fez em seu ateliê, sua casa, um *workshop* sobre articulações de títeres de mesa. Estamos elaborando outros pequenos *workshops*, no fim das contas acreditamos que precisávamos contribuir de alguma forma durante este confinamento e não queríamos oferecer nossos espetáculos porque eles não são para este formato. Como eu dizia a alguns colegas, tenho meus espetáculos gravados profissionalmente para que um promotor, programador ou produtor veja, mas não para que um pai assista com seu filho em casa, não faz sentido. E como te disse antes, não é para entreter. As pessoas têm que vir ao teatro, porque no teatro já existe todo um processo antes de chegar lá: desde decidir ir, comprar o ingresso, deixar de fazer várias coisas para ir naquele dia, entrar na plateia, sentar-se e esperar o início da apresentação. Nesse momento, o público já está preparado. É outra coisa em comparação com ligar a televisão em casa e assistir a um espetáculo de teatro de sombras. Não tem nada a ver, não é isso que eu faço. Portanto, neste confinamento, aproveitei para

⁶ Ator, marionetista, dramaturgo, músico e comunicador audiovisual. Ver em: <https://dzuazola.com/>

ler muito, fazer muitos cursos que eu tinha pendentes e esperar que a inspiração chegasse. Como dizia Picasso, vou trabalhar para que a inspiração me encontre. Estamos tranquilos e nos cuidando. Plantamos uma horta agora e nos dedicamos a ela. E também observamos o pôr do sol, buscando inspiração. Estamos no campo, aqui vemos o nascer e o pôr do sol todos os dias e isso transforma a luz, muda as texturas, a luz entra pelas janelas. Temos quase um teatro de sombras em casa.



Figura 12: *Un trocito de Luna*. Fonte: Acervo da Companhia A La Sombrita.

[**JULIANA**] Que horas o Sol se põe aí?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] No verão, o Sol se põe a partir das 22h30 ou 23h. Então, quando nos apresentamos na rua, atuamos a partir desse horário.

[**JULIANA**] Os cursos *online* no site titirionetas.com serão abertos ao público?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Os cursos que estamos oferecendo em titirionetas.com são gratuitos e abertos ao público. Neste momento, estamos fazendo eu e o David, mas estamos convidando colegas que queiram participar. São cursos bem básicos, mas com o objetivo de aprender uma técnica ou servir como introdução. São cursos de três aulas curtas e temos amigos que estão acompanhando. Estamos vendo tecnicamente como fazê-los, escolhendo as câmeras e experimentando ângulos. A ideia é poder, no futuro, transformar em cursos mais estruturados. Antigamente, eu dava cursos para profissionais, cursos de iluminação para títeres e cursos de técnica de teatro de sombras, mas é muito difícil organizar um grupo grande, de dez ou quinze titeriteiros, em uma data e um lugar específicos, para fazer o curso. Essa possibilidade que temos agora com a tecnologia, que todo mundo usa, é talvez uma das coisas boas que o confinamento nos deu. Nos dá a oportunidade de fazer cursos ou compartilhar informações com pessoas de todos os lugares do mundo. Por isso, queremos que o titirionetas.com possa se transformar, no futuro, em uma academia *online* de títeres, mas não de forma geral, e sim com conteúdos muito específicos. Temos, por exemplo, um vídeo de como fazer uma palheta (lingueta), feito por Manuel Trulé⁷. Esse vídeo está em português, porque esse *workshop* foi em português. Eu fiz um pequeno *workshop* de introdução ao teatro de sombras e o David fez um *workshop* de como fazer um títere de mesa. Ou seja, são coisas bem

⁷ Marionetista, escultor e cenógrafo português. Ver em: https://www.facebook.com/trule.manueldias/?locale=ms_MY&_rdr

concretas. Estamos conversando com um titeriteiro para que nos explique como fazer uma cruz para um títere de fio. Não são *workshops* genéricos, como um “*workshop* de sombra”. Talvez eu faça agora um curso de como articular um tipo específico de silhueta para que ela se movimente, ou sobre como trabalhar exclusivamente com teatro de sombras. Ou seja, abordamos questões muito concretas, voltadas especialmente para titeriteiros e profissionais, para que possam aplicar em suas produções. Também estou preparando um curso de iluminação para títeres, que sempre foi minha especialidade. Antes, eu fazia isso em casa, mas agora já estou aqui na minha sala, com as ferramentas necessárias. Então, estamos usando o confinamento para isso.



Figura 13: *El patito feo*. Fonte: Acervo da Companhia A La Sombrita.

[JULIANA] Para finalizar, por onde podemos acompanhar o trabalho da A La Sombrita? Vocês têm alguma rede social?

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Estamos em várias redes sociais. Se você pesquisar “A La Sombrita” no *Google*, nos encontrará em todos os *sites*. Estamos no Instagram, temos uma página no Facebook e, principalmente, no nosso *site*, alasonbrita.com, de onde você pode acessar todos os nossos outros canais. Lá, publicamos artigos pequenos, especialmente voltados para professores e pais, com ideias sobre como fazer teatro de sombras em casa. Também temos um pouco de teoria e uma série de artigos que criamos sobre o tema. No YouTube, temos o canal “A La Sombrita”, onde as pessoas podem assistir aos nossos trabalhos. Lá, temos vídeos de diversos espetáculos, incluindo *El tesoro de Barracuda*. Recentemente, adicionamos um vídeo muito interessante, mostrando a dimensão que podemos alcançar com o teatro de sombras, projetando as sombras em fachadas de casas durante apresentações ao ar livre. É uma intervenção de iluminação sobre toda a fachada, e no meio fazemos a sombra, criando um efeito muito espetacular, especialmente para o público que não sabe o que está vendo. Eles não foram ao teatro, mas encontraram o espetáculo de surpresa, em suas próprias casas. Esse tipo de trabalho também é muito interessante porque muitas pessoas se aproximam e nos dizem que isso era algo que seus avós faziam quando o sol se punha. Enfim, se você pesquisar “A La Sombrita” no Google, vai nos encontrar. E se alguém tiver interesse, nós não guardamos nada para nós. Eu levei muito tempo para aprender e entender tudo isso, então estou totalmente disposto a compartilhar. Se alguém quiser saber mais sobre pontos de luz, lanternas, materiais, não tenho problema nenhum em explicar ou até fornecer *links* para compra, como na Amazon. O que

eu quero é que continuemos fazendo teatro de sombras e que possamos oferecer às crianças uma proposta artística e estética diferente daquilo que elas costumam encontrar em casa ou nas ruas.

[JULIANA] Esses cursos são muito interessantes, parabéns pela iniciativa! Te agradeço novamente por aceitar participar desta entrevista e por essa conversa tão rica sobre a linguagem do teatro de sombras e sobre o seu trabalho.

[JOSÉ DIEGO RAMÍREZ] Agradecemos por divulgar o teatro de sombras, porque nós, que somos poucos fazendo sombra, muitas vezes sentimos que estamos, como costume dizer, oferecendo um pouquinho de luz para tantas sombras que existem. Parece que sempre estamos tentando mostrar algo novo. Ainda ouço de alguns pais que não levam seus filhos ao teatro de sombras porque acham que pode dar medo nas crianças. Eu digo que não, dá medo é a você, não ao seu filho. A criança não pode ter medo, pois o que nós fazemos é despertar a imaginação dela, algo que pode estar adormecido ou preso por tanta tecnologia. Dito isso, me coloco à disposição para o que for necessário. Os cursos que estamos oferecendo em titirionetas.com são gratuitos, feitos com muito carinho e com muito pouca tecnologia. Faltam recursos, mas estamos fazendo com o que temos. Qualquer dúvida, qualquer dificuldade, estamos aqui para ajudar e queremos compartilhar os conhecimentos que recebemos. Eu não sou inventor, sou um imitador. Eu aprendi com alguém, adaptei o que aprendi ao meu conhecimento e coloquei em cena. Não tenho nada guardado para mim,

porque não inventei o teatro de sombras. Se sei alguma coisa, é porque alguém me ensinou. Então, fico feliz em poder compartilhar meus humildes conhecimentos e experiências, se isso puder ajudar alguém a ter uma tarde mais agradável. Estamos aqui para isso.

[**JULIANA**] Obrigada por tudo! Um abraço para todos e vamos nos falando.

[**JOSÉ DIEGO RAMÍREZ**] Obrigado, tchau!

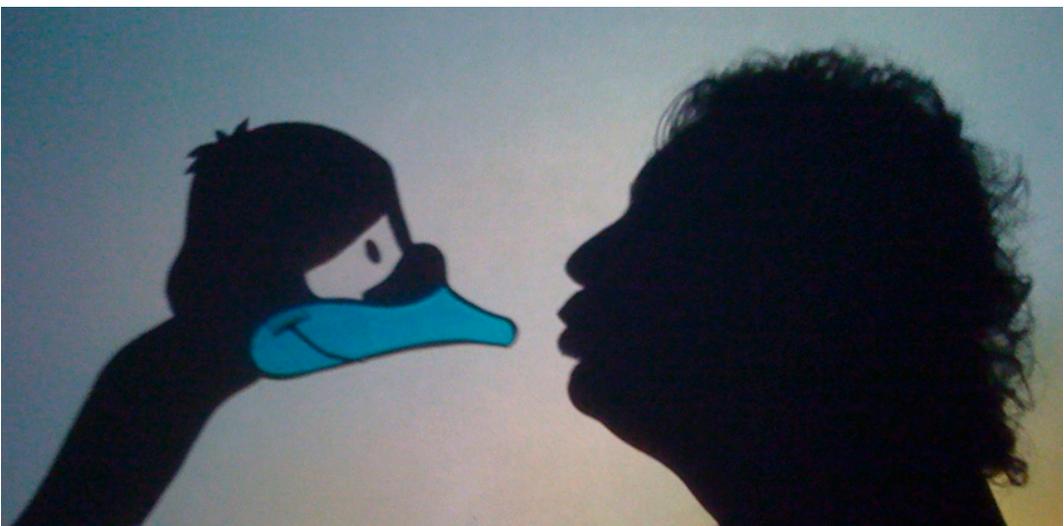


Figura 14: *El patito feo y yo*. Fonte: Acervo da Companhia A La Sombra.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



TÊMIS NICOLAIDIS
CIA LUMBRA
(BRASIL)
26/09
20H DE BRASÍLIA



Entrevista com CIA LUMBRA TÊMIS NICOLAIDIS

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição¹:
Ian Vieira

[**JULIANA**] A gente vai começar! Queria, primeiramente, agradecer a Têmis, que aceitou o convite para conversar com a gente, fico contente de estar conversando com você.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Eu também, bastante!

[**JULIANA**] Obrigado também ao pessoal que entrou aqui e que está assistindo a essa *live*. Então Têmis, agradeço e já faço uma pergunta: Qual é a sua formação? Eu sempre começo com essa pergunta.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Então tá, eu quero também agradecer e dar os parabéns pra vocês porque olha, é fogo fazer tanta *live* assim durante tanto tempo. Que legal que vocês conseguem seguir nesse pique assim, porque eu acho que vai ser um compilado interessante de gente, de lugares e de fazeres, muito legal a iniciativa.

¹ Vídeo da *live* disponível em: https://youtu.be/xk8cys__bcM.

Bom, a minha formação é de jornalista. Eu me formei em jornalismo, porque também não sabia muito bem o que queria fazer da minha vida. E eu nem me lembro porque eu caí nessa assim, alguém me convenceu que eu escrevia bem e que eu devia entrar em jornalismo e eu acabei entrando. E foi muito legal porque eu consegui um estágio numa TV educativa aqui no Rio Grande do Sul e lá os estagiários faziam muita coisa, tudo. Fazia programa, fazia roteiro, fazia externa, gravava, editava, produzia, enfim, fazia tudo. Lá eu comecei a editar, eu aprendi a fazer edição e realmente, isso foi uma coisa que eu gostei muito de fazer. Levei pro resto da minha vida e continuo levando até agora. Então a minha vida profissional mesmo começou numa formação de cooperativa de comunicação, lá em 2002-2004.

Então, eu formei com uns colegas meus, uma cooperativa de comunicação e daí passamos para outra cooperativa, porque o trabalho do coletivo nos demandou sair de uma cooperativa de 20 pessoas para formar uma menor de 7, ali o grupo passou a trabalhar a produção audiovisual, que até hoje continua, que é o Coletivo Catarse, aqui de Porto Alegre. Então nós trabalhamos com uma equipe multidisciplinar, tem músico, tem jornalista, mas basicamente nós fazemos produção audiovisual, e isso, o Coletivo Catarse, já tem 14 anos, e há 14 anos eu trabalho com produção audiovisual. Porém, aí entrando nessa parte mais artística da minha vida, eu sempre tive esse vácuo de querer me expressar artisticamente de uma outra forma que não fosse aquela que depende de uma câmera e de um computador, eu estava com muitas ganas de me expressar artisticamente e comecei a procurar maneiras de fazer isso. Eu lembro muito de uma frase que o Alexandre Fávero sempre traz que é o

que ele fez na infância, eu fiz aula de música, de tudo um pouco e nunca me aprofundei em nada. Mas aí com essa vontade de estar se expressando de uma outra forma, isso tudo vem com muita força, lá pelos meus 35 anos de idade. E aí foi quando eu tive muita vontade de procurar outras formas de trabalhar, porque não queria só fazer algo como *hobby*, eu queria realmente me aprofundar e fazer disso parte da minha profissão, claro com produção audiovisual sempre tem também, não é?. Sempre procurei fazer vídeos que tivessem uma veia mais poética, que trabalhasse mais sensivelmente os assuntos. Mas para mim era muito pouco isso. Um amigo bonequeiro que mora em Porto Alegre, Leandro Silva, falou assim, tu nem sabe, tem um curso de vivência em teatro de sombras que tu precisas fazer, eu fiz, é incrível e é com a Cia Lumbra. Cia Lumbra eu já tinha visto, o primeiro espetáculo de sombras que eu vi foi a Salamanca do Jarau que era com a Lumbra, aí fiquei com isso na cabeça e pensei vou fazer. Numa dessas, a gente foi num ensaio, nós íamos gravar um show com o Richard Serraria, que é o Nêga Sombra, que a cia Lumbra participou, filmou, fez as imagens e sombras. Quando chegamos lá pra fazer o ensaio para a gravação, o Alexandre estava lá e eu falei: “fiquei sabendo que vocês têm um curso assim e assado”... Ele falou: “É. Tem. E tu tem que fazer”. Me senti intimada, vou ter que fazer esse curso agora. Aí fui, e realmente assim, foi um divisor de águas na minha vida essa vivência da cia Lumbra, porque é tudo muito especial, né Juliana, tu que fez também pode falar um pouco assim. É algo num formato de entrar em contato com a arte da sombra, com fazer teatro, com formas e luzes, tudo é uma maneira diferente de você se relacionar com tudo isso.

Pra mim foi muito transformador passar uma semana naquele espaço, pensando em como tu vai botar pra fora as histórias que tu quer contar na linguagem da sombra e realmente realizar isso foi algo muito especial. Passei por aquela vivência e fiquei com aquilo dentro de mim. Aí a vida vai indo e indo, a gente se cruza, com a Fabiana e Alexandre, a gente se cruza algumas outras vezes e a gente foi se aproximando muito em função do trabalho, da produção audiovisual, a gente foi entrando em contato e quando vi, eu recebi esse convite para estar incorporando a Cia Lumbra. Aí o Alexandre e a Fabiana colocaram esse manto de sombras sobre mim e me engoliram pra dentro da cia. E eu fui, sem pensar muito fui com eles e tô até hoje, vai fechar 5 anos.

A minha formação recente mesmo em teatro e principalmente com as sombras se dá toda dentro da cia Lumbra e do clube das sombras que é esse guarda-chuva que anda junto com o trabalho da cia. É mais ou menos isso onde estamos agora, nesse momento.

[JULIANA] Sim, ótimo. Realmente a vivência é algo incrível, para formação mais profunda na sombra, e tem essa rede que vai se fazendo, não é? É uma vivência onde tem vários artistas com sede e com suas experiências, muito bacana.

[TÊMIS NICOLAIDIS] Tem uma rotina. A gente se relaciona com as pessoas, troca ideias, vai para aquela sala. Eu lembro que eu fiz, não sei se foi na vez de vocês ou outra, eu fiz umas duas ou três vezes a filmagem e o vídeo final da oficina. Em uma dessas, uma das pessoas que estava na oficina falou: Todo esse ritual de botar a roupa preta, caiu a noite, a gente subiu as escadas, vai para aquele lugar e

trabalha. Com a luz, com a sombra, é todo um ritual né? Eu acredito que a sombra tem isso, ela traz esse clima, não tem como não ter o ritual. Algo acontece quando se coloca a luz num lugar escuro e quando tu se dá tempo para observar isso, e pra estar se deslumbrando com as figuras, foi bem especial pra mim.



Figura 1: *Oficina Territórios desconhecidos*, realizada no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo (Morro Reuter/RS). Foto: Roger Lisboa.

[JULIANA] Então você já citou pra gente como aconteceu de você se integrar à Cia Lumbra, agora eu queria saber quais foram suas primeiras experiências dentro da companhia.

[TÊMIS NICOLAIDIS] O primeiro espetáculo que eu fiz foi uma substituição na Salamanca do Jarau. Então a gente ensaiou durante um tempo para apresentar Salamanca do Jarau na semana de homenagem ao João Simões Lopes Neto,

aqui no Santander Porto Alegre. Então, pra mim era tudo muito estranho, porque apesar de ter tido aquela vivência, é um trabalho diferenciado né, são muitas coisas para pensar, o trabalho de sombrista tem muitos cuidados, tu faz tudo ao mesmo tempo, tu monta toda aquela estrutura, tu te prepara pra entrar em cena, aí tem que cuidar da questão técnica, tem que estar atento à visão, de onde sai a luz, pra onde ela vai, como tu te posiciona e aí tu tem toda uma dinâmica de movimentação atrás dessa tela. Aprender tudo isso pra mim foi uma chave que teve que virar na cabeça. A posição do corpo, tudo importa quando tu está nessa dança ali, com os objetos, com as luzes e os objetos que o Alexandre constroi, não é um boneco que tu pega e aquilo tem um formato, é tudo orgânico ao mesmo tempo parece um “enjambrado”. Então é tu lidar com coisas que são estranhas, e para isso tu precisa de tempo, estar se relacionando com aqueles objetos de forma com que aquilo vai ficar confortável pra você usar.

Tem a questão da luz, o dimmer, o potenciômetro, tu tem como colocar isso no chão. Então tudo isso eu aprendi naquelas, mas fui pra cena assim, com calor e bafo na nuca. Aí fizemos uma semana de apresentações no Santander e foi muito legal, claro aí tu passa por apertos que tu tem que lidar na hora, a coisa acontece quando tu tem o público, quando tu tá realmente ali na lida. Por exemplo, tinha uma tela que se erguia, ela tava baixa e aí tinha que erguer ela, eu nunca esqueço que quando eu ergui ela, eu não consegui engatar o mosquetão pra tela ficar, não sei o que fiz, dei um nó e ficou. O Alexandre e a Fabi diziam, se o ensaio foi bom, vai ser uma tragédia na estreia.

Eu ficava com aquilo na cabeça, o ensaio foi tudo ótimo, agora vai dar uma tragédia e aí acontece isso. Eu acho que quando se está em cena, parece que tu esquece, tu esqueces e vai, é a hora que a coisa tá acontecendo a coisa acontece e é muito legal. Só que é muito importante o treinamento e a condução, como o Alexandre conduz os treinamentos no antes é muito do que a gente passou ali na vivência, as etapas são muito claras, tem uma condução muito clara dessa direção. Porque tem que ser assim, quando a gente lida com sombras a gente lida com uma complexidade grande de coisas, eu vejo sabe, nada é simples assim. É muito legal o jeito que ele conduz porque parece que não vai dar, mas dá.

Existe uma construção, por exemplo o espetáculo Salamanca, eu entrei e o espetáculo que tem há muitos anos, tem eu acho que 15 anos, e é um amadurecimento também de uma peça, de um espetáculo, então só é possível também essa condição, porque tem um amadurecimento e um trabalho consolidado. E depois a gente acabou engatando o Auto Luminoso de Natal, que eu também vinha a substituir o Flávio Silveira, que foi também lá no Santander que eu acabei incorporando também. Na sequência aparece o Dom Segundo Sombra, lá de Mendoza na Argentina, e a gente foi apresentar Bolha e aí eu já fui substituindo o Roger Lisboa, foi um susto pra mim, foram pouquíssimos ensaios, já tinha uma construção dos outros espetáculos, mas aí dentro da Bolha, que foi o que a gente foi apresentar em Cuiabá, dentro de uma bolha, aí tu entra numa bolha de cinco metros. A primeira vez que eu entrei eu fiquei meio zozona e era também estranho, outra dinâmica, mas que foi muito legal, é outro aprendizado.

Pouco a pouco eu fui incorporando todos os espetáculos de repertório, até que eu fiz o Saci, a gente fez uma temporada lá em Dois irmãos, que é onde a companhia está com o ateliê, onde está sediado, atuando na sede, atuando em vários lugares... agora nem tanto, já que tá todo mundo nessa situação. Ano retrasado a gente aprovou um edital no Instituto Ling de Porto Alegre, para fazer uma montagem original. A gente pegou um projeto que já tinha há um ano que começamos a pensar, que é o Criaturas da Literatura, que seria um espetáculo de sombras pra rua, só que não deu, pois o instituto Ling era outra pegada, era teatro. Acabamos adaptando a ideia original que seria pra rua para dentro da sala. Foi a primeira vez que eu participei da criação desde o início de um dos espetáculos da companhia e também foi outra experiência. Meio a toque de caixa, com pouco tempo, mas foi muito bom participar do roteiro, depois da criação dos objetos até a montagem final. A gente apresentou duas temporadas lá no Instituto Ling e uma por esse projeto do Ponto de teatro e depois pelo porto verão alegre alguns meses mais tarde.



Figura 2: Alexandre Fávero e Têmis Nicolaidis na Bolha luminosa, em *O marujo e a tempestade*. Foto: Billy Valdez.



Figura 3: Bolha luminosa, *O marujo e a tempestade*. Foto: Billy Valdez.

[**JULIANA**] Que bacana então saber desses seus relatos, você falando da Bolha e eu já lembrando né, porque teve apresentação aqui em Cuiabá, foi como se você me desse a mão e falasse assim vem aqui ver como é a experiência por dentro, através do teu relato e experiência.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] É legal a Bolha, porque normalmente os espetáculos de sombra são todos atrás da tela, aí no final a companhia tem o hábito de baixar e conversa e mostra, mas a bolha tem essa particularidade de o público ser convidado a entrar na bolha, ter essa experiência de dentro, poder se jogar ali e a gente traz um pouco o público próximo ainda com a ação acontecendo, e é muito legal, é muito curioso ver o público entrando e se relacionando com a sombra, porque o que eu notei assim, é que as pessoas entram e elas têm a tendência de ficar olhando as figuras porque é o que tem de concreto na mão delas, e a gente fica sempre direcionando olha a sombra, olha o que está sendo projetado. Isso é uma das lições que a gente sempre tem que lembrar, que é o olhar para sombra. Parece óbvio né, mas como é difícil a gente estar olhando pra sombra e percebendo isso, porque se tu tá numa ação, a tendência às vezes é tu estar às vezes prestar atenção no que tu tá fazendo, mas a ação tá lá na tela, sendo projetada. E isso aconteceu com o público também, de entrar na bolha e ficar encantado com as imagens e figuras. Lá em Cuiabá a gente fez uma apresentação na rua, que foi bem difícil, muito calor, muita luz em volta.

E depois a gente fez no SESC, numa sala fechada no SESC que foi bem bonita, foi uma das apresentações que me

marcaram assim, que a gente ficou muito satisfeito com a apresentação e teve um retorno do público muito forte e pra mim marcou bastante lá no SESC arsenal.

[**JULIANA**] É que também tem a diferença do controle de luz, porque na rua, até lembra que não sei quem subiu lá, que era pra mudar um pouco o direcionamento da luz, do poste lá, e lá onde vocês apresentaram no SESC arsenal, no salão grande, a gente já tem esse controle da luz né, e a gente sabe que é super importante né, pro teatro de sombras.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] A luz é que nem água né, vai vazando, tá tudo certo aí quando tu vê, tem um filete entrando. Quando nós estávamos em Mendoza, em uma das jantãs, o Alexandre virou para uma menina do Chile, de uma companhia Círculo del Sur, e ele perguntou qual é a coisa mais difícil de trabalhar com sombras e ela falou o escuro. De proporcionar esse escuro para trabalhar, a qualidade é diferente né. Então todas as minhas experiências dentro da companhia sempre foi assim, incorporando espetáculos que já estavam em andamento há muito tempo, já estavam consolidados dentro da sua dinâmica e esse Criaturas da Literatura foi um desafio, porque foi muito rápido pra se levantar um espetáculo assim, então ele não teve nem tempo de amadurecer, ele estreou, a gente fez duas temporadas e acabou assim por enquanto, até conseguimos aprovar um FAC, um edital que saiu aqui no Rio Grande do Sul pra circulação, mas enfim, está no aguardo, está nesse tempo de esperar pra ver o que vai acontecer.

Sempre me angustiou, sempre eu estava incorporando algo que já estava pronto e tinha muita ânsia, muita necessidade

de estar desenvolvendo coisas minhas para até colocar a prova, para se colocar no desafio, porque estar com pessoas que tem 20 anos de experiência, como é o caso do Alexandre e da Fabi, tu fica meio que surfando junto. Eu comecei a sentir essa necessidade de me colocar à frente de desafios e começar a desenvolver coisas sozinhas, quebrar a cara sozinha pra poder aprender, porque não é fácil pensar numa cena em teatro de sombras, eu acho muito difícil ainda. Ainda mais eu que venho dessa formação do audiovisual, eu lembro que quando eu fiz a vivência, eu mostrava pro Alexandre e Fabi, eu quero fazer essa cena, mas era complexa demais para uma linguagem que é muito simples, que é muito limitada, que tem essas limitações. Então a minha cabeça de produtora de audiovisual, viaja, viaja em soluções que a sombra talvez não vai conseguir alcançar. Agora saiu um edital que saiu no Rio Grande do Sul, que é o FAC digital que vem com uma linha emergencial de projetos, eu aprovei o vídeo que é o Toura, que trabalha a linguagem de sombras junto com teatro e é audiovisual, estou experimentando a questão da sombra no vídeo, pegando dos ensinamentos e botando a prova tu vê o quanto demanda um trabalho de síntese, chegando realmente no que tu quer dizer, não tornar muito complexa a história, porque a sombra por si ela é limitada mas já é complexa, ela já te traz imagens que são incríveis né, as vezes tu não precisa criar todo um universo, ele já está ali. Então tá sendo muito legal essa construção, de se colocar à prova, de lidar com as dificuldades que o trabalho com a sombra traz.

[JULIANA] Que bacana. A sombra já tem a sua própria potência né, quando a gente olha pra sombra acontece

uma atração, é uma coisa encantadora mesmo, causa um deslumbramento. Quando vai ser aberto para todos verem?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Na primeira semana de outubro. Se chama Toura, é parte de um processo que eu venho investigando há um bom tempo que é o Labiríntica, é um projeto que fala sobre esse encontrar-se da mulher. Me interessa muito a questão da mulher, se pensar em quanto que lugar e espaço é esse que a mulher de hoje ocupa. Passa muito por estar se enxergando, se desconstruindo, então a história do Labiríntica é a história de uma mulher que encontra sua própria sombra e a partir disso sofre uma grande transformação. Toura é um fragmento desse processo de investigação para chegar nesse labirinto. O Labiríntica é baseado no mito do Minotauro, só que pela perspectiva feminina. Não é um soldado que entra pra matar o Minotauro que tá no centro do labirinto, mas é uma mulher que entra atrás de si mesma e se depara com sua própria sombra que é uma grande Minotaura, isso não assusta ela, liberta ela.

É um processo muito meu, que eu venho tentando botar pra fora há muito tempo, e eu tenho esse apoio do Alexandre, da Fabi, que trouxe outras pessoas junto para aprofundar essa investigação, eu sinto que a gente precisa da prática, tem que praticar. A dificuldade que eu vejo pra lidar com sombra é isso, precisa de um espaço. Aqui eu moro num apartamento que não tem uma amplitude que eu posso ficar livremente lidando com sombras grandes com profundidade, como que tu lida com isso no dia a dia, são vários desafios. Hoje eu percebi, preciso construir uma

lanterna, porque não tenho uma lanterna potente pra isso. Aí pega as lanternas lá da China, pega o celular, lida com as coisas que se tem. Se tu vai fazer ao vivo, claro, isso é um efeito. Com essa questão do isolamento a gente está lidando muito com vídeo, e essa relação do vídeo com as luzes e lanternas é outra, porque é pouca luz. Então são provas que estão vindo, são questões que estão vindo que tudo influencia nessa qualidade final do trabalho.

Eu não gravei em casa, eu tenho esse privilégio dos meus pais terem um sítio perto de Porto alegre, eu consegui ir pra lá, eles tem ferramentas, espaços, e acabei desenvolvendo lá. Como é importante tu ter um espaço, um lugar para desenvolver. Com a sombra não é isso, não é uma sala que tu vai estar dando texto, te alongando, precisa de muito mais, de muito mais espaço pra isso. Esses são os desafios, principalmente agora que estamos com a mobilidade limitada, que não pode estar saindo para ensaiar em outro lugar, como que vai fazer isso em casa? Como tu lida com o se experimentar? Estava lendo as tuas perguntas “tu busca teoria pra isso?” Eu sou uma pessoa muito pouco teórica, eu preciso dessa prática, preciso lidar, errar muitas vezes pra conseguir enxergar onde eu posso ir, e o espaço é realmente muito determinante nisso, muito.

[JULIANA] Nossa, já achei lindo, já quero ver já, achei muito potente, super necessário isso que você vai colocar na sombra, acho super potente, quero ver de verdade.

[TÊMIS NICOLAIDIS] É experimentar né, porque nas sombras nada é convencional né, é o que me interessa também, formar imagens surreais, imagens estranhas e eu penso

muito nessa coisa do tempo, que é algo que nos treinamentos da Lumbra, o Alexandre me batia muito nisso, dá o tempo, vai devagar, vai tranquila pra gente poder fazer essa leitura. Eu acho que isso não tem a ver só na hora que a cena tá rolando, tem a ver também com o tempo que tu te dedica ali naquela sala escura, pra deixar essas imagens surgirem, pra ter esse tempo pra elas emergirem naturalmente e não simplesmente ligar uma luz e sair fazendo, eu acho que essa relação vai se dando... eu acho que a sombra tem que se fazer mostrar e não tu correr atrás dela. Hoje em dia a gente vive numa agitação, numa corrida que parece meio incompatível com esse tempo da sombra, sabe? Como que a gente faz pra se permitir ficar dentro de um espaço escuro só com uma luzinha ali, deixar o olho se adaptar naquela pouca luminosidade e ver o que está ali.

Uma vez eu fui numa peça de teatro, Bunker o nome, eles fizeram um exercício muito legal, a gente vinha da rua e eles colocaram todo mundo numa sala bem pequena e tirar+am toda a luz. Todo o público da peça ficava nessa sala muito pequena, completamente escura, durante muito tempo, vindo da rua. Então tu caía no abismo negro e nos deixaram ali em silencio no escuro durante muito tempo. Com o tempo tu ia percebendo que tinha uma luzinha, tu conseguia perceber as coisas que estavam ali no ambiente. Depois desse tempo de adaptação, eles nos fizeram entrar no teatro, a partir dali eles utilizaram luzes muito baixas e é impressionante como tudo se via, a gente conseguia enxergar tudo, mas com uma luz muito sutil, muito baixa. É um pouco isso, o trabalho da sombra vai na contramão dessa vida que a gente leva, de não dar tempo pras coi-

sas acontecerem, e eu acho isso muito legal que a gente consegue ter esse privilégio de estar entrando numa sala escura, de estar viajando um pouco nessa escuridão e essa pouca luz pode nos proporcionar.



Figura 4: Processo *Labirintica*. Foto: Alexandre Fávero.



Figura 5: Processo *Labiríntica*. Foto: Alexandre Fávero.

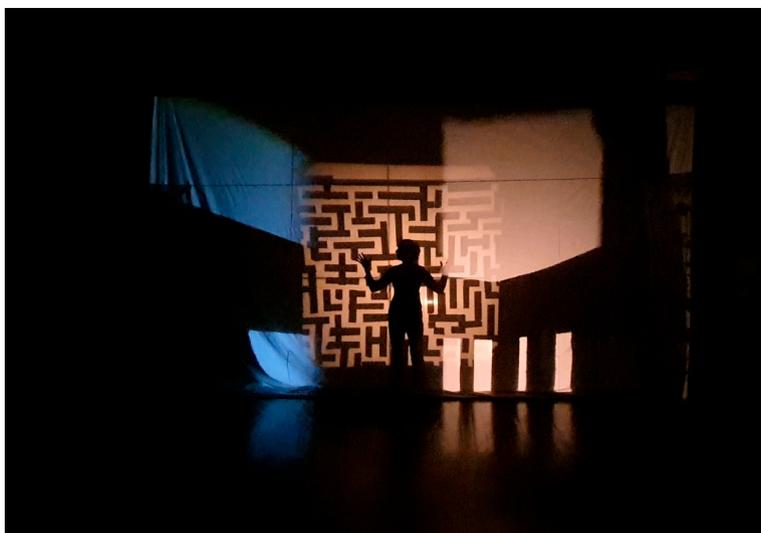


Figura 6: Processo *Labiríntica*. Foto: Gustavo Türck.

[JULIANA] Eu já tinha lembrado antes com você falando e lembrei de novo, que é a parte que a gente estuda, a história. O ser humano ia muito pela sombra, pela sombra que o próprio sol fazia, a partir dali ele guiava o seu entendimento contra o tempo, ele sabia qual era o tempo das coisas. Se parar pra pensar, ainda continua assim, porque sempre existe o dia e a noite, o dia e noite é essa relação de luz e sombra, só que a gente aumenta mais porque tem as invenções, então a gente prolonga, tem esse prolongamento. Uma coisa engraçada que eu percebo, isso que você falou faz muito sentido, de você estar num local totalmente escuro, depois vai para um local onde vai aumentando essa iluminação e você vai percebendo que não precisa de tanta iluminação para poder ver.

Eu digo isso até porque no meu próprio quarto eu não gosto de tudo escuro, tanto que lá na vivência, quando teve o exercício que escureceu tudo, totalmente no escuro, começou a doer minha cabeça, ficou doendo. Eu acho que é uma coisinha que eu trago desde criança, isso pra mim trouxe muito medo, até hoje eu não sei se é costume, mas eu não gosto de totalmente escuro, eu sempre fico controlando com o blackout a quantidade de luz que passa. Eu moro em apartamento e o condomínio tem um poste dentro, aí eu fico controlando, aí tem horas que eu percebo que abri demais, horas que eu abri de menos, então eu fico controlando pra ficar na penumbra mesmo.

[TÊMIS NICOLAIDIS] É o desconhecido né, alguém me falou sobre o medo do escuro, fez um raciocínio assim: Tem que pensar que tudo que está no escuro agora, de dia estará claro.

Mas como a nossa cabeça coloca coisas no escuro né, coloca muitas coisas, pode ter qualquer coisa, qualquer coisa que a gente colocar. É um mistério, um mistério que ronda. Eu perdi um pouco do meu medo do escuro ao trabalhar com sombras, eu comecei a ver isso de uma maneira diferente e muda a tua relação do fazer, porque quando tu tá no palco cheio de coisas, de traquitanas e fios, precisa ter também esse outro tempo. Porque tu não vai poder atravessar o palco de qualquer jeito, mesmo que tu esteja atrasada na cena, mesmo que tu perca coisas, é uma outra maneira de se movimentar e se relacionar com tudo aquilo que está no escuro ali. Não adianta se afobar.

E essa relação em cena, com o teatro de sombras, mudou o meu jeito de ser no dia a dia, isso é uma coisa que eu conversava com o Alexandre, eu tô fazendo uma coisa aqui, tô fazendo um mate ali, outra coisa lá, e eu continuo fazendo isso porque é meu jeito. Mas a consciência sobre o que está se fazendo é outra, é tipo uma meditação, dizem que meditar ativa a mente, ali você está fazendo toda a sua dedicação a aquela tarefa e está prestando muita atenção nisso. É um pouco isso, porque também na sombra na cena, tu tá fazendo algo, mas o teu olhar está de olho em tudo, não só aqui. É muito engraçado porque é outro ensinamento da Lumbra, tu tá fazendo a cena e tá prestando atenção a cena, não com a mão no cabo pra pegar a lanterna pra próxima cena, porque aí tu não vai fazer nem uma coisa nem outra, tu vai ficar no meio do caminho.

Mas ao mesmo tempo, o estado de alerta é sempre, é geral, não pode estar relaxado, não pode estar sentado, tu nunca vai estar sentado, nunca vai estar com os dois

joelhos no chão, sempre estar pronto para agir. Aí é agir no meio de cabos, de cenário, de figuras. O criaturas da literatura foi um espetáculo que exigiu coisas diferentes dos outros, por exemplo, tinha cena na frente do público, a gente ia pra cima do público com panos e eram histórias com pegadas diferentes, então esse tempo que a gente tá falando é outro tempo, ele se dividia em várias energias que tu colocava na cena. Tinha cenas que a gente precisava estar tranquilo, estar relaxado, com calma, respirando. Outras, era mais frenética, mais rápido, mais dinâmico. Indo pra frente do público tu levava uma energia, estando atrás com uma lanterna na mão mantendo o enquadramento, aquela suavidade, é outra coisa. Tinha muito dessas mudanças, essas nuances de energia durante o espetáculo. Isso no meio de cenário, de adereços, no meio de cabos, de lâminas do retroprojetor. Uma das coisas que eu acho bem importante é essa gestão do tempo em relação com a energia que tu tá entregando ali pra estar em cena. Tanto atrás, na mecânica da cena, quanto em cena. Porque aí tu tem a imagem do corpo, da sombra corporal, tu tem que segurar a figura, estar na frente, cada coisa dessas exige uma energia diferente.

[JULIANA] Você me fez lembrar da nossa peça, Sombreando Lendas, esse jogo de várias energias numa peça só. Porque como são lendas, cada lenda tem sua energia, o tempo da cena. Perguntando sobre o Criaturas, qual é a diferença com relação a montagem, com relação a talvez a empanada, qual é a diferença do Criaturas e Bolha? Porque os dois são de rua, né?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] O criaturas foi pensado originalmente para rua, mas ele nunca aconteceu na rua, ele foi montado já dentro de uma sala. É muito diferente, porque o Criaturas tem 6 histórias e ele tem muitas telas, tem a tela do Dom Quixote, tela do Moby Dick, a tela do Pinóquio, tela da Alice. Tem uma tela que vai pra cima do público, tem dois refletores que são difusores de luz que a gente usa como tela, aí temos o pequeno príncipe que são mais 3 telas, então são muitas telas. Tem essa mudança de uma história pra outra que a gente vai fazendo a transição dessas diferentes superfícies de projeção, e aí tem muito mais coisas. Na bolha, ele é um espaço muito limitado, então ele tem poucas coisas, a Bolha tem 3 lanternas, mais uma de reserva e as figuras, além do cenário e outra lanterna de mão.

Já no Criaturas tem o retroprojetor, duas lanternas de LED e uma halógena, são muitos adereços, muitas lâminas de retroprojetor, vários objetos que compunham a cena, é uma loucura. De repente o Criaturas bateu em número de coisas, aí o Alexandre me ajuda, é o que mais tem coisas, dos que eu lembro. O que tem na Bolha de sintético, acho que o Criaturas extrapola na questão das telas, dos adereços e das figuras. Ainda se tem a intenção de levar o Criaturas para a rua, não sei como vamos fazer isso, mas vamos fazer. Vai ter que ser outra dinâmica de espetáculo, não pode ser o que é aplicado para sala é aplicado na rua, é outra história.

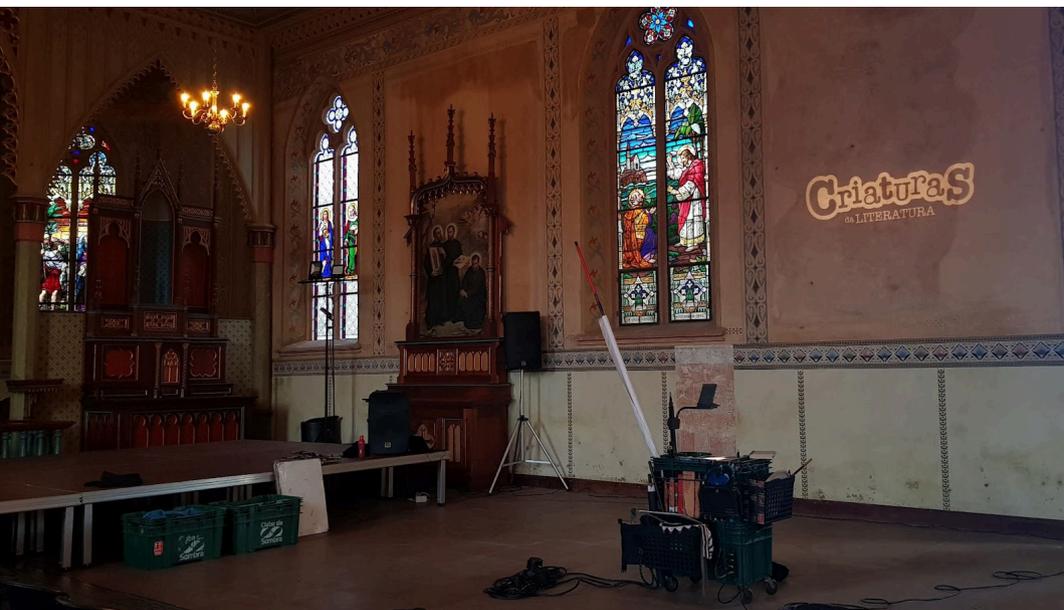


Figura 7: Aparatos do espetáculo *Criaturas da literatura*. Foto: Têmis Nicolaidis



Figura 8: Aparatos e figuras do espetáculo Criaturas da literatura.
Foto: Têmis Nicolaidis



Figura 9: Criaturas da literatura. Foto: Claudia Kunst.



Figura 10: Cena de Drácula, do espetáculo Criaturas da literatura.
Foto: Maciel Goelzer.

[**JULIANA**] Esse da Bolha, quando você fala lanterna é lanterna mesmo ou aquele do laboratório secreto que tem o dimmer?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] É a lanterna que tem o dimmer e também a lanterna de mão, aquela lanterna quando o Alexandre sai pra fora da bolha, ele carrega as figuras e projeta as figuras de fora, ele não tem essa luz que tem o cabo, então ele já fica mais livre pra sair na rua, que é uma lanterna de LED, bem forte.

Mas então, é isso que eu tava falando, essas lanternas que são bem fortes de LED, pra rua elas rendem, mas depois quando eu fui fazer o vídeo da Toura, eu já vi que elas são baixas e pouca luz para acessibilidade do vídeo. Fazer sombra

do teatro é muito diferente de fazer para o audiovisual, agora que a gente tá nesse momento que todo mundo tá fazendo vídeo, que o teatro tá passando pro audiovisual é bem diferente essa sensibilidade.

[**JULIANA**] Inclusive na terça feira passada, nós fizemos uma live para a programação do Ixpia festival , um festival aqui do mato grosso, não só de Cuiabá, que tem artistas de outros lugares do Mato Grosso, artes variadas, com música, dança, conversas, enfim. Eu até fiquei surpresa, mas ficou bom, não sei o que aconteceu no dia, mas ficou bom, a internet que eu achei que ia atrapalhar e ela ajudou, não caiu, não teve corte, não travou. A lanterna que eu estava preocupada também funcionou bem, mas isso é bem teste né, você tem que já testar com a sombra, depois com a sobra e vídeo, são vários testes.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Nossa, eu quase enlouqueci fazendo esse vídeo do Touro, porque eu tinha a ajuda de só uma pessoa e a gente tava fazendo o trabalho de 4 ou 5 pessoas. Porque tu tem que se preocupar com a cena, com o que vai ser colocado em cena, com o cenário, com o figurino, com a luz, com a câmera, é muita coisa pra se preocupar tudo junto. O teatro é diferente, para conseguir o que tu consegue em duas pessoas ou três, para fazer uma produção audiovisual tu precisa de muito mais, porque é mais um olhar ali, o olhar da câmera, e às vezes são duas câmeras então demanda mais de uma pessoa para estar cuidando disso.

São muitos fatores que vão além, eu imagino que seja muito difícil pra quem sempre trabalhou com teatro, estar vivendo essa situação de pandemia que tem que se reinventar e

como colocar aquilo que se fez sempre ao vivo, para caber num celular, numa televisão, caber num vídeo. É se reinventar, eu falei com algumas pessoas que tão penando, tão tentando. Porque também é outra linguagem, tu não vai querer filmar uma peça de teatro e colocar isso num vídeo pra todo mundo assistir que é diferente. É uma linguagem diferente e exige outras coisas.

[**JULIANA**] Falando dessa pesquisa Têmis, fiquei curiosa agora pra saber se você tá usando sombra corporal ou só silhuetas, ou junto, como é?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Tem dois momentos, que trabalha a sombra de forma bem sutil, a personagem aparece numa sala com umas taças, tem a questão da água junto, mas a sombra ela veio complementando, ela não é a principal da cena. Depois tem uma parte que aparece o personagem mitológico que é a toura, aí é só sombras, sombra corporal e a figura de uma vaca que compõe a cena, essa Toura nasce da vaca, esse ser sagrado. Aí foi outra história que eu queria muito lidar muito com a luz da fogueira, a luz de fogo porque ela tem uma oscilação muito interessante, agora pra tu pegar a luz da fogueira no vídeo, tu precisa de uma câmera mega sensível, que não tem a nosso alcance. Ou tu faz uma fogueira de São João gigantesca, bota rebatedores, faz algum esquema pra essa sombra aparecer ou ela não vai aparecer com esses equipamentos que se tem. Aí eu botei outra lanterna, fiz um jogo de luzes e sombra para estar resolvendo isso, mas é basicamente sombra corporal e a silhueta da vaca que compõe a cena com a Toura. Agora no início de outubro vai sair.



Figura 11: *Criaturas da literatura*. Foto: Fabiana Bigarella.

[**JULIANA**] Oba, que bom! Mas você percebe alguma relação do audiovisual com a linguagem das sombras? Como é seu olhar?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] A movimentação que se faz, o enquadramento, a própria relação da utilização da luz para estar gerando imagem, é o mesmo princípio. A escolha que tu faz de aquilo que está sendo projetado, do que as pessoas estão vendo, o corte de uma imagem pra outra, essa movimentação de plano, de zoom, de fusão, tudo são coisas que a gente usa na linguagem audiovisual e tá ali, tudo na tela. É uma maneira artesanal, muito rudimentar, que não tem essa complexidade que tu pode alcançar com uma imagem filmada, mas os elementos são muito parecidos, totalmente relacionada uma coisa com a outra.

Mesmo quando se assiste, quem tá ali vendo na tela, não tá vendo o que tá sendo feito por traz, não consegue en-

tender, se você não sabe como é o bastidor de um teatro de sombras tu não consegue processar, tu só viaja nas imagens. Foi o que aconteceu comigo a primeira vez que eu vi, eu não acreditava no que eu estava vendo, como essas coisas desaparecem e aparecem, elas se misturam, elas se transformam em outras. É um pouco do que o vídeo pode fazer também, mas a sombra consegue ser mais abstrata ainda, que é aquela imagem real que tu tá vendo.

[**JULIANA**] Estamos caminhando para o nosso final, eu vi que quando você mudou o texto que inclusive está na arte de divulgação, você falou de lugares mágicos. Quais lugares mágicos que a poesia e experimentação já te indicaram nas sombras?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Olha, acho que o lugar mais mágico que eu já fui é pra dentro de mim mesma. Porque eu acho que a partir deste lugar, dentro de si, quando a gente se permite estar acessando lugares dentro de si mesmo, tudo se transforma ao nosso redor. A sombra vem nisso, muito para nos conduzir por esses lugares desconhecidos e misteriosos, que na verdade está tudo dentro da gente. Passa pelo autoconhecimento e a arte tem esse poder de estar organizando as coisas dentro de nós, então é isso, o fazer, o processo de trabalho é um lugar mágico também. Tu tá tendo uma ideia, tu tá pensando, planejando como vai botar essa ideia em imagens e cores, artisticamente, pensar isso e ver essa ideia se transformando e se materializando totalmente diferente daquela ideia que tu **teve**, porque nunca é exatamente igual como tu pensou, é um lugar mágico. Você vê isso sendo realizado, pra mim esse

é um lugar bem mágico, o processo de trabalho é o que mais me encanta.

Claro, estar em cena e apresentar, tu tem toda a energia das pessoas, a própria adrenalina de estar fazendo, algo acontece ali. Mas o processo realmente é o que transforma o artista, pra mim esse é o lugar mágico também, dentro de si, o que acontece dentro de nós quando a gente tá fazendo arte e fora durante todo esse caminho, até tu chegar em algo acabado, que era só uma ideia, mas que agora é real, é concreta.

[**JULIANA**] Têmis, se fosse para você escolher a parte que você mais gosta de trabalhar com sombras, seja construir, seja animação com as lanternas, com as figuras. Vou fazer uma pergunta bem pessoal mesmo, o que você me diz que você gosta mais desse universo?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Pra mim por enquanto é o desafio de fazer, porque que nem eu te falei, incorporando os espetáculos de repertório é algo de aprendizado, sabe, mas materializar algo, descobrindo como se faz, pra mim esse desafio é a melhor coisa. É saber que é algo complexo, que é algo difícil, é ainda esse lugar desconhecido de ser novo pra mim, pra me apontar um caminho de crescimento tanto profissional como pessoal é, agora, o que mais me estimula a continuar fazendo, é o desafio. Eu acho que quando fazer alguma coisa não representa nenhum desafio, pra mim tem alguma coisa errada, pra mim já não faz sentido. Então o que eu gosto é isso, esse caminho de ter coisas a fazer, coisas a aprender, de realizar, é isso que mais me estimula.

[**JULIANA**] Uma pergunta do Fios de Sombra[13], como foi a transição de espectadora para manipuladora num espetáculo já pronto? E você se emociona mesmo em cena?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Com certeza, é diferente né, eu acho que me emociono mais em cena do que assistindo. Eu fiz mais teatro de sombra em cena do que como espectadora, mas a transição foi isso, um caminho desconhecido, muitas coisas pra lidar, tomar consciência dos equipamentos que eram estranhos, dos equipamentos que estavam na minha mão, de saber me posicionar, de saber relaxar em cena, de saber dominar essa posição da luz, essas distâncias. Mas, que nem eu falei, eu tive essa sorte, esse privilégio de estar entrando em espetáculos que estavam muito consolidados já. É outra coisa você entrar num espetáculo que ele ainda tá verde, que ele ainda tá se encaminhando, se achando, então tinha todo esse lastro já.

Quando eu entrei estava o Alexandre e o Roger junto comigo, o Roger também estava há muito tempo, então os dois, com a direção do Alexandre e apoio do Roger, me deu muita segurança de estar ali e isso é muito importante. Claro que é diferente se a gente estivesse compondo junto, mas é isso que eu vejo, entrei em algo que já estava andando e conseguiu me dar esse laço. E sim, me emociono sempre, Criaturas então, foi muito legal, foi também uma criação minha, acompanhei desde o início, pensei junto e aí ver as pessoas se emocionando com isso, as pessoas acessando uma memória afetiva dessas histórias tão conhecidas da literatura clássica e nos dando esse retorno, é muito lindo de ver como que tu pode emocionar, é muito bom.

Ele perguntou se tinha um roteiro escrito para seguir ou foi somente através dos ensaios. O roteiro era mais aberto então a gente fez uma síntese de cada história do Criaturas e a gente sabia quais eram os momentos chaves da história para ser entendível. Aí a gente ia improvisando, colocando objetos em cena e ficava fazendo improvisações, foi feito um storyboard desses momentos importantes da cena e a gente ia compondo. Mas o primeiro grande ensaio foi na apresentação, que aí a gente falou agora vamos! No saci já estava consolidado o roteiro, no saci, como nos outros espetáculos, existe uma trilha sonora com música que vai do início até o final, com falas, então isso já tá pronto, a gente acaba atuando dentro desse tempo que tem o espetáculo, esse áudio gravado.



Figura 12: Alice no país das maravilhas - audiovisual Criaturas em movimento. Foto: Fabiana Bigarella.



Figura 13: Ensaio de Criaturas da literatura. Foto: Fabiana Bigarella.

[**JULIANA**] Mas em algum deles tem o roteiro escrito ou só o storyboard?

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Não, todos tem um roteiro sim, eu acredito que sim, porque eu também não acompanhei os outros do repertório. Mas claro, eu pego na minha experiência do Criaturas, tinha esse roteiro, tinha esse storyboard, mas esse roteiro não é um roteiro que a gente fica na mão e a gente vai seguindo, é que nem eu falei, é um roteiro muito aberto. Eu acredito que foi um pouco assim, porque eu nunca vi isso de ter aquele roteiro e seguir exatamente o roteiro, depois que foi feita a trilha sonora, essa linha sonora que conduz o espetáculo, aí o roteiro é esse, o roteiro já está.

[**JULIANA**] Algum desses tem fala? Quando eu digo roteiro seria mais em relação ao texto, geralmente quando tem fala é que tem um texto. Na verdade, eu até falei roteiro, mas queria dizer texto, quando não tem texto, só o storyboard já consegue conduzir.

[TÊMIS NICOLAIDIS] O roteiro de falas, a narrativa com falas, por exemplo na Salamanca do Jarau tem, tem bastante fala, já o marujo da tempestade não tem falas, é só trilha. E ele tem esse caráter universal, sai do Brasil e vai pra outro lugar, é uma narrativa que todo mundo entende. O Saci também tem algumas falas, mas é mais baseado na trilha sonora. O Auto de Natal tem bastante narração. O Criaturas não tem, é basicamente trilha sonora e tem algumas coisas que a gente fala em cena, muito poucas, e outra falar também muito curtinhas, ou gritos, efeitos sonoros que compõem a trilha.

[JULIANA] Bom, eu acho que é isso, se alguém tiver mais alguma pergunta, a gente já vai encerrar a live. Se tiver alguma coisa que eu não tenha falado e você queira falar algo a respeito...

[TÊMIS NICOLAIDIS] É, a Cia. Fios de sombra disse assim: “a trilha sonora ajuda muito a fixar o andamento das narrativas”. É, porque o nosso treinamento lá na Lumbra, no primeiro espetáculo, que foi a Salamanca do Jarau, a gente passava as cenas, tinha uma ideia do que ia acontecer, fazia as passagens e não botava com a trilha. Quando a trilha entrou, parecia que aquilo fluía, claro eu já tinha escutado a trilha na minha cabeça junto com as falas, parece que tudo vai se encaminhando, vai tudo dando um sentido, vai fluindo, então com certeza ajuda a fixar bastante.

Eu só estou muito feliz, pra mim é difícil também falar porque são muitas coisas, é difícil colocar em palavras e em falas a nossa vida com o teatro e as sombras, porque são várias nuances do fazer, então a gente passa por tantas experiências nesses 5 anos que eu considero poucos anos.

Eu já passei por tantos aprendizados, por tantos desafios, que realmente falar sobre isso parece que sempre tá faltando muita coisa. Mas eu fico feliz de fazer esse exercício, acho que nunca fiz, foi a primeira vez, fora falando informalmente com as pessoas, é muito legal estar podendo fazer esse exercício e muito obrigada pelo convite e parabéns de novo por essa empreitada das lives, porque é bem importante como material de pesquisa inclusive.

[JULIANA] Sim, bom, agradecer ao pessoal que entrou aí, tanto na primeira parte quanto na segunda. Eu acho que teve muita gente que não conseguiu entrar hoje, mas vai estar no IGTV, a gente vê as visualizações, depois o pessoal vai lá e olha. Agradecer a Têmis que aceitou o convite, adorei a conversa Têmis, foi assim uma história.

[TÊMIS NICOLAIDIS] A Juliana vai escrever um livro depois dessas lives!

[JULIANA] Falar em livros, vou deixar registrado aqui que saiu a revista Mamulengo, na revista Mamulengo eu tô falando um pouquinho no artigo, no relato, que eu tava assim tremendo pra escrever.

[TÊMIS NICOLAIDIS] Merece.

[JULIANA] Foi mais um relato das lives e do que eu tenho feito também durante essa pandemia, essa quarentena. Queria agradecer a toda a Cia. Teatro Lumbrá também, ao Alexandre, que pegou essa lanterna lá no começo, que acreditou, e essa rede que tá se formando aí, eu acho que a gente precisa se conhecer, se falar e expandir mais para as pessoas conhecerem.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Aliás quantas pessoas, quanta gente lida com isso, que ficavam nas sombras e tu vai mexendo com isso, quantas pessoas trabalham com isso e isso é muito muito bom e muito importante

[**JULIANA**] Brigadão, uma boa noite.

[**TÊMIS NICOLAIDIS**] Isso aí, valeu, muito obrigada, até.

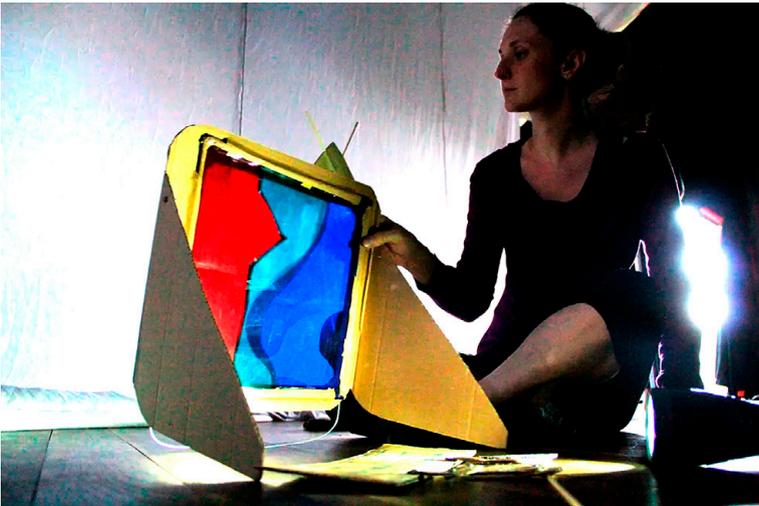


Figura 14: Têmis Nicolaidis, *Territórios desconhecidos*. Foto: Roger Lisboa.



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



RAFAEL CURCI (URUGUAI)
15/03
20H HORÁRIO DE BRASÍLIA

Entrevista com Rafael Curci

Entrevistadora:
Juliana Graziela

Transcrição e tradução¹:
Júlia Ohana

[**JULIANA**] Olá, todos nos escutam bem? Vamos iniciar.

[**RAFAEL CURCI**] Oi! Tudo bem, Juliana? Como vai você?

[**JULIANA**] *Estoy bien!* Ih, já estou falando em espanhol...

[**RAFAEL CURCI**] Eu sei que, no Brasil, muitas pessoas falam espanhol. Então, eu vou falar em espanhol, porque meu português é muito ruim, mas podemos também usar um termo médio, entre espanhol eportunhol... para mim, tanto faz. Como você está, Juliana? Há quanto tempo, não?

[**JULIANA**] Eu estou bem. Conte-nos como você está!

¹ Em razão de problemas técnicos, a *live* feita com Rafael Curci no ano de 2020, durante a pandemia, se perdeu. Devido à importância desse artista para o teatro de sombras, sugerimos ao Grupo Penumbra que fizesse uma nova *live* com Rafael Curci. Isso ocorreu no dia 15 de março de 2022, a fim de se substituir a gravação que havia se perdido. Daí o motivo de, em alguns momentos, Juliana Graziela fazer referência à *live* anterior. Achamos importante, no ato de transcrição e edição, preservar essas referências, pois elas nos ajudam a compreender o contexto cultural e político no qual as *lives* foram produzidas. [Nota dos editores]. Vídeo da *live* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R50c1usrGG4>.

[**RAFAEL CURCI**] Bom, eu saí do Brasil no ano passado (2019) e chegamos aqui no Uruguai já tem um ano. É horrível o Uruguai. Agora vamos para a Argentina, talvez para o México, continuamos andando. Ainda não encontramos lugar e temos coisas para fazer. Estamos com algumas oficinas agendadas para este ano, trabalhando com sombras, junto de um grupo de Brasília, no Brasil. Estamos apenas fazendo um trabalho de sombra que se chama *Mulher esqueleto*, que é uma história que aparece em um livro, *Mulheres que correm com os lobos*². É uma história muito bonita, linda e terrível, não é mais para crianças. É um desafio, em termos do espaço de sombras que estamos gerando porque são só dois manipuladores na história e tem muitos personagens, além de ter um ambiente e uma atmosfera que gostaríamos que, de alguma forma, aparecesse com o uso das sombras em branco e preto, de forma que vamos usar as cores de modo muito pontual [mostra um desenho]. Essa aqui é um esboço das silhuetas da mulher e do pai. Estamos trabalhando com uma base de PVC transparente de 0,7 mm... E temos aqui um *storyboard* com uma sequência de cenas diferentes, por exemplo quando o pescador fiska a mulher esqueleto tirando ela da água e depois ela volta. Estamos em pleno processo criativo, com a Karla e o João, que são dois colegas brasileiros, de Brasília. É a primeira experiência deles com sombras, assim como você e eu fizemos há alguns anos. É muito bom, pois no Brasil tem

² O livro *Women who run with the Wolves*, de Clarissa Pinkola Estes, psicóloga e escritora norte-americana, foi publicado em 1992. No Brasil, a obra foi publicada em 1994. (ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994).

muita gente com interesse em trabalhar com o teatro de sombras, temos gente que está trabalhando há mais tempo, como alguns amigos, como o Alexandre Fávero³, a Fabiana Lazzari⁴, Nini Beltrame⁵, o pessoal do Sobrevento⁶, entre outros. Muita gente do movimento sombrista é muito importante no Brasil. É qualificativo que os sombristas saem do Brasil também. Poder se conectar com eles e aprender sobre um trabalho magnífico.

[**RAFAEL CURCI**] Eu separei o teatro de sombras em duas grandes variantes cênicas, ou você trabalha em um sistema fechado ou no sistema aberto. Eu sou muito prático, então preciso separar bem as coisas. O sistema fechado vem do teatro de sombras tradicional em que o manipulador trabalhava atrás da tela, ele ficava invisível e não expunha sua manipulação diante do público, ele se fechava numa caixa e colocava suas luzes e as sombras corpóreas. Assim, as sombras das silhuetas eram aquelas que atuavam durante toda a apresentação. Esse teatro de sombras tradicional vem do Oriente, se instalou na Europa e, mais tarde, no final do século XIX, chegou a um grande desenvolvimento com o Cabaret Chat Noir⁷, até chegarmos nas sombras contemporâneas. O sistema

3 Sombrista, encenador, artesão, curioso e estudante da natureza sobrenatural. Ver: <https://www.instagram.com/alexandrefavero1/#>.

4 Atriz, sombrista, gestora e produtora cultural, arte-educadora, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília (UnB). Ver: <https://www.instagram.com/fabianalazzari/#>.

5 Ator, bonequeiro e diretor teatral. Ver: <https://www.escavador.com/sobre/2346482/valmor-beltrame>.

6 Grupo de teatro brasileiro que se dedica à pesquisa da linguagem teatral, desde 1986. Ver: <https://www.instagram.com/sobrevento/#>.

7 Ver: <https://wepa.unima.org/es/le-chat-noir/>.

aberto já é aquele que se vê no trabalho do Teatro Gioco Vita⁸ e que vem até agora. É aquele em que você pode trabalhar tanto na frente quanto atrás do tecido, com projeções múltiplas, que comportam a sombra corpórea e também as figuras. O mesmo manipulador anima uma figura e, de repente, ele aparece como personagem, como sujeito de ação. Então, esses dois sistemas são os que estão trabalhando constantemente, incorporando novas tecnologias constantemente, o que vem trazendo mudanças não só para o teatro de sombras, mas também para o teatro de animação em geral.

[RAFAEL CURCI] A cena traz muitos componentes, muita tecnologia e interdisciplinaridade. Então, está muito hibridizado e lindo, saindo do esquema tradicional e se instalando na contemporaneidade, isso é muito interessante e importantíssimo. O teatro de animação deixa de ser apenas para crianças, não se mostra mais como algo voltado para a formação como uma ferramenta didática e como uma utilidade. Ele assume valores da disciplina artística, da arte. Esses são os espaços que não só as sombras devem começar a ocupar urgentemente, após as pandemias e depois de todas essas reivindicações em todo o mundo. Essas revisões sociais, históricas, do gênero, da mulher e do patriarcado. É um choque que o teatro de animação tem que, de alguma forma, receber e repensar muita coisa. De início uma revisão: “O que estamos fazendo?”, “Para quem estamos fazendo?”, “Qual o sentido disso?”. Já estou há muito tempo fazendo cursos,

⁸ Centro de produção teatral, desde 1978. Ver: <https://www.instagram.com/teatrogiocovita/?hl=pt#>.

ministrando cursos, obviamente *online* e orientando e estou o tempo falando.

[**JULIANA**] Ok, Rafael. O Rafael já fez uma introdução e já vem trazendo uma série de discussões! Já deu para ver que nossa conversa vai ser muito boa.

[**RAFAEL CURCI**] É porque estou fazendo muitas coisas *online*, dando cursos, dirigindo, trabalhando com grupos, estou o tempo todo falando e acabo ficando farto de mim. Aqui em casa, quando minha companheira percebe que vou dar uma aula, ela já tampa os ouvidos!

[**JULIANA**] Eu gostaria de trazer umas perguntas para encaminhar nossa conversa, mas antes, aproveitando o que você falou, eu gostaria de trazer uma pergunta da Fabiana Lazzari. Ela quer saber qual o grupo que você citou, de Brasília.

[**RAFAEL CURCI**] São duas pessoas, a Karla Juliana⁹ e o João Calmoni¹⁰. Eles trabalham com teatro de animação, não sei se com teatro de sombras, mas acho que é a primeira experiência. Eles me contataram, pois faço assistência técnica *online* para grupos ou para solistas. O grupo me contata, propõe o trabalho e combinamos como trabalhamos e fazemos um plano de trabalho de três a quatro meses onde tentamos criar a obra e terminar. Ela também trabalhou com o Alexandre Fávero, fez cursos com ele. Então agora está tentando fazer um trabalho praticamente

9 Atriz e bonequeira. Ver: https://www.instagram.com/karlanjulianap_kaju/.

10 Ator. Ver: <https://www.instagram.com/joaocalmoni/>.

solo, porque quatro mãos no teatro de sombras fica difícil... Nós, titereiros e bonequeiros, temos um defeito terrível: temos duas mãos apenas! Tínhamos quer ser como um polvo, uma lula, pois precisamos de mais mãos para dar conta de tudo o que queremos fazer.

[**JULIANA**] A Fabiana Lazzari falou que se precisar de algo presencial ela está por lá em Brasília, ela está na UnB. Deixa eu fazer uma introdução, apesar de que já fomos conversando, mas só para o pessoal entender. Quando eu anunciei esta *live* eu até disse que não era TBT, é *live* mesmo! As *lives* que nós, do Grupo Penumbra, fizemos em 2020 estão passando por um processo de transcrição que está sendo realizado por professores e alunos da UDESC e da UFRJ, para serem publicadas num livro, pois eles consideram este um material rico sobre teatro de sombras. E a gente dá os parabéns por esta linda iniciativa. Então, o intuito de se fazer essa *live* é para que ela possa se juntar a este material, já que aquela *live* que fizemos em 2020 se perdeu. Na época dessas *lives* — e isso foi bem lá no início da pandemia — a gente só podia dividir a tela em duas, hoje a gente já sabe que pode se dividir em quatro; e os programas para baixar essas *lives* do Instagram eram fracos e muita coisa se perdeu. Então, além desta *live* com o Rafael, nós iremos fazer uma com a Companhia Quase Cinema¹¹. Então, a gente pede desculpa, mas o lado bom é que, para quem estava com saudades das *lives*, poderá recordar o que fizemos em 2020.

¹¹ Companhia fundada em 2004 direcionada à pesquisa do teatro de sombras. Ver: <https://www.instagram.com/ciaquasecinema/#>.

[JULIANA] Agradeço novamente o retorno que recebemos com as *lives*, os sombristas e as pessoas que nos acompanharam. Foram 51 *lives* que fizemos com grupos e sombras de todo o mundo em 2020, com muitas trocas, aprendizados e demonstração. Então, a gente vai conversar com o super convidado, Rafael Curci, um dos mestres do Grupo Penumbra, aprendemos muito sobre teatro de sombras com ele e continuamos aprendendo. Então, vou começar aqui seguindo o roteiro, e vocês que estão participando podem perguntar também. Para dar início às perguntas, sobre seu trabalho como sombrista, qual a sua formação e como você começou com o teatro de sombras?

[RAFAEL CURCI] Por curiosidade. Eu sou um grande curioso. Gostei dos bonecos e de todas as técnicas. Quando comecei a trabalhar, era com bonecos de luva e com bonecos de fio, marionetes. São dois extremos, porque são totalmente opostos em termos de tempo, dinâmica e dramaturgia. Então, comecei com essas duas técnicas e depois comecei nas sombras através de um mestre que eu tinha, Roberto Docampo¹², ele foi um dos primeiros sombristas da Argentina que se arriscou trazendo materiais como o PVC — que eu não conhecia — e mostrando esses sistemas de articulação de figuras. Ele havia estudado com Jean-Pierre Lescot¹³, que é um mestre de sombras francês. Lescot tem um sistema e uma visão muito par-

12 Roberto Docampo (1948-2013) foi um bonequeiro, professor e ator argentino. Foi cofundador da companhia Los Títeres de Don Floresto, na década de 1970. Colaborou com a companhia Ariel Bufano e o Grupo Titireteros del Teatro San Martín, em 1981, entre outros. Em 2012, recebeu o Prêmio Javier Villafaña de trajetória artística.

13 Ver: <https://wepa.unima.org/en/jean-pierre-lescot/>.

ticular das sombras, que são as sombras animadas, ou seja, ele valoriza a corporeidade da figura e a composição dos movimentos. E com a menor quantidade de varetas para movimentar as figuras, ele conseguia um movimento completo! É mais ou menos a escola de Richard Bradshaw¹⁴. Eu gosto dessa sombra animada, que tem corporalidade, que tem gestos e se movem, não gosto da sombra plana, não gosto da sombra estática, pois acho que desse jeito a sombra não consegue transcender. Quando a sombra tem um movimento corporal, um gesto bonito, quando anda, respira e atua, aí sim! No teatro de sombras tem a atuação também. Então, isso eu descubro nas sombras, o que eu não posso fazer com as marionetes, com bonecos de luva e de mesa, eu faço com as sombras.

[**RAFAEL CURCI**] É sempre um desafio, porque entendo o teatro de sombras como uma montagem, ou seja, é mais perto da linguagem cinematográfica do que da dramaturgia e está mais próximo da poética do que da dramaturgia. Acho que todo teatro de animação contemporâneo está mais próximo da poética do que da dramaturgia. A dramaturgia eu acho que é uma coisa que a gente herda do teatro de atores, um sistema, uma estrutura, e acredito que isso serve de referência, pode-se trabalhar com isso, mas eu estou mais do lado da poética, isto é, o que acontece com essa imagem? O que ela produz? A dramaturgia, geralmente, tende a ser mais textocentrismo, isto é, o ator fala e conforme essa fala se irá construir a imagem. Com o teatro de animação é

¹⁴ Ver: <https://wepa.unima.org/en/richard-bradshaw/>.

diferente, nele a imagem não tem a necessidade da fala, então, temos uma linguagem mais universal, pode-se expressar com gestos sem a necessidade de falar, nós podemos dar sentido a outras coisas e vamos deixar as pessoas ou o público compor na sua cabeça o que falta ou que complete. É aí que digo que o teatro de animação é muito interessante, pela possibilidade de sugerir e não explicar. É uma grande surpresa, é simbólico, metafórico, por isso não precisa ser didático, não tem que ensinar nada. É arte! A arte emociona, sensibiliza e gera empatia, isso está faltando nas escolas, falta nos teatros, nas sociedades, assim como falta nas crianças e nos adultos. Eu acho que o teatro de animação pós-pandemia – tomara que isso aconteça aqui no Uruguai! – deve ser para todas as pessoas, deve-se fazer espetáculos para todos, uma criança pode ver, um adulto pode ver. Precisamos expandir e envolver todas essas pessoas para que elas comecem a ter empatia, para que elas se sensibilizem, escutem e se emocionem, não para que ele bata palma ou dance, isso se faz no carnaval, em muitas festas. Agora, no teatro tem que entrar na sala e se conectar, não se pode sair da mesma forma que entraram, algo tem que acontecer – e que lhe aconteça algo é a responsabilidade do artista –, algo que gere um nível de consciência que lhes comova, que lhes toque. Acho que isso, sim, é teatro.

[**RAFAEL CURCI**] É por isso que está ficando cada vez mais difícil para mim montar os projetos, porque quero ser preciso nisso e também quero ser apaixonado pelo que faço. Depois de trinta, quarenta anos que você passa fazendo teatro de animação você tem que ter uma ideia muito boa, um bom projeto para sair da cama e dizer:

“Ah, vou fazer isso!”. Porque tudo recai sobre você: fazer todo o projeto, dirigir, montar, tirar isso da sua cabeça e colocar no papel, até começar a produzir e realizar e depois executar, é tudo nosso. Então tem que haver paixão, tem que haver esse desejo. A sombra é uma coisa que me parece uma linguagem arcaica, que vai contra todas as tecnologias, como o videomapeamento e as projeções, pois ela é, de certo modo, uma forma analógica, artesanal. E as figuras de sombras são calorosas por isso, porque são precárias, são feitas à mão. Há um calor humano que as construiu e que vai parar do outro lado da tela. Você pode tocá-las e vê-las. Não sei se isso aconteceu com você, mas, quando apresentamos o nosso teatro de sombras *A viagem da luz*¹⁵ e *Anjo de papel*¹⁶ no Brasil, muita gente não sabia que estávamos trabalhando com varetas, muitos pensaram que era uma projeção, um vídeo. Então, quando apresentamos nossos espetáculos de sombras, pedimos para que as pessoas subam ao palco e vejam atrás da tela, e elas sempre ficam encantadas com o fato de usarmos as figuras, a luz e como fazemos para se moverem. Elas pegavam os bonecos e colocavam na luz, então se surpreendiam: “Ah, é assim?!”. Elas não acreditavam! Faço a demonstração de como nos movemos e eles ficam sem acreditar. Inclusive durante a manipulação cometemos erros às vezes, coloquei a mão de propósito para que você pudesse ver que tinha alguém por trás. E nos espetáculos como o *Anjo de papel* e *A viagem da luz*, assim que terminava, nós acendemos a luz geral e eu e

15 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=C8Jufmps0Jo>.

16 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=J3sDJyA31-0>. Ver também: <https://www.youtube.com/watch?v=4D02iHXJKV8>.

minha parceira aparecemos projetados como sombras e cumprimentávamos o público para dizer: “Olhem! Tem gente lá atrás trabalhando!”. E isso aconteceu com a gente durante anos, e tem muitos colegas brasileiros que estão trabalhando na mesma técnica. Então vamos informando e mostrando... Estou me referindo ao interior de São Paulo, onde eu pensava que as pessoas tinham alguma informação sobre o teatro de sombras, e algumas pessoas tinham, mas a maioria não. Há lugares em São Paulo em que o teatro ainda não chegou. Há várias pessoas em São Paulo que nunca viram teatro. Aconteceu isso. Quando perguntávamos, diziam ser a primeira vez que viam bonecos. O Brasil é um continente. São Paulo são 11,45 milhões de pessoas, só em São Paulo. Aqui há 3,4 milhões de habitantes em todo o Uruguai.

[JULIANA] Vou aproveitar que você citou o *Anjo de papel*, pois a próxima pergunta é em relação às principais experiências em sua carreira. Quais os seus principais trabalhos que você realizou no teatro de sombras? E acho que você não respondeu à primeira pergunta que te fiz, que era sobre sua formação. Qual é a sua formação?

[RAFAEL CURCI] Não tenho formação. Eu sou um formado. Sou um autodidata. Sempre fui assim. A única escola de formação que eu fiz foi a oficina da Escola de Teatro San Martín¹⁷, de Ariel Bufano¹⁸, onde se formam bonequeiros há cerca de trinta anos. Eu fui da primeira turma, há trinta anos ou mais, eu era jovem, tinha cabelo.

¹⁷ Ver: <https://aguiarbuenosaires.com/teatro-san-martin/>.

¹⁸ Ver: <https://wepa.unima.org/es/ariel-bufano/>.

E tivemos mestres fabulosos como Roberto do Campo, que nos ensinou sombras; Ariel Bufano, meu professor principal; Javier Villafañe¹⁹, que foi o professor de Bufano. Então foi a melhor escola naqueles três anos e foi uma experiência piloto, porque não havia escola e eles estavam construindo com a gente, durante esses três anos, os professores iam mudando também. Foi uma experiência fora do comum, pois tinha uma técnica de voz com um professor que ensinava vocalização, tinha expressão corporal, música, realizando bonecos, dramaturgia, ética e estética. As aulas de interpretação eram com Ariel Bufano e era algo fora de série! E também as aulas de títeres com Javier Villafañe, mestre dos bonequeiros argentinos, que nos contava suas experiências e sua vida. Por isso digo que foi a única formação sistemática que tive em toda a minha carreira. Eu nunca evitei a formação sistemática da academia, mas sou uma pessoa mais voltada para a prática, quero fazer, vejo e quero fazer. Na época que me formei, quando não estava na escola, eu fazia bonecos de luvas com as esferas de isopor, então você poderia modelar com massinha. Quando eu olhava os meus colegas, eles estavam fazendo a mesma coisa, todos tínhamos cabeças redondas, com narizes e olhos pintados. Eu disse que não queria fazer isso! Eu não sabia fazer escultura. Estava desesperado, porque já não queria mais fazer bonecos desse modo. Até que encontrei um chileno numa feira de artesanato que esculpia madeira e fazia rostos lindos, perguntei se poderia me ensinar. Ele disse que sim, então, todos os finais de semana eu

¹⁹ Ver: <https://wepa.unima.org/en/javier-villafane/>.

ia à feira onde estava esse chileno, a gente sentava e bebia mate e ele marcava as linhas dos olhos e do nariz, e eu ia modelando. Assim, eu aprendi com esse artesão chileno a modelar as minhas cabeças para as marionetas, para as luvas. Minhas caras tinham expressão, já não eram pintadas, senti que tinha conseguido ouro. E hoje há professores bonequeiros que já sabem modelar. Era muito difícil ensinar há trinta, quarenta anos, não havia material bibliográfico em espanhol praticamente, então a formação tinha que ser baseada na prática, você vai e faz. Se equivoca, faz de novo, erra e assim vai.

[**RAFAEL CURCI**] Eu sou autodidata, sempre escolhi os meus professores e meus livros e continuo assim. Aqui na mesinha de cabeceira eu tenho quatro livros para ler e nunca passam de três ou quatro, assim sigo formando. Porque não tenho um título formal e isso me libera, como não tenho eu sempre acho que está faltando alguma coisa. Eu já escrevi onze²⁰ livros sobre bonecos, dramaturgia

20 CURCI, Rafael. **De los objetos y otras manipulaciones**. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.

CURCI, Rafael. **Dialéctica del titiritero en escena**. Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires, 2007.

CURCI, Rafael. **De lunas y estrellas**. Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires, 2008.

CURCI, Rafael. As três Marias. **Coletânea de contos**. São Paulo: Gato Preto, 2010.

CURCI, Rafael. **Títeres, objetos y otras metáforas**. Ciudad de Mexico: Ediciones Godot, 2011.

CURCI, Rafael. **Anjo de papel**. Campinas: Autores Associados, 2011.

CURCI, Rafael. **Gergelim**. Campinas: Autores Associados, 2013.

CURCI, Rafael. **O olhar da Medusa**. Campinas: Autores Associados, 2015.

CURCI, Rafael. **El Gran Demiurgo y otros escritos**. Ciudad de Mexico: Ediciones Godot, 2016.

CURCI, Rafael; NINE, Lucas. **Boquiaberta: una leyenda truculenta**. Buenos Aires: Comic.ar ediciones, 2017.

CURCI, Rafael. **El exorcista de Banfield**. Editora não identificada.

e muitas coisas, e sinto que ainda me faltam coisas, por isso continuo a estudar. Sou o meu primeiro aprendiz. E quando estou dando aulas, estou junto com os meus alunos, quando dou exercícios em aula faço com eles e quando tenho um espetáculo, faço um espetáculo apresentando também o meu exercício com os meus alunos. Estou me formando com eles, sou um pouco mais avançado do que eles, mas estamos todos em constante formação. Então, não existe distância do professor com aluno, eu não sou professor, sou um pouco mais adiantado e tenho algumas ferramentas que podem ser úteis e as compartilho, para que eles não se machuquem, cortem e não percam tempo e seja mais eficaz e concreto. Porque a contemporaneidade é muito rápida. Em algumas experimentações vamos trocando conhecimentos, materiais, uns ficam com lâmpadas e outras coisas e assim vamos fazendo. Eu acredito que não haja outra forma e tenho a esperança que um dia eles nos superem, que digam “eu aprendi com Curci, mas fui além”. Você tem que superar, aí sim fizemos um bom trabalho de ensinar.

[RAFAEL CURCI] Eu sou do tempo em que havia bonequeiros que escondiam os mecanismos, eles não deixavam ver os bonecos e mostravam até uma parte, a outra guardavam. Felizmente agora isso já não existe. Com a *internet*, se tem uma forma mais fácil de ter a informação, que não existia antes. Portanto, era mais difícil e desgastava inutilmente, agora eu acho que há muitos elementos e muitas ferramentas disponíveis que nos ajudam a trabalhar e a ter perspectivas diferentes do que é o teatro de sombras. Então, minha primeira formação é essa e sigo me formando de alguma forma. A minha primeira apresentação de sombras

eu acho que tenho os desenhos aqui, pelo menos dois deles eu fiz em 1994 e 1995, que se chamava *Fábula de Basilisa, la luz y el fuego*²¹, que é um espetáculo de sombras com transparência. Aqui tem outros personagens todos feitos em figuras em PVC. Tem algumas imagens na *internet*, isso foi um desafio porque eu sabia...

[**JULIANA**] Como era mesmo o nome do espetáculo?

[**RAFAEL CURCI**] Ele é um pouco comprido mesmo, o nome é *Fábula de Basilisa, la luz y el fuego*. Depois, esse texto foi feito por outras companhias com distintas técnicas, como os títeres de mesa. É um texto que as pessoas gostam, então elas vão o transformando com diversas técnicas. Eu pensei em sombras e muitas imagens. Eu nunca tinha trabalhado em sombras e decidi arriscar, e tive a ajuda do Roberto do Campo, que me deu mais ou menos umas instruções em relação aos materiais, as varetas, as luzes. Por exemplo, veja aqui um dos refletores que uso em meus espetáculos. Ele é um refletor de jardim que adaptei tirando todo o alumínio, coloquei esse soquete para lâmpada que fica aqui dentro. Uso estas lâmpadas, que para mim são mágicas, se chamam bipino porque têm duas perninhas e têm uma luz muito forte, são 100 ou 150 *watts*. Hoje em dia isso já está obsoleto porque se usa lâmpadas de LED, que são muito bonitas e que não queimam porque isto aquece e queima, mas já tem lâmpadas bipino de LED também. Então, tem uma tecnologia muito boa. E tem ex-sombristas que estão fabricando equipamentos para as pessoas que fazem teatro de sombras como o Gabriel

²¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=YZ4W1wsvvo>.

Von Hernández²² na Argentina, que faz equipamentos para sombras e são muito bons. Tem umas meninas do México que se chama Chipotle Teatro²³ que também produzem esses materiais, que é um sonho, porque você encomenda e elas fazem o que você está precisando. Esta é outra lâmpada inventada que eu chamo de lâmpada de mão, porque eu posso movê-la ao longo da tela. Acho que eu fiz uma para você. A lâmpada era um pimbim²⁴ de 50 watts que se queimou e eu nunca consegui uma peça sobressalente, então coloquei dentro uma pequena lâmpada bipino e liguei-a à parte de trás... Aqui [mostra a lâmpada], podem ver que a lâmpada entra aqui e o cabo sai da parte de trás. Tem também um pedaço de madeira de um cabideiro que quebrou e com isso eu posso manusear e ter o controle da lâmpada livremente. Fiz uma extensão de quatro ou cinco metros para que eu possa manusear, me aproximando da tela para fazer pequenos círculos de luz e me distanciar dela, projetando círculos maiores. Agora esta mesma coisa pode ser feita com essas lanternas de LED espetaculares que entraram no mercado, algumas são para uso militar e têm uma potência e uma luz impressionantes que, se existissem há vinte anos, teriam facilitado muito o nosso trabalho. Mas agora elas existem! Estão aí! Quero dizer que os jovens sombristas têm a vantagem da tecnologia, ou

22 Ator, diretor, titereiro, sombristas e professor nesta área. Ver: <https://www.teatrosombras.com.ar>.

23 Companhia independente de teatro de sombras. Ver: https://www.instagram.com/chipotle_teatro/?hl=pt#.

24 Um refletor pimbim emite um feixe de luz focado e de longo alcance, iluminando um único ponto ou objeto. Os refletores pimbim são semelhantes aos faróis dos carros e são usados com frequência em situações em que você precisa direcionar o olhar ou concentrar a atenção do espectador para algo ou em algo específico.

seja, há muitos elementos que não existiam e que agora são ótimos para utilizar, porque facilitam o trabalho, pesam menos, não queimam, não esquentam e nos dão facilidades que não tínhamos antes.

[RAFAEL CURCI] Tem coisas muito interessantes. Veja. Tem esse mecanismo que inventamos para colocar sobre os refletores, de modo que você pode colorir rápido a cena sem a necessidade de colocar muitos refletores. Basta apenas mudar as cores dos filtros nesse objeto para se conseguir as variedades de cores com uma única fonte de luz. É tudo artesanal, são invenções, é tudo feito à mão. Isso é importante, o teatro de sombras e o de animação não existem até tirar da cabeça, não se compra um boneco ou um cotovelo ou um joelho que se articula, tudo tem que ser feito. Isso é bonito. Acho que o verdadeiro bonequeiro sombrista é aquele que constrói os seus elementos, bons ou maus, bonitos ou feios, mas ele está nos dando o seu selo pessoal, ele se desmonta e será todas essas partes. E todas essas partes serão a obra desse bonequeiro: é seu boneco, sua história, é como ele pensou, como ele levou para a frente e como a finalizou. Creio ser este o ofício do bonequeiro. Por isso, acho que é esse o trabalho do artista, é uma exposição total, mesmo que ele esteja lá da tela e não o vejamos, ele está exposto de qualquer forma. E isso vai até a última instância: ele pensa, modela, materializa, cria e atua.

[JULIANA] Há muitas pessoas nos acompanhando aqui nesta *live*. Eu vou ler alguns comentários. Tem um comentário de uma pessoa chamada Gina Sedeño²⁵, que diz assim:

²⁵ Ver: https://www.facebook.com/gina.sedeno.5/?locale=pt_PT.

“Obrigada por nos instruir nessa arte, professor”. O pessoal está agradecendo aqui por você estar compartilhando as suas experiências.

[**RAFAEL CURCI**] Ela mora no México, trabalhamos juntos lá. Eu a conheci, é uma artista plástica e fizemos uma experiência com marionetes de fios. Ela tinha muitos bonecos desarticulados e eu comecei a articulá-los e a pendurá-los e aí começamos a fazer um trabalho. Tomara que possamos concluir esse trabalho maravilhoso. Voltei às marionetes depois de muitos anos. As sombras aparecem sempre nos meus espetáculos, porém não me considero um sombrista. Eu uso sombras em alguns espetáculos, mas há outros que não são com sombras, por exemplo, este que se chama *Una noche en vela*²⁶, que é um espetáculo com títeres de mesa. Mas neste você também tem a sombra. Então, é uma das técnicas com bonecos e as sombras podem dialogar com outras técnicas, às vezes pode ter um boneco caminhando e depois aparecer um atrás de uma luz e aparece a sombra do boneco, que pode ser uma silhueta ou a mesma sombra corpórea do boneco, depois continua caminhando e aparece o corpo de novo. É fácil de conectar e dar uma visualidade ou geralmente aumentá-la. É uma técnica que sempre considero, porque posso misturar com qualquer outra e gerar mais linguagem, mais animação.

[**JULIANA**] O Rafael Curci comentou sobre as lâmpadas, não é? Ele foi muito gentil e generoso e nos deu uma lâmpada. Estamos cuidando bem dela! É nosso xodó. Ninguém toca

²⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AkqulIPquVg>.

nela. Ela é a primeira que sai do palco e a gente ainda diz: “Vamos guardar nosso bebê!”. A gente comprou uma que não é a mesma potência, para ser nosso estepe, pois quem tem uma não tem nenhuma, quem tem duas tem uma.

[RAFAEL CURCI] Sim. Bom, tem que experimentar. E tem que ver, porque constantemente estão chegando novas lâmpadas. Tem estas lanternas de LED que, às vezes, aparecem algumas promoções nas redes sociais. Que bom que está acontecendo isso. Já não tem necessidade de sair para ir às lojas, dessa maneira se tem mais autonomia. Elas funcionam com baterias de lítio que têm uma grande durabilidade. Antes dessas lanternas, quando usávamos as alcalinas ou recarregáveis, às vezes elas desligavam durante a cena porque a bateria acabava ao se usar por muito tempo. Mas essas têm uma durabilidade que chega a quatro ou seis horas. Isso é incrível. E você não precisa recarregá-las. Isso nos liberta, ou seja, nos dá mais possibilidades de poder investigar e mover a luz com liberdade. Isso tem que ser aproveitado. Acho que a nova tecnologia nos possibilita, hoje, fazer coisas que há vinte ou trinta anos não era possível nem imaginar, não tínhamos os meios, era muito difícil e agora não há desculpa para não fazermos alguma coisa.

[JULIANA] É verdade. Quem quiser fazer perguntas, fiquem à vontade.

[RAFAEL CURCI] Enquanto isso vou fazer uma propaganda, este é o material que eu uso que se chama PVC de gramatura 0,7 e 0,8 [mm], gosto de usar esses porque são mais leves e dobram, ou seja, não ficam fixos, além de ter

uma transparência. Esse material pode ser cortado com tesoura, e pode ser pintado com esmalte sintético preto ou com cor. Por exemplo, veja esta outra figura, ela é do *Anjo de papel*. É o mesmo material, mas pintado com tinta vitro. Tem articulações e eu trabalho com rebites para fazer a junção das partes. Esse boneco tem uma peça que forma a cabeça, ela tem um pequeno pescoço que passa por cima da segunda peça que é o corpo, a terceira peça, que é o braço, fica entre a cabeça e o corpo, e tem a quarta peça que é a saia. Isso permite que o boneco possa fazer todos esses movimentos, tem uma cena que esse boneco entra caminhando, vê a queda do anjo e olha para baixo.

[**JULIANA**] Isso faz com que o movimento seja fluido, né?

[**RAFAEL CURCI**] A construção da figura é de acordo com o movimento e a ação da relação com a cena. O que ele vai fazer? Ele entra, olha para cima, vê o anjo cair, se aproxima dele, se agacha e olha para ele no chão, depois não olha mais. Ele tem um buraquinho na mão para vareta que eu uso e ele tem uma base, pois no sistema fechado tenho um tecido com 0,90 m x 1,60 m, um soquete para apoiar a figura, assim posso sustentá-la com uma varela na cabeça e outra na mão. No sistema aberto com o tecido que cai, não tenho apoio. Também para além das figuras nós usamos a luz, porque acho que no teatro de sombras a luz é quem narra, não é a voz ou a música que tocamos, a luz é que começa e que dá o tempo para contar a narrativa. A narrativa é a luz. Eu posso te mostrar uma cena pequena como também uma grande a partir da projeção da luz, com ela eu direciono para qual lado e faço a movimentação que quero que o público veja. Então quem narra é a luz.



Figura 1: Rafael Curci movendo figuras sustentadas por raios de bicicleta.
Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 2: Figuras articuladas com suportes de madeira. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 3: Diversas figuras com suportes de raio de bicicleta e acabamento em madeira. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[**JULIANA**] Qual é o material da vareta que você usa na figura clara?

[**RAFAEL CURCI**] Não posso dizer, é um segredo, se eu contar todos vão começar a usar.

[**JULIANA**] Olha ele, gente! Disse que não ia esconder nada e não quer abrir o jogo!

[**RAFAEL CURCI**] Que esse segredo fique só entre a gente. Isso é uma vareta feita com o raio da roda de uma bicicleta, porque, como ela é parafusada, tem a possibilidade de poder colocar uma porca e uma arruela entre a figura e a outra parte da peça. Como eu preciso me deslocar com estas peças que são frágeis, se não tomar cuidado elas se partem, então, eu tenho que desmontá-las. O raio de bicicleta facilita, pois eu passo essa parte parafusada pela peça e ponho uma porca. A figura fica presa entre a arruela e a porca, assim,

eu posso apertar a porca, prendendo até ficar bem firme e não se mexer. Assim eu posso ter o controle da figura e fazer a movimentação em cena. Depois que termina a apresentação, eu desmonto a figura e guardo as varetas — os raios de bicicleta de um lado e as figuras do outro lado, assim elas não estragam. Uso esse sistema porque acho que é o mais prático. Uso sempre o PVC e a posição da vareta irá variar, podendo ser vertical ou horizontal. Tudo depende de como você quer manipular a figura. Tenho essa outra figura que chamo de figura composta. É um coelho que também é composto por três peças diferentes. Meu interesse era que ele tivesse movimentos. Então, a certa altura do espetáculo, ele encontra com a protagonista, que é esta figura aqui, essa Menina. Na cena, ela tem que subir no Coelho, e tudo de forma muito rápida. Assim, nós não tínhamos mãos suficientes para montar as figuras sobre o coelho e iluminá-lo ao mesmo tempo com a lanterna de mão, faltava uma mão. Então, aqui fazemos uma mágica²⁷. A figura sai da luz e eu continuo a mover a lanterna com a mão, depois venho novamente com a figura, levanto a figura da Menina que está acoplada no Coelho e quando volto a entrar em cena ela já montada no Coelho. Tudo isso são recursos que são inventados por falta de mãos, porque nos faltam duas, quatro, cinco mãos. Aqui está o mesmo raio de roda de bicicleta que é o que eu estou usando agora. O problema que temos com isso é que tem apenas uma medida

27 Rafael Curci mostra a figura do Coelho, revelando que, acoplada a ela estava a figura da Menina — isto é, uma outra boneca, em escala menor que a primeira figura da Menina —, de modo que, ao se mover a figura da Menina, ela já aparece nas costas do Coelho, daí o nome de “figura composta”, quer dizer: uma figura que contém dois personagens.

[**RAFAEL CURCI**] Sim, porque uma das figuras caiu e encontramos essa solução. Esta é outra figura que eu fiz, pintei toda de preto e depois, com um prego, comecei a arranhá-la, criando uma textura. Aqui é um gato que já entra em cena girando porque tomou uma patada e faz tudo assim, veja a expressão dele. Esse aqui é um cachorro que tem uma articulação simples, temos a primeira peça que é a boca e as patas juntas, então ele pode caminhar e latir ao mesmo tempo. Preciso tomar cuidado para não passar dessa abertura da boca, porque se passa, a figura fica parecendo um monstro. Então, eu tenho que controlar para não ir mais do que isso, preciso ter mais precisão quando as figuras se movem. Aqui tenho essa figura que também se movimenta, temos uma cabeça articulada que é a primeira peça, a segunda peça corpo e as pernas ficam soltas, movendo-se por oscilação, vocês podem ver que elas se movem por si mesmas. Eu movo pela parte de cima e faço com que ela ande por si própria, não preciso colocar uma vara aqui embaixo, porque eu preciso que ela tenha uma varinha na minha mão, assim, tem a vara de sustentação que fica aqui na parte de cima, na cabeça, e outra que move o braço dela. Quando começamos a trabalhar com os personagens, eu faço um estudo anatômico de cada um de acordo com a necessidade da cena e depois a encaixo. Então eu vejo para onde é que eu preciso que ela se mova. Essa aqui é manipulada por baixo. Essa aqui já é manipulada com a vareta por trás e está com a vara do outro lado. O que quero dizer é que, no teatro de sombras, geralmente, fazemos várias figuras do protagonista, porque tem vezes em que ela entra pela direita e não dá tempo de se mover rapidamente para o outro lado, por isso usamos uma figura que entra pela direita e outra que entra pela esquerda.

[**JULIANA**] Sim, ótimo.

[**RAFAEL CURCI**] Não conte a ninguém esse segredo, fica só entre a gente.

[**JULIANA**] Vai ficar só entre a gente. Como temos essa preocupação com a transcrição das *lives*, eu vou fazer algumas perguntas para a gente ser um pouco mais dinâmico e objetivo. Assim, a gente pode aproveitar melhor a sua presença aqui com a gente e te fazer mais perguntas. Então, vamos lá. Como é seu processo de criação? Você vê etapas definidas? E por onde começa a trabalhar alguma peça? Como você começa?

[**RAFAEL CURCI**] Nós, artistas e bonequeiros, vivemos com uma antena especial, temos uma sensibilidade para apanhar coisas que outras pessoas não veem detalhe ou não achem o foco. Eu tive a ideia do *Anjo de papel* quando estava num ônibus, indo de Campinas para São Paulo. Estava chovendo muito e estava tudo alagado. Eu estava em um ônibus grande e, como ele não tinha como entrar pela Rodovia dos Bandeirantes, ele teve que fazer um desvio para passar por trás de São Paulo e entrar numa outra rodovia, com isso nós entramos numa favela. Eu nunca tinha visto uma coisa tão imponente com tantas casas ao longe, feitas de madeira, de papelão, era uma coisa impressionante. Fiquei paralisado na primeira vez que a vi. De repente, o ônibus parou e eu fiquei olhando. Vi pela janela uma mulher passando, ela olhou para o motorista e gritou algo, não sei o que ela estava fazendo e, de repente, ela deu meia-volta e passou em frente à minha janela. Estava com o cabelo todo desarrumado de chapéu e uns óculos grandes e andava com

um carrinho de mercado que estava cheio de papéis e um casaco. Eu disse: “Isso é um personagem”. Quando olhei para trás dela, vi que tinha uma criança pelada, correndo tentando levantar uma pipa. Acho que a minha cabeça tirou uma fotografia disso, pois quando cheguei em casa comecei a desenhar a mulher e a criança com a pipa. Estava claro que tinha um personagem ali. Não sabia o que pensar sobre a relação que havia entre o menino e a mulher, que era uma moradora de rua, até que tiro os desenhos para os ver e virando vejo a pipa embaixo e o menino por cima, a pipa está erguendo o menino no ar. E então o menino me pareceu ser um anjo de papel, foi assim que nasceu. Comecei a desenhar e a ideia da história foi surgindo com as referências que tinha visto naquele dia, uma mulher que sonha em ser mãe, mas não pode e, de repente, cai esse anjo com uma asa machucada e ela cuida dele como um menino, tudo muito afetivo.

[**RAFAEL CURCI**] Depois foi surgindo como seria a operação da luz, som, quantos sombristas iriam estar na cena, etc. Não é bem uma fórmula, acho que nós, bonequeiros, somos narradores. Quando você tem uma ideia, seja para sombras, bonecos de mesa ou marionetes você encontra essa “fórmula”. Qual é o melhor ? Qual seria a ideia? Qual a técnica que melhor potencializa essa ideia? Para mim, *Anjo de papel* me pareceu ser uma peça de sombra, então foi tudo com sombra [Rafael mostra o livro *Anjo de papel*]. Aqui, temos ilustrado com as fotos do espetáculo. É de uma editora que se chamava Autores Associados²⁸. Depois

28 Ver: <https://www.autoresassociados.com.br/>.

de assistir ao espetáculo, eles se encantaram pelo texto e conversaram com um dos bonequeiros que estava na peça na época e disseram que queriam publicar o texto. Fico muito orgulhoso desse livro, porque depois ele foi selecionado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para integrar a leitura das crianças nas escolas de São Paulo de terceira a quinta série. Então, atualmente esse livro está sendo entregue nas escolas de São Paulo como um material de interesse. Uma obra de um bonequeiro de sombras está sendo distribuída e lida nas escolas. Isso me parece ser uma honra para o teatro de sombras, para o teatro de animação. Então me sinto muito orgulhoso desse trabalho ser reconhecido e estar para além do teatro de sombras. É como um Oscar, um Grammy, um Emmy...

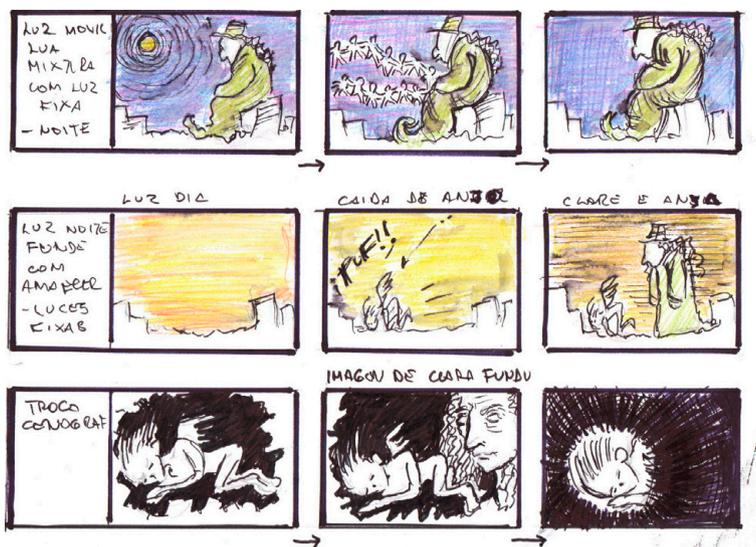


Figura 5: Storyboard de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

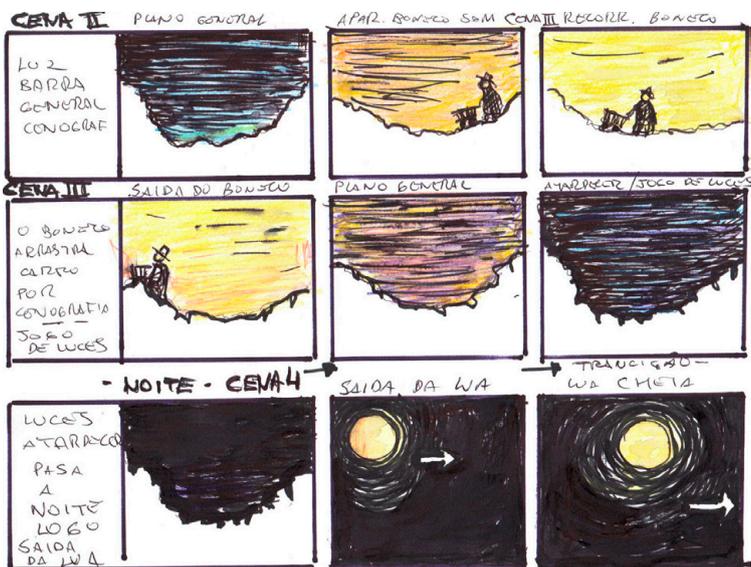


Figura 6: Storyboard de Anjo de papel (2). Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 7 Rafael Curci durante a criação de figura para Anjo de papel. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[**JULIANA**] Eu assisti *Anjo de papel*, acho lindo e também tive acesso ao livro. Além de *Anjo de papel*, o Rafael Curci tem outros livros, depois podem entrar em contato com ele para saberem dos livros, pois vale super a pena. Bom, falando um pouco mais sobre o processo, eu queria saber como você lida com o tempo do processo, se é bastante tempo ou pouco tempo. Como são os estudos e os ensaios?

[**RAFAEL CURCI**] Claro que se tem um tempo. Eu não gosto de ensaiar um espetáculo em apenas um ano, não necessariamente só ensaiando, porque tenho que dar aulas, circular, ensaiar e montar espetáculos. Então isso dispõe de tempo. No meu espetáculo tenho que decidir o que vou falar e me aproximar daquilo que vou levar adiante. Tenho que ser apaixonado por aquilo que quero desenvolver, inclusive com o tema. Uma vez que o consigo, tenho que dedicar o tempo. Começo a sistematizar em horários de trabalho, mas não posso programar algo muito grande. Aproveito o tempo que temos para ensaiar muito, para encontrar coisas. Sempre começo a ensaiar quando já tenho uma ideia mais ou menos predeterminada e os bonecos já construídos. Eu não ensaio se não tiver os bonecos concluídos. No teatro de atores, se você não tiver os atores você não ensaia. O mesmo ocorre no teatro de bonecos: se não tiverem os bonecos, não podemos ensaiar. A sombra é a mesma coisa: sem os equipamentos, a luz, o suporte e o tecido, não podemos sequer experimentar nada. Isso porque o teatro requer muita experimentação. A experimentação para os bonequeiros é feita no processo de ensaio. É aí que encontramos, que procuramos. Se de repente em um ensaio não conseguimos chegar a um consenso sobre uma ideia, então revemos e o trabalho se reinicia. Mas há algo importante

também, que é o fato de eu me permitir deixar o material me orientar, me guiar. Quando trabalho com materiais do teatro de sombras, do teatro de mesa, qualquer um que seja, a matéria também me move, sou muito perceptivo em relação a isso, a materialidade me guia. Isso é uma coisa que venho aplicando nos últimos anos e que está dando bons resultados. E deixar se levar pelo material porque ele nos diz muitas coisas. Ele não está morto, pelo contrário, ela espera que você o escute.



Figura 8: Cena de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 9: Cena de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 10: Cena de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 11: Personagem de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[JULIANA] Deixe ver se eu entendi. Então o próprio roteiro e toda a concepção podem surgir dos próprios materiais, não é? Podem surgir de diversas maneiras. Em relação ao roteiro, você já mencionou que pode surgir junto do material, mas queria saber se você pensa primeiro no tema ou já vai direto para história. Como acontece esse processo?

[RAFAEL CURCI] Olha, vou te dar um exemplo. Um amigo meu, músico argentino, me mandou um tema, ele toca violão e me enviou uma composição com uma letra. Ele me pediu que fizesse algo com uma sombra para fazer um videoclipe. Ele me enviou e fiquei alguns dias escutando a música... E aqui no Uruguai, o que nós temos? Temos muito mato! Não temos muitos materiais. Eu tinha alguns

materiais que trouxe do Brasil, alguns tecidos, umas figuras, uma ou outra lâmpada, isto é, não temos material e isso compromete o que eu vou fazer. Então, eu e Neila começamos a montar telas no matto e iluminá-lo, então, com a luz apareceram algumas formas que me remeteram a uma estação de trem e então montamos essa estação com um cartão. O resto das sombras aparecem à noite com a luz e muitas que apareceram durante o dia.

[**RAFAEL CURCI**] Eu tenho uma placa de acrílico branco que trouxe do Brasil e testamos com a luz do sol à nossa frente contra as árvores que temos em casa. Então, se podia ver as sombras, mas também podíamos ver as cores porque o PVC permite essa transparência e encontramos sombras coloridas. Por isso, gravamos um vídeo, vou ver se conseguem ver as sombras. Vou ver se consigo compartilhar com você no final. São sombras naturais e sombras artificiais. Quando vimos, saímos para caçar sombras de manhã, de acordo com a luz do sol, saímos com a placa ou saímos com as figuras. À noite, quando estava escuro, colocamos as luzes e colocamos os tecidos e saímos para fazer caçar sombras. Não estamos caçando somente a sombra, estamos caçando metáforas também, compondo junto da música. Dessa maneira, depois de termos quase duas horas de material de sombra gravado, é uma questão quando se trabalha com multimídia e na pandemia. Enviei esse material para ele e deixei que ele selecionasse e trabalhasse com os tempos e velocidades para a edição e assim o vídeo ficou pronto, mas toda a criação veio do material de fora, tudo o que fomos procurar sobre a sombra veio da imaterialidade dela.

[**JULIANA**] Adorei isto: caçadores de sombras!

[**RAFAEL CURCI**] Por isso é que digo que não há metodologia e precisamente não ter metodologia significa que cada processo criativo me surpreende, porque se não me surpreende eu não faço. Depois de quarenta anos a trabalhar com teatro de animação já tenho muitas coisas que posso resolver por ofício. Tem bonequeiros que me apresentam suas peças e eu leio e dou minha opinião do que precisa ser feito, o que está bom e o que falta. Mas isso não me encanta muito. Quero coisas que me desafiam, que me coloquem em um lugar desconfortável e me tirem da bolha, quero coisas que possam me extraviar! Sou uma pessoa que quando está perdida trabalha melhor. Tenho colegas que começam os trabalhos e, quando não progredem, param o processo. Montam uma ou quatro cenas e deixam de lado porque não sabem para onde ir. Quando se perdem, eles abandonam o processo. É nesse momento que não podemos desistir. É aí que aparece um caminho que não tínhamos percorrido antes e vamos encontrar coisas interessantes, às vezes temos de nos perdermos para nos encontrarmos.

[**JULIANA**] Rafael é dos meus, eu também estou sempre me desafiando. Às vezes me perco muito, mas sempre me acho, seja no final ou no caminho. O bacana de você citar a questão do videoclipe, nós também fizemos aqui por causa da pandemia, todos fizeram de suas próprias casas. E também foi desse jeito. Um músico também entrou em contato com a gente e fizemos a partir da canção. Esse seu trabalho está disponível, Rafael?



Figura 12: Cena de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[RAFAEL CURCI] Sim, está no Facebook, se chama *Lluvioso Jueves*²⁹, “Quinta-feira chuvosa”, em português. Não é o vídeo definitivo, porque esse mostra minha contribuição das sombras, mas tem uma edição final que tem os músicos cantando, gravando instrumentos. Fizemos quatro minutos de sombra, porque tinha muitas sombras por todo lado e havia algumas coisas com texturas muito bonitas para ver. Falo desse trabalho porque ele foi feito com sombras naturais. É um trabalho muito difícil, porque ter sombras naturais neste momento é complicado, mas como estamos trabalhando

²⁹ Ver: <https://www.facebook.com/rafael.curci>.

em ambientes virtuais, utilizamos as ferramentas de edição virtual, usamos outra linguagem para trabalhar. Se tiver que fazer ao vivo fico louco, porque vou ter que pegar uma árvore, levar para o palco e ver como posso iluminar com a placa. Foi uma ótima experiência trabalhar na pandemia com um grupo de colegas que queriam ser criativos nos ambientes sem saírem de casa e fizemos um belo trabalho.

[RAFAEL CURCI] Eu estou promovendo o que chamo de pareidolia, ou seja, os caçadores de formas. Eu sou um caçador. Em sua casa você pode encontrar, no teto, onde há umidade, se olhar com atenção, verá a cara de um cão ou de uma pessoa ou no azulejo do banheiro ou no pátio com uma parede descascando. Olhem para as paredes onde aparecem rostos, formas, isso se chama pareidolia, uma mancha que de alguma forma sugere formas. É interessante fazer isso com os celulares. Saímos com o celular pelos apartamentos do terreno e apareceram fotografias e vimos cenas completas. Uma menina enviou uma fotografia do que parecia ser uma floresta com neve, depois um nevoeiro. Que maravilha. Ela tirou duas ou três fotografias. Disse que era o azulejo do banheiro de sua casa que entrou umidade por baixo que fez aquelas pequenas árvores, depois tirou a fotografia. Quando afastava a imagem dava para ver todos os azulejos, mas ela fez foco e arte. A arte é justamente isso. É apenas o foco. Se nos concentramos em algo que nos chama a atenção e começamos a entrar, quando estamos dentro dessa imagem, estamos a investigar poeticamente, é o princípio criativo. Portanto, não se resolve tecnicamente, o que está interessando ali é entrar e ver aquela imagem se expandir. E, se ela se expande, tem um potencial dramático. Se tem esse potencial, tem uma obra ou algo próximo que precisa ser investigado e se torna

interessante. Seguro que há algo ali, é uma matriz, é poderoso, não tem risco de dar errado. Esses são os processos criativos que são totalmente imprevisíveis, aleatórios, ecléticos.

[**JULIANA**] Tem um comentário aqui na *live* da Gina. Ela está nos dizendo que gosta muito de criar histórias e que a música a faz imaginar. Fabiana Lazzari diz que tem uma oficina chamada Caçadores de Sombras e que foi criada na época em que ela ministrava aula na UDESC, junto com o Nini Beltrame.

[**RAFAEL CURCI**] Somos agentes sociais, trabalhamos nos ambientes e vivemos nos ambientes que habitamos sendo criativos neles. Nestes países da América do Sul que são tão conflituosos, caóticos e tão pouco favoráveis às atividades artísticas, temos tudo contra nós para fazermos arte, mas a gente vai lá e faz. Não há espaços especiais, não há lugares especiais para a criatividade, ela aparece quando se muda a fralda do bebê, lavando a louça, estendendo a roupa, fazendo compras no mercado... Sou criativo assim. Nunca tive tempo para me sentar e dizer: “Agora vou ser criativo”. Não. Tudo é feito sob pressão. Um dia me convidaram para ir a uma praia para fazer um trabalho de criatividade. E eu não fui. Por quê? Porque posso ser criativo dentro de um frasco de doce de leite. Não é um problema. Agora, quando há algo para desfrutar, quero desfrutá-lo. Ou seja, para mim, o ambiente não é condicionante da criatividade. Não é o ambiente que vai me fazer ser mais criativo ou menos criativo. Geralmente, alguns ambientes vão ser contrários a esse processo. E o artista sabe disso. Digo que o processo criativo é como remar contra a corrente, efetivamente é sempre a remar contra a corrente. O fato de que não vai conseguir chegar à outra margem e tem que continuar a

remar, ou fazer outro outro barco, e outro, cada vez mais fazendo o percurso para a outra margem, esse é o trabalho artístico. Assim me parece.

[**JULIANA**] Agradeço a todos que estão nos acompanhando pela *live* e acredito que todos estejam com a cabeça fervilhando, porque o Rafael Curci vai falando e vai dando uns *insights* na gente. Falando um pouco da estética, quais são suas referências e gostos? Você acompanha algumas referências de artes plásticas, fotografia ou cinema como inspiração? O que você usa como inspiração? Você já citou que o cotidiano da vida te deixa sempre com o olhar artístico atento, mas teria algo mais?

[**RAFAEL CURCI**] Não. Eu sou apaixonado por música, gosto de música, fui músico quando era jovem, por isso tenho ideias musicais. Por vezes, muitos espetáculos aparecem como ideias musicais. Também gosto de desenhar, faço desenhos, por isso tenho toda uma referência com a arte que envolve imagens, ilustração. Gosto muito de HQs, *comics*, tenho muitas dessas referências. Quanto aos pintores, gosto em geral deles, desde Van Gogh³⁰, Picasso³¹, os impressionistas, expressionistas e cubistas. Em todos eu encontro algo. Acho que desde Bruegel, o Velho³² até Kandinsky³³,

30 Vincent Willem van Gogh (1853-1890) foi um pintor pós-impressionista neerlandês. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh.

31 Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) foi um pintor, escultor, ceramista, cenógrafo, poeta e dramaturgo espanhol que passou a maior parte da sua vida na França. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso.

32 Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1530) foi o artista mais importante da pintura renascentista flamenga e brabantia, um pintor e gravurista da região de Brabante, conhecido por suas retratações de paisagens e cenas camponesas. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel,_o_Velho.

33 Wassily Kandinsky (1866-1944) nasceu em Moscou. Na década de 1910,

são pessoas que vão para além dos quadros, provocam sensações e texturas. Sou como uma esponja sugadora, sempre estou buscando aproveitar ao máximo essas obras para os trabalhos que faço. Quando tive a oportunidade de estar em Madri, fui ao Museu do Prado³⁴ e encontrei os quadros dos pintores que admirava. Eu conhecia esses quadros das fotos dos livros de pintura e por referência, mas agora eu pude ver Picasso, Salvador Dalí, Velásquez, tudo ali na minha frente. Olhava para um lado e para outro e tinha as obras bem pertinho de mim, ao vivo e a cores, não era apenas no papel ou fotografia, era real. Estavam todos lá e eu não consegui me conter: queria tocar, porque tinham uma textura. Picasso tem um traço que carregava muita tinta e tinha volume. Já Salvador Dalí, por outro lado, não tinha. Ele tem uma pintura chamada *Cristo hipercúbico*³⁵, que é um Cristo invertido, numa tela de 1,8 m, mas tinha uma vedação que eu não conseguia ver os traços, fiquei na dúvida se ele tinha pintado com uma espátula ou com um pincel, por isso saltei por baixo e toquei em tudo. Fui expulso do Museu do Prado por três vezes porque toquei nos quadros. Mas não podia deixar de tocar, eram muito fortes e são muito fortes. Por isso, digo o mesmo aos alunos: olhem para todos estes pintores, como Van Gogh, Picasso e Dalí³⁶. Eles tinham mais ou menos entre 26 a 40 óleos, os

Kandinsky desenvolveu seus primeiros estudos não figurativos, sendo por isso considerado o primeiro pintor ocidental a produzir uma tela abstrata. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky.

34 O Museu do Prado é o mais importante museu da Espanha e um dos mais importantes do mundo. Ver: <https://www.museodelprado.es>.

35 *Cristo hipercúbico*, também conhecida como Crucificação, é mais uma das belas obras do artista Salvador Dalí Ver: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488880>.

36 Salvador Dalí i Domènech (1904-1989), 1º Marquês de Dalí de Púbol, foi

mais antigos, e até os preparavam para eles próprios, porque não havia óleos comprados industrialmente. Os pintores mais contemporâneos já têm as suas tintas preparadas e há uma paleta mais ou menos entre 36 e 40 óleos, todos pintam com essas cores, mas todos pintam de forma diferente. Por quê? Por que Kandinsky é diferente de Picasso e Picasso é diferente de Miró? Porque passaram por isso aqui, passaram pela vida. Por que Mozart³⁷ é diferente de Beethoven³⁸ e Beethoven é diferente de Mendelssohn³⁹ e Liszt⁴⁰, que é diferente de Chico Buarque⁴¹? Porque passou por isso. Quando é que o teatro de animação faz isso? Quando acontece para nós e não para os outros, quando o artista se apodera e transmite através dessa experiência. Daí a importância de que o artista tenha informação, tenha referências, tenha experiências. Nós decodificamos todos esses elementos e concretizamos algo original e concreto.

[RAFAEL CURCI] Por isso, penso que esta é uma procura constante. Não acho que um bonequeiro possa se considerar formado. Alguns se formam em qualquer escola desta

um importante pintor espanhol, conhecido pelo seu trabalho surrealista. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador_Dalí.

37 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) foi um prolífico e influente compositor austríaco do período clássico. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart.

38 Ludwig van Beethoven (1770-1827) foi um compositor e pianista alemão. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven.

39 Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, conhecido como Felix Mendelssohn (1809-1847), foi um compositor, pianista e maestro alemão. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Felix_Mendelssohn_Bartholdy.

40 Franz Liszt foi um compositor, pianista, maestro, professor e terciário franciscano húngaro do século XIX. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Liszt.

41 Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque (1944), é um cantor, compositor, violonista, dramaturgo, escritor e ator brasileiro. Ver: <https://www.chicobuarque.com.br>.

forma. Pode passar por todas as escolas que for possível, sempre ainda vai estar faltando algo. Não se forma nunca. Vai ter que seguir e vai sempre se surpreender ao sair dos ambientes, da sua bolha. Para mim, uma das coisas que me ajudou muito foi não ficar muito tempo no mesmo lugar de trabalho. Já trabalhei na Argentina, Chile, Brasil e México. Trabalhei e conheci pessoas. Tem que ser assim, sair e continuar em vários ambientes, porque senão nos limitamos às experiências perimetrais. E um dos problemas do teatro de animação é a existência dos perímetros. Eles são altamente codificados. Então, as experiências de perímetro permanecem quando as pessoas começam a se alimentar mais ou menos dos mesmos elementos, porque os nossos professores estão próximos, porque todos nós geramos e vemos mais ou menos o mesmo teatro nas mesmas regiões. Todos já sabemos o que os outros estão fazendo, já sabemos o que vai acontecer, de modo que nos movemos num perímetro em que tudo é aceito. Quando isso muda? Quando um grupo ou um artista solo decide quebrar com essa bolha e tentar fazer algo diferente, dizendo “vou experimentar fazer isso”. E, de repente, esse artista faz algo que nunca tinha visto antes. O importante é tentar e arriscar. Isso aconteceu na Argentina, nos anos 90, com O Periférico de Objetos⁴². Sair desse perímetro é importante, porque por vezes o próprio perímetro condiciona, porque as pessoas veem o que estão fazendo e passam a julgar, dizendo que “isso não é teatro de sombras”, “isso não é teatro de animação”. Mas, se esse grupo resiste e começa a chamar público — porque está

⁴² O Periférico de Objetos é um núcleo teatral argentino fundado em Buenos Aires, em 1989, por Daniel Veronese, Ana Alvarado e Emilio García Wehbi, com a montagem de Ubú rey. Ver: <https://archivoartea.uclm.es/artistas/el-periferico-de-objetos/>.

fazendo algo diferente e interessante — então, o próprio perímetro se abre. E, curiosamente, aí se está novamente dentro do perímetro. Desta vez, fica dentro do perímetro, porque os outros grupos que os viram trabalhar vão pegar nesses elementos e começar a experimentar a partir do que esse grupo ou artista passou a fazer. Então, é sobre se perder e expandir saindo daquele perímetro que já se sabe que tem lá e que não vai conseguir mais aproveitar e assim passar para outra instância. Se não for para procurar, que seja para vivenciar por outros ambientes e se alimentar deles, para poder saltar. Então, é o movimento do teatro, é ação artesanal, ação de marionetes, tudo é ação. Títeres é uma palavra que se move.



Figura 13: Rafael Curci em ensaio com figuras para *Anjo de papel*.
Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[**JULIANA**] Fabi acabou de colocar um comentário aqui na *live* que condiz muito com sua fala, ela disse o seguinte: “Experimentar é a palavra para o teatro de animação”. E ela havia comentado que é sua fã, que “admira muito seu

trabalho, sempre nos trazendo muitos conhecimentos e também desafios”. Rafael, você tem algum estilo ou estética que é predominante em seus trabalhos?

[RAFAEL CURCI] É como eu disse, desde os pintores aos músicos, é óbvio que todos eles estão dentro de mim e que eu os utilizo. Às vezes penso que tudo o que trago para uma obra de minha autoria talvez seja algo mínimo, o resto é tudo o que li ou vi no cinema, tudo o que ouvi, é um pouco de tudo. Um está dentro do outro e em certo momento as coisas acontecem. Já tive colegas que me disseram que viram um trabalho meu, viram um minuto de vídeo de algum trabalho e já sabiam que eu tinha feito. Ora, sempre me preocupo em fazer algo diferente que não se pareça com o anterior, mas aí eles veem um minuto de um vídeo e já sabem que o trabalho é meu! Não! Como isso é possível?!

[JULIANA] Como eles identificam você, Rafael? Me fale. Como eles fazem essa relação que o trabalho é seu?

[RAFAEL CURCI] Não sei, mas já me aconteceu ver espetáculos que fiz no Brasil ou outros que fiz no México e quando me encontro com a pessoa, ela diz : “Ah, eu vi por um minuto, é o trabalho do Rafa”, já foi dito várias vezes. Quando ensino algumas pessoas e depois fazem testes com meus alunos, eles dizem: “Você estudou com Rafael Curci, não é?” Eles sabem, pelo que é proposto e pela forma ou maneira como expõem as coisas, porque trabalharam comigo em algum momento, tiveram uma experiência. Isso é bom! Agora, acho que é mais fácil do que olhar para mim de fora e compreender. Acho que a estética está em constante mudança. É claro que eu tenho

um gosto, obviamente, bastante sombrio. Gosto de algumas paletas de cores que têm uma certa dissonância. Não gosto de coisas barulhentas ou exageradas com confusão, prefiro os climas, sons ambientes sem a necessidade de uma grande banda sonora, de repente só duas ou três notas numa cena, que estão certas, e eu me apaixono por essas notas. De repente, pode ser que sejam apenas umas cordas que soam. Já fizemos um espetáculo de Kafka⁴³, durante o processo de criação eu fiquei com cordas na minha cabeça, eram violoncelos, violas e violino. Mas eu não tinha o pulso da música, não tinha ouvido para ter uma referência e um amigo meu me deu um CD do quarteto de cordas chamado Kronos Quartet⁴⁴, são maravilhosos e tocam música de Astor Piazzolla⁴⁵, clássica, contemporânea. Esse disco que ele me deu, acho que era sobre a sonata do fim do mundo. E o que eu tinha em fragmentos, assim quando ouvi a música, tudo se conjugou do princípio ao fim praticamente e ali eu percebi que tínhamos terminado a obra, já podíamos estrear. A música me ajudou a fechar o que estava faltando, precisamente por essa sonoridade e pela atmosfera kafkiano⁴⁶, o que eu não consegui completar apenas com a dramaturgia ou com o trabalho “da cabeça”,

43 Franz Kafka (1883-1924) foi um escritor boêmio de língua alemã, autor de romances e contos, considerado pelos críticos como um dos escritores mais influentes do século XX. Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka.

44 Kronos Quartet é um quarteto de cordas norte-americano. Ver: https://www.instagram.com/kronos_quartet/.

45 Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992) foi um bandoneonista e compositor argentino. Ver: <https://www.youtube.com/channel/UcKd7bpvQUhfG2dLHD-eetYA>.

46 Definimos algo como “kafkiano” quando possui grande semelhança com as atmosferas das obras de Kafka. As narrativas do autor são sempre repletas de empecilhos, frustrações e burocracias, que levam o leitor a um sentimento de forte angústia.

isto é, o trabalho intelectual, a música arrematou. Por outras palavras, foi a música que conduziu o espetáculo no final e deu clímax e subscreve cenas que eu não tinha previsto, por isso é se deixar levar. É se deixar atravessar pela matéria, ou seja, neste caso, é a música. São os silêncios, é o corpo da boneca em cima da mesa que não sabe como animar, nem para onde se vai levá-la.

[**RAFAEL CURCI**] Portanto, todos esses elementos entram em jogo. Decido se vou animar ou mover um boneco quando necessário. Só devo mover o boneco se necessito. Só movo se tiver uma intenção, uma função dramática, caso não tenha ele permanecerá parado. É compreender que não vá mover só porque deve se mover. Portanto, nós somos um grande caldeirão, uma mistura da música, pintura, filmes e livros, tudo isso é o caldeirão onde vamos beber. Eu acho que o gatilho fundamental no meu caso é a minha infância. Sempre volto à infância para procurar coisas e trago de volta e volto a refazê-las. Ela é a fonte onde eu vou beber, acho que tudo apareceu lá e tudo o que eu faço é voltar a esses temas e recriá-los em técnicas diferentes, com desculpas diferentes que são as obras, mas que acho sempre volto para lá e me reabasteço.



Figura 14: Cena de *Anjo de papel*. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[**JULIANA**] Estou vendo que temos pessoas de todo canto aqui: Venezuela, México, Brasil... Todos nos acompanhando nesta entrevista, lindo demais. É bem melhor fazer assim. Se fosse no tempo da pandemia teríamos que interromper a *live* e voltar depois, pois o Instagram só permitia uma hora de cada vez. Podemos conversar ainda mais um pouco. Eu vou fazer algumas perguntas e gostaria que você respondesse de maneira mais sucinta. Agora nós podemos falar um pouco sobre a luz. Como você pensa e utiliza a cor em seus trabalhos, seja nas figuras ou na coloração da cena? Como você constrói essa parte em suas obras?

[**RAFAEL CURCI**] Esse assunto é importantíssimo. O que ocorre é que tudo surge de acordo com o material com que estou trabalhando. Por exemplo, para citar *Anjo de papel*, o ponto de partida foi uma lata de lixo com papéis brancos e cinza, mas eu optei por colocar a cor, porque o papel pode ter cor, até mesmo de acordo com a forma

como o sol o ilumina e, por isso, não queria uma coisa em preto e branco. Mas em outro espetáculo que fizemos no Brasil, chamado *A viagem da luz*, tudo era preto e branco. E tudo se formou desse jeito, os figurinos, os bonecos, a cenografia, tudo era preto e branco. A cor tem uma grande influência na sonoridade do espetáculo. Eu tomo isso tudo como uma grande palheta. A música é importante para mim, assim como a parte estética, a plástica, tudo é importante e tento garantir que tenham um diálogo e que haja consistência entre essas partes, ou seja, que elas se refiram umas às outras. Mas tudo depende do material, porque alguns materiais parece que se chocam uns com os outros, não se harmonizam com a materialidade com que estou trabalhando. Então, tem que se fazer uma espécie de compensação. Por exemplo, quando tenho dificuldade em encontrar algum tipo de material para o cenário eu tento compensar em outra área para chegar no que desejo. Costumo fazer uma espécie de compensação e isso também acontece com a sonoridade, se vejo um espetáculo muito básico que precisa de poucos elementos, não vou colocar uma orquestra, vou trabalhar com algo mais acústico que tem a ver com o ambiente e de repente ver o que acontece com mais instrumentos. Aquilo que estou mostrando ou o que estou compondo dramaticamente tem a sua sonoridade e tem a sua visualidade e sua iluminação. Estamos criando universos, os bonequeiros e sombristas, entre outras técnicas, somos demiurgos. Para mim é a categoria mais alta de um bonequeiro é quando ele chega a ser um demiurgo. O que é um demiurgo? É esse grande indivíduo que gera mundos e criaturas criando universos com os seus próprios códigos e leis próprias, todos muito diferentes

uns dos outros. Quando se percebe a sua capacidade, cada um com os seus sons, as suas cores e as suas formas, é isso que são os bonequeiros. Então a luz é obviamente indispensável. No teatro de sombras é mais desafiante, porque da escuridão para a luz temos de procurar toda uma gradação onde entram todos os tons e sombras, é complexo, mas é bonito.

[**JULIANA**] Rafael, qual é o seu espaço de ensaio? E você tem dificuldades de encontrar materiais para seus trabalhos com a sombra?

[**RAFAEL CURCI**] O meu espaço é a cozinha da minha casa, a sala de estar é o espaço de ensaio e, ao mesmo tempo, é a nossa oficina e também onde fazemos as refeições. Estamos como o personagem Mestre Pedro Perez, do Dom Quixote⁴⁷, estamos numa situação precária, mas continuamos a fazer as coisas da mesma forma. Há algum tempo, fizemos um *workshop* sobre objetos, é uma especialidade que estou trabalhando e se chama “Biobjetos” e queria gravar um exercício para os meus alunos acompanharem. Então, temos uma casa muito pequena, com isso penduramos uns panos pretos, colocamos uma lâmpada, vestimos uma roupa preta no meio da pandemia, criamos um pequeno espaço que era dividido por duas paredes, posicionamos bem a câmera do celular e os alunos ficaram encantados como se estivessem no teatro! A composição da roupa, o ambiente e com a iluminação que colocamos me deixou

⁴⁷ Mestre Pedro é um personagem que aparece nos capítulos XXV e XXVI da segunda parte da obra *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. O personagem apresenta um espetáculo de marionetes numa taberna.

muito entusiasmado trabalhar com os objetos, eu me emocionei muito porque parecia que estava em um teatro, mas que era uma mentira porque eu estava na cozinha da minha casa, com os cães latindo e o vendedor de picolés passando na rua. Era muita informação externa, como eu poderia resolver isso? Foi divertido vivenciar isso. E foi assim que trabalhamos, não é teatro, mas é alguma coisa, e eu consegui morder um pouco disso e o exercício era lindo. Também está no YouTube e chama “Biobjetos”⁴⁸, é um exercício de todos os meus alunos e meu. Portanto, é no cotidiano que fomos obrigados a ser criativos, nem sempre o fizemos em condições máximas ou mais rigorosas, mas não há outra forma de criar, não se vai comprar um quilo de criatividade no centro comercial Dom Pedro, no Carrefour ou na discoteca, não se vende, tem de sair da nossa própria voz. Sobre os materiais, aqui no Uruguai é muito difícil de encontrar, não se vende PVC direito, as tintas também são difíceis de encontrar, alguns tipos de lâmpadas também não encontramos com a facilidade que tivemos de achar no Brasil, em São Paulo. Isso acaba atrapalhando nosso processo de criação. Então, criar um espetáculo de teatro de sombras aqui é muito difícil devido a não termos acesso aos materiais.

[**JULIANA**] Está se sentindo como se estivesse aqui em Cuiabá, não é, Rafael?

[**RAFAEL CURCI**] Pois é, saímos por aí procurando um tipo específico de lâmpada e não achamos em nenhum lugar.

48 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IDk2nHQ3XVY&t=10s>.



Figura 15: Preparação de figuras para espetáculo.
Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 16: Preparação de figuras para espetáculo.
Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.



Figura 17: Estudos de figuras. Foto: Acervo pessoal de Rafael Curci.

[JULIANA] Ainda temos algumas perguntas, mas já estamos caminhando para o final. Mas tem uma coisa que eu me lembrei agora e que acho importante te perguntar. É o seguinte: são duas coisas. Queria saber de você qual o seu conselho para uma pessoa que tenha interesse em começar a trabalhar com o teatro de sombras e também queria saber o que você diria para uma pessoa que já está trabalhando no teatro de sombras.

[RAFAEL CURCI] Acho que a pessoa que esteja interessada em trabalhar com as sombras já tem uma coisa bastante específica. Bom, sempre tem grupos que se dedicam a fazer repertório de sombras, como a Cia Quase Cinema⁴⁹ ou o Alexandre Fávero, o Pablo Longo⁵⁰, em Mendoza, são pessoas

49 A Cia Quase Cinema pesquisa teatro de sombras desde 2014. Ver: <https://www.ciaquasecinema.com>.

50 Pablo Longo é dramaturgo e diretor de teatro. Desde de 2009 dirige a Cia Pájaro Negro de Luces y Sombras. Ver: <https://www.instagram.com/pajaronegro.sombras/>.

que elaboram e experimentam a sombra e produzem os seus espectáculos a partir delas. Portanto, creio que é um espaço infinito, ou seja, é um lugar, um território laboratorial constante, é como a caixa de lambe-lambe. Não vejo como uma caixa de lambe-lambe, vejo como uma caixa onde posso experimentar e fazer duzentas experiências de três minutos, e essa caixa matriz serve para eu poder desenvolver sempre coisas diferentes. A com a sombra é a mesma coisa, seja em um dispositivo fechado ou aberto. Assim é também com os bonecos de mesa. O que vai diferenciar é a forma que você vai utilizar esse território de experimentação. Se nós, os jovens que estão começando ou profissionais que já têm anos de experiência, entendermos isso como um território de testes e de experimentação, de fracasso e eventuais conquistas, penso que vamos gerar mais trabalhos interessantes do que aqueles que podemos resolver de um momento para o outro. Acredito que temos um grande desafio nos tempos que vivemos atualmente. Depois dessa pandemia com tantas tecnologias, com tantas coisas que nos cruzaram e tantas revisões, penso que temos que rever, que nos confrontar com o teatro, digo, com este teatro que é muito esquemático, dogmático, muito repetitivo e um tanto quanto infantilizado. Ele é uma linguagem! Temos uma linguagem que tem uma potência enorme. Para o tempo em que vivemos, é necessário situar o teatro de animação e das sombras nos espaços simbólicos que o mundo contemporâneo nos exige, complexo em termos de vida, de existência e de desafios. Hoje a vida é puro desafio e o teatro tem de o ser também, não pode ser uma receita fácil. Tem que ser um desafio, algo em que nos empenhamos bem e fazer de tudo. Não sei o que vai sair, mas há

qualquer coisa, sempre há. Não é a fórmula feita, não vamos procurar os aplausos, vamos procurar incentivo. Porque vivemos em um tempo de incertezas, não podemos definir nem considerar nada acabado, estamos em busca, estamos comovidos pelo que nos está acontecendo no mundo. Por isso, o que temos de fazer é um teatro que comove. Não é para ser agradável, formativo ou educativo, é um teatro que pergunta e questiona. É isso que eu penso que temos de fazer para estarmos à altura dos tempos em que vivemos.

[JULIANA] Sim. Neste sentido, Rafael, o que você acha que mudou em relação ao teatro de sombras antes da pandemia e durante ela? Quais os principais aspectos que você poderia citar pra gente?

[RAFAEL CURCI] Penso que o que mais me comoveu e perturbou — e que eu gostaria de ver agora que estamos retornando à presencialidade — é saber como estão passando os artistas, porque eles não podiam se expressar nesse período, não podiam ir ao encontro do público. Agora que estamos retornando à presencialidade, o que eu mais gostaria de saber e ver é como estão vivendo os artistas. Quero saber o que se passou com eles, porque eles não puderam se expressar nesse período, não puderam ir ao encontro do público. E isso me comoveu e me perturbou. E todos esses grandes artistas, sombristas e criadores do teatro de animação, artistas em geral, nos passaram muitas coisas durante todos esses anos. E agora eu quero saber como está o universo interior desses artistas. O que vão produzir e dizer, assim que tiverem a oportunidade de falar, o quanto tudo isso os afeta. Conte-me como tudo isso te afetou e o que você vai fazer agora. Se vão expressar tudo

isso, nos trabalhos que forem desenvolver. Qual o impacto de tantas perdas em suas vidas? Quantas pessoas perderam com a pandemia? Como é que você vê o futuro? Porque tem de haver um futuro, não? Porque em todas as coisas que estão nos propondo, predomina a distopia. A distopia é esta visão apocalíptica que estamos constantemente vendo nos filmes de Hollywood, todos imaginam os piores cenários, mas parece que não se encontram soluções. E eu sou um inimigo disso. Tem que haver soluções. Acredito que nós, artistas, temos que pensar e imaginar esses mundos possíveis, não mundos utópicos, mas mundos que sejam possíveis.

[**RAFAEL CURCI**] Por isso, para que as pessoas comecem a perceber, temos que recuperar uma coisa básica que ficou pelo caminho durante anos, que é a sensibilidade. Temos de ter empatia. Se eu não consigo mais sentir que sou afetado por aquela pessoa que não tem nada para comer, ou que está passando mal ou por necessidades ou por aqueles que estão atravessando nas balsas pelos mares, ou que estão morrendo na Faixa de Gaza, se eu não posso reagir a isso de uma forma sensível, não posso fazer arte, não posso ser artista. Não sei o que tenho a dizer, mesmo que não aconteça comigo, faço parte desse todo. Portanto, acho que o que posso apresentar no teatro é um pouco disso, convencer com o que me acontece, com algo que possamos apresentar e que os afete, mas que afete de alguma forma positiva, no sentido em que faça pensar, que comova ou que coloque em outro lugar, gerando um choque na consciência. Não se trata de fazer algo pacífico. Não tem de ser uma peça que, dois dias depois, se esqueça do que viu, mas sim uma peça que faça com que as pessoas,

depois de verem o espetáculo, possam se sentar para comer uma *pizza* e falarem sobre ele. E dias depois continuem pensando na obra que assistiram. Esses são os espetáculos que fazem a diferença. Esses são os artistas que precisam ser ouvidos. Não há como contornar isso, temos de gerar empatia. Nós, adultos, estamos muito embrutecidos. As crianças também estão muito embrutecidas. É isso. Somos muito individualistas e muito fechados e temos que propor o oposto, propor experiências coletivas. A salvação, se o mundo a tem, é coletiva, não vem de um pequeno grupo, não vem de um grupo só, de uma elite, estamos todos no mesmo barco.

[**JULIANA**] Estamos chegando no final. Tem alguma coisa que eu não perguntei e que você gostaria de falar, Rafael?

[**RAFAEL CURCI**] Não, acho que conseguimos falar bastante coisa de tudo que já trabalhei e venho pesquisando. Acho que falei demais! Desculpe-me por não falar em português, sou incorrigível. Aprendi a ler português, mas falar é difícil. Mas o importante é que nós nos entendemos. Nem sempre, não é?

[**JULIANA**] Pois é, nem sempre a gente se entendia. Ficava cada um dizendo: “o quê?”, “repete?”. Mas foi ótimo. Eu quero te agradecer, mais uma vez, por você ter aceitado participar novamente de uma *live* comigo. Foi nossa segunda *live*, mas o legal em refazer a *live* é que sempre surge algo novo. Nunca é igual, é como no teatro.

[**RAFAEL CURCI**] Eu é que agradeço por ter me chamado mais uma vez para estar aqui compartilhando com vocês.

Espero poder ir ao Brasil logo. Tem muita gente querida por aí e é um país que sempre nos acolhe muito bem. Conheci muita gente valiosa, muita gente querida. Da próxima vez que eu for, eu espero encontrar um país melhor, porque da última vez estavam todos muito abalados, muito preocupados, sem teatro, sem circulação. Tomara que isso melhore e a gente possa encontrar as pessoas trabalhando, circulando com os espetáculos. Que a gente possa tomar uma cerveja, comer um pão de queijo, uma tapioca...

[**JULIANA**] Você sempre será bem-vindo ao Brasil! Estão dizendo aqui no *chat*. Então, para terminar, gostaria de agradecer a todas as pessoas que participaram. Obrigada a todos, tchau!



LIVE NO
@GRUPOPENUMBRA



GRUPO PENUMBRA (BRASIL)



Entrevista com GRUPO PENUMBRA Juliana Graziela e Luciano Paulo

Entrevistadores:

Adalberto Zimmer, Gilson Motta, Júlia Ohana e Paulo Balardim

Transcrição¹:

Julia Ohana

[**PAULO**] Bom dia para todos. Nesse encontro estão presentes o professor Gilson Motta, professor Paulo Balardim, que sou eu, Adalberto Zimmer e Júlia Ohana, que são, respectivamente, bolsistas do programa de Projeto de Ensino Laboratório de Animação, da UDESC e do Projeto Teatro Sombras ao Vivo, da Escola de Belas Artes da UFRJ. Estão presentes também a Juliana Graziela, que é atriz, sombrista, diretora, dramaturga e produtora do Grupo Penumbra, e Luciano Paulo, que é ator sombrista do mesmo grupo. Vamos

1 A presente conversa foi realizada no dia 16 de abril de 2024. Tendo em vista que o Grupo Penumbra foi o responsável pela realização das lives no ano de 2020, achamos importante que houvesse uma entrevista com o grupo, mas com uma inversão dos papéis, isto é, ele seria entrevistado e nós, os editores e bolsistas, faríamos as perguntas. O encontro foi feito de modo *online*, restrito apenas aos participantes, de forma que não podemos considerá-lo como uma *live*. Tentamos seguir um pouco o roteiro que era adotado pelo Penumbra, mas a conversa foi tomando outros rumos.

fazer essa entrevista que irá compor o último volume da “Coleção Teatro de Sombras ao Vivo: conversas com artistas latino-americanos”. Como é do conhecimento de todos, o Grupo Penumbra realizou entre abril e setembro de 2020 uma série de *lives* com artistas do teatro de sombras. Essas *lives* geraram um material tão rico, do ponto de vista historiográfico e cartográfico, por registrar todas essas heranças dentro do teatro de animação, que acabaram dando origem a essa coleção. Já fizemos o lançamento de dois volumes e agora estamos na fase da produção do terceiro. Mas, agora, é o próprio Grupo Penumbra que será entrevistado por nós, de modo a concluirmos essa série. Então, para iniciar, a gente vai passar a palavra para a Juliana. Apresente para nós o Grupo Penumbra, quem são seus integrantes, fale um pouco dos trabalhos... Juliana e Luciano, bem-vindos.

[JULIANA] Olá, pessoal, muito obrigada pelo convite. Sou grata em ter vocês somando com a gente. Ter todos vocês aqui, é superimportante para poder fazer esse registro que é de extremo valor para nós, artistas, para as pessoas que procuram conhecimento sobre teatro de sombras. Esses encontros são, na verdade, uma grande troca de experiências e união dos vários artistas do teatro de sombras. Que bom que tem esses dois volumes e que está indo para o terceiro. Bom, eu sou Juliana Graziela, do Grupo Penumbra. Esse grupo é de Cuiabá, Mato Grosso, sendo o único grupo daqui de Cuiabá e do estado de Mato Grosso que trabalha exclusivamente com a linguagem do teatro de sombras. Trabalhamos a partir do teatro contemporâneo².

² O conceito de “teatro de sombras contemporâneo” remete a um modo de produção teatral decorrente da utilização de novos materiais e tecnologias,

Utilizamos a sombra para além das silhuetas e utilizamos as próteses, que são os cabeções, igual a esse que está aqui [mostra a imagem] ao fundo do meu vídeo. Às vezes, abandonamos a parte de trás da tela e vamos para a frente mostrar como está sendo feita a projeção das sombras. Então, fica a sombra do ator, a sombra das figuras e as próteses, tudo junto e misturado. Somos um grupo que nasceu em 2018 através de um projeto do Núcleo de Teatro de Formas Animadas aqui do Sesc Arsenal³. É importante falar isso. Eu fui lá como artista convidada para poder estudar alguma linguagem do teatro de formas animadas. Eu já tinha investigado teatro de bonecos e teatro de objetos, mas nunca tinha visto teatro de sombras, então fui procurar na *internet* algo sobre teatro de sombras. Então, comecei a fazer algumas silhuetas e o pessoal do Sesc viu. Como eu já tinha contato com o Sesc, pois eles sempre me contratavam para realizar oficinas nas escolas, eles viram que eu estava pesquisando essa parte de sombra e me contrataram. Desse modo, eu fui aprendendo e também ensinando como fazer teatro de sombras.

como as lâmpadas halógenas, assim como um outro modo de utilização dos materiais tradicionais, como é o caso das telas ou suportes para projeção de sombras. Esse modo de produção teve início na década de 1970, na Europa, com companhias teatrais como Amoros et Augustin e Pierre Lescot, na França; e o Teatro Gioco Vita, na Itália. Contudo, passados cerca de cinquenta anos após essas conquistas técnicas e estéticas, aliados às reflexões filosóficas e sociológicas acerca do conceito de “contemporâneo”, a expressão “teatro de sombras contemporâneo” vem sendo reinterpretada. Cf. MOTTA, Gilson. “O que é contemporâneo no teatro de sombras contemporâneo?”. In: **Dramaturgia do imaterial**: performatividade, teatro de sombras e a cidade. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

3 Localizado em Cuiabá, o Sesc Arsenal foi inaugurado em 2002. O edifício foi construído no século XIX e, atualmente, após reformas, conta com espaços de difusão cultural, incluindo um núcleo de artes cênicas.

[**JULIANA**] Como eu sou formada em Física e estava nessa *vibe* de teatro de sombras, resolvi então, fazer um projeto em que juntasse as duas coisas. Eu queria uma linguagem que tivesse muita ciência aplicada e queria falar sobre ciência e, de fato, a nossa primeira peça foi criada a partir de uma reflexão sobre como surgiu a lâmpada elétrica. Chegamos na questão das barragens, das hidrelétricas e comecei a juntar um pessoal para poder participar junto comigo, fazer parte disso. A gente até tinha uma grana para poder levantar essa montagem, que foi a nossa primeira peça, chamada *A vila de Pantolux*⁴. Com isso, eu fui chamando outros integrantes que naquele tempo foram o Elton Martin, Jone Sayd, Jair Júnior, Julio Rocha e eu. Hoje em dia a gente tem uma composição diferente, eu e o Julio ainda conituaamos desde a primeira formação, depois entrou Luciano Paullo, Wally Marquis e Xico Macedo; também temos reservas, que são a Mariana Neves e o Roger Neves. Então, hoje em dia a gente tem essa composição. No grupo a gente faz tudo na verdade, assim como o Paulo Balardim falou, eu faço parte da direção, produção, dramaturgia e, junto com o grupo, a gente faz a criação das silhuetas. A gente fala que no grupo todo mundo faz tudo, claro que cada um resolve a palavra final de cada área.

[**PAULO**] Eu ia te perguntar justamente sobre as funções específicas de cada um. Essas funções são muito definidas ou existe aquele momento de integração do grupo em que a gente acaba fazendo um pouco de tudo?

⁴ O espetáculo estreou no ano de 2018 no Sesc Arsenal, como finalização do projeto, com dramaturgia do Grupo Penumbra e direção de Juliana Graziela. A versão mais recente está disponível em: <https://youtu.be/VmdjrBAwGjU>.

[**GILSON**] Além disso, tem uma coisa que eu queria saber: você falou sobre a formação em Física, e nas entrevistas que o Grupo Penumbra fez com os outros artistas, vocês sempre começavam perguntando sobre a formação das pessoas. Fiquei curioso para saber como é que foi essa tua chegada no teatro, da física pro teatro, depois pro teatro de Sombras. Não é isso, essa trajetória? E das outras pessoas também, que talvez o Luciano falasse um pouco e contasse sobre a formação de cada um para chegar exatamente nessa especificidade que o Paulo comentou.

[**JULIANA**] Vou falar então da minha formação. Também vou falar um pouquinho da formação dos outros que não estão presentes e depois Luciano pode até falar sobre a sua formação e da sua chegada no grupo. Acho que é interessante saber a visão dele que veio depois. Bom, eu sou formada em Física pela Universidade Federal de Mato Grosso aqui de Cuiabá. Eu havia conhecido a Física na oitava série, fiquei apaixonada e falei: “Eu vou estudar isso, eu quero ser física”. Mas no ensino médio eu conheci o teatro e comecei a fazer aulas já no primeiro ano do ensino médio, em 2006. E, em 2009, depois do ensino médio, formei um outro grupo que trabalhava também com formas animadas a partir do boneco, que é o teatro de brinquedo⁵. A gente ficou durante dez anos rodando com esse grupo. E mesmo depois de eu ter ido para a faculdade em 2009 para fazer Licenciatura em Física, eu nunca deixei de fazer teatro, eu sempre levava essa vida dupla, entre o

⁵ O Grupo Teatro de Brinquedo é formado desde 2006 por jovens mato-grossenses que estudam e pesquisam teatro de formas animadas. Ver: <https://www.facebook.com/teatrodebrinquedo>

teatro e a ciência. Chegou esse momento de poder fazer conexão entre ambas e isso foi a partir do trabalho com o teatro de sombras e com o trabalho que eu tenho de artista cientista. Foi bem isso, nunca deixei. Hoje em dia eu trabalho tanto com a ciência quanto com a arte. Sobre as outras formações dos outros é interessante. Bom, aqui não tem uma faculdade de artes cênicas e sempre teve esse falatório de que iriam criar uma, mas nunca criaram. Eis que, um dia, surge um curso livre da MT Escola de Teatro⁶, que é a irmã da SP Escola de Teatro⁷. Eu fui da primeira turma junto com o Júlio Rocha, que faz parte do grupo. Fomos da primeira turma e tivemos a surpresa que a UNEMAT⁸ [Universidade do Estado de Mato Grosso] abraçou esse curso livre e criou a formação em tecnólogo. Então, saímos como tecnólogos no curso superior de tecnologia em teatro. Cada um na sua ênfase. A minha ênfase é em direção e a do Júlio Rocha, que é meu irmão, é iluminação. Ele é formado em iluminação, fez curso de piloto também, voando só com as sombras. Xico Macedo é formado em iluminação, Roger Neves formado em atuação e Mariana Neves também formada em atuação. Vou deixar o Luciano falar sobre a formação dele também e falar um pouquinho de como funciona o grupo.

[LUCIANO] Olá pra todo mundo, eu sou Luciano Paulo,

6 Ver: <https://mtescoladeteatro.org.br/>.

7 SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. Ver: <https://www.spescoladeteatro.org.br/>.

8 Curso Superior de Tecnologia em Teatro da Universidade do Estado de Mato Grosso. Ver: <https://medioaraguaia.unemat.br/faculdades/famma/graduacao/tecnologia-em-teatro-tecnologico-graduacao-presencial-noturno-caceres>.

ator, diretor, dramaturgo e algumas coisas mais. Sempre trabalhei com teatro, com formação especificamente, que é uma área que gosto muito de trabalhar. Estava em Cuiabá muitos anos observando a Ju, trabalhando e observando a galera que fazia boneco e nunca tive oportunidade. Em 2000, participei de vários grupos aqui em Cuiabá. Em 2011, fui para uma cidade chamada Cáceres, que fica no interior de Mato Grosso, a trezentos quilômetros de Cuiabá, e lá eu desenvolvi um trabalho de formação com alunos do IFMT [Instituto Federal de Mato Grosso]. Fiquei lá por quase doze anos. Sempre tentando fazer parcerias com a Ju. Sonhávamos em fazer parcerias com o Plenilúcio⁹, que é o grupo que eu tenho em Cáceres, mas nunca deu certo. E aí, ano passado, eu fui removido para Cuiabá de novo e mandei mensagem pra ela falando que estava na cidade. Fiquei na expectativa do que poderia acontecer, queria fazer aqui em Cuiabá, pois estava de volta. E por aqui já tinha uma galera nova, não conhecia muita gente que estava fazendo teatro em Cuiabá. Até que a Ju me convidou para estar junto com ela e eu falei: “Caramba, uma novidade!”. Eu nunca tinha feito. Um dia até postei um *story* no Instagram sobre esse processo. A Juliana ficou impressionada, porque essa moça é bem doidinha, ela joga a gente no fogo e fala assim: “Ah, se vira aí, garotinho!”. Foi uma experiência incrível, pois a metodologia do Penumbra é dinâmica e leva você para o mundo das sombras de uma forma muito divertida e prazerosa. Então, ensaiei pouquíssimo e já entrei em cena, com muita segurança, porque eles te dão muita segurança.

⁹ Desde 2011, o Grupo Teatro Plenilúcio trabalha na área de pesquisa e estudo das artes da cena, da cidade de Cáceres (MT). Ver: https://www.instagram.com/teatro_plenilunio/.

A galera que é mais velha vai te amparando e te levando junto. Então é uma metodologia que te envolve de uma forma que você entra mesmo e vai embora. Consegue rapidamente aprender. Eu aprendi a manipular as figuras, estou aprendendo ainda, tenho pouquíssimo tempo com eles. É uma forma muito gostosa, o jeito que o Penumbra trabalha. Bom, sobre minha formação, sou formado em letras pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), depois fui trabalhar com jovens e adultos, especialistas em jovens e adultos. Mas no mestrado, eu volto pro teatro fazendo uma união entre ensino de Literatura e teatro. Agora estou me aventurando no teatro de sombras, que está sendo muito divertido. Tenho aprendido muitíssimo.

[**JULIANA**] E, só para complementar, nessa nova integração eu estou trabalhando com teatro e também ministrando oficinas todos os sábados, ministrando oficinas de teatro no Instituto Casarão das Artes¹⁰. Também estou indo para Cáceres como docente convidada para participar das aulas de núcleo, em que eles se encontram e realizam um processo no semestre inteiro até julho. Bom, o Julio Rocha tem formação em iluminação pela MT Escola de Teatro/Unemat. A Mariana estava ministrando aula de história ou filosofia, alguma coisa assim, e também agora está só no teatro. Luciano, como ele disse, está no IFMT com as aulas de teatro. Xico Macedo trabalha na UFMT, no teatro de lá. Então, a gente está trabalhando com o teatro, mesmo fora do Grupo Penumbra.

¹⁰ Ver: <https://linktr.ee/Institutocasaraodasartes>.



Figura 1: *A vila de Pantolux*. Foto: Francisco Alves.



Figura 2: *A vila de Pantolux*. Foto: Júlio Rocha.

[GILSON] É superimportante isso que você está falando, do processo de profissionalização de todos vocês. Antes disso, você estava falando sobre os espetáculos que vocês fizeram. O primeiro espetáculo foi a *A vila de Pantolux*. Você poderia falar um pouco sobre os demais espetáculos? Quantos espetáculos tem no currículo do grupo? A partir dessa sua fala sobre os espetáculos, podemos ir abordando os aspectos específicos como dramaturgia, iluminação, desenhos etc.



Figura 3: *A vila de Pantolux*. Foto: Juliana Graziela.

[**JULIANA**] O primeiro espetáculo surgiu através de um projeto. Inclusive, é importante falar que a gente teve a vinda de dois sombristas muito importantes no cenário que é o Rafael Curci, e o Alexandre Fávero da Cia Lumbra do Rio Grande do Sul, passaram uma semana aqui se eu não me engano. Tivemos essa parte teórica, prática e experiências. Essa troca de experiências com esses dois sombristas foi muito importante. Inclusive o Rafael Curci, pois deixou um presente pro Grupo Penumbra, que é uma luz de chão, nosso xodó, é o integrante mais importante do grupo. Quando a gente acaba de apresentar já guardamos essa luz, que é uma lâmpada bipino de 150 *watts* e 127 *volts*, ou seja, ela não precisa de transformador. Então, nesse espetáculo a gente passou uns seis meses com esse projeto criando e depois apresentamos. A gente apresentou inclusive no Teatro de Formas Animadas, que é um teatro menor aqui no Sesc Arsenal. O espetáculo *A vila de Pantolux* fala de como começou essa questão da lâmpada elétrica e vimos que tem muito mais coisas atrás disso. A gente chegou na questão das usinas hidroelétricas e em uma conversa do grupo, um dos integrantes, o Elton Martins, que morava em Chapada em uma comunidade chamada João Carro, nos contou que ocorreu uma enchente lá e teve muitas pessoas que perderam suas casas. Teve gado embaixo das águas, então chegamos nisso que o Alexandre Fávero chama de “imagem provocadora”, que é a questão da quebra das barragens. O que acontece quando quebra uma barragem? Fizemos toda essa pesquisa sobre o que provoca esses acontecimentos, isto é, o que faz acontecer isso e o que acontece depois disso. A gente fala até que fomos procurar o final, porque teve umas apresentações que a gente não tinha esse final e

depois a gente construiu um que é também ter a construção, o levantamento dessa cidade, de uma cidade nova.

[**JULIANA**] Essa peça não tem narração, não tem fala, ela é toda com uma trilha sonora e tem essa questão de misturar sombra de ator, sombra de figuras pequenas, as próteses, tem essa pesquisa. Inclusive, como não tinha noticiário de quebras de barragens, teve Brumadinho¹¹ e, depois de assistirem ao nosso espetáculo, algumas pessoas enviaram mensagens falando: “Nossa, como a arte infelizmente, nesse caso, está imitando a vida!”. Tivemos bastante retorno nesse sentido, de estar com uma coisa atual, um tema que realmente acontece e está acontecendo hoje em dia. A gente rodou bastante com esse espetáculo. Participamos do Festival Internacional de Teatro de Sombras *Online*¹², com *A vila de Pantolux*, como estava na pandemia, participamos de outros festivais *online* como o Palco Perebas¹³ de Nova Olímpia, Mostra Curta Cáceres¹⁴, nesse ano ganhamos o

11 Juliana Graziela se refere ao desastre ambiental ocorrido em janeiro de 2019, quando ocorreu o rompimento da barragem na cidade de Brumadinho (MG).

12 O Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS) é uma realização, criação e produção da Cia Quase Cinema. Ver: <https://fisteatrodosombras.wixsite.com/fisteatrodosombras>.

13 A primeira edição do Festival de Teatro Palco Perebas foi durante a pandemia, em 2021. Com mais de vinte apresentações de peças de teatro de artistas de Mato Grosso, Bahia, Ceará, São Paulo, Rondônia e outros estados. O Grupo de Teatro Perebas tem sede em Mato Grosso. Ver: <https://www.instagram.com/teatroperebas/>.

14 A Mostra Curta Cáceres é realizada com recursos da Lei Aldir Blanc por meio do edital MT Nascentes, realizado pela Secretaria do Estado de Cultura, Esporte e Lazer (Secel), e Secretaria Especial de Cultura do Governo Federal. Durante o período da pandemia realizou-se a primeira edição do festival para artistas mato-grossenses e da região. Ver: <https://www.instagram.com/mostracurtacac/>.

prêmio de melhor dramaturgia e melhor produção. Também teve o Festival de Sorriso¹⁵. Estivemos no Itaú Cultural¹⁶ em São Paulo para participar da Mostra Ponte, que é uma mostra universitária. Lá a gente teve uma mesa de debate junto com a Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento. Rodamos muito no Sesc Arsenal, no Sesc Rondonópolis¹⁷, no Hotel Sesc Porto Cercado¹⁸. Apresentamos, recentemente, no Festival Velha Joana de Primavera do Leste¹⁹. Essa peça apresentou muito, tanto *online* quanto presencial. A segunda peça, que no caso é *Sombreando lendas*²⁰, já tem uma pegada totalmente diferente da *A vila de Pantolux*. Era uma vontade nossa ter duas peças diferentes, apesar da mesma linguagem, que é utilizar a junção das próteses com os cabeções, silhuetas de figuras, sombra dos atores. Então, além de ter a trilha sonora, tem as narrações gravadas e também a interação com o público, pois tem

15 Em 2007, foi idealizada a realização do Festival de Teatro de Sorriso, cidade de Mato Grosso. O projeto foi desenvolvido pelo professor Francisco Donizete de Lima e seu objetivo é difundir o teatro no município de Sorriso e região com a participação de grupos teatrais estudantis e grupos de teatro amadores, proporcionando um momento de lazer, reflexão social e valorização cultural.

16 O Instituto Itaú Cultural, concebido por Olavo Egydio Setúbal e criado em 23 de fevereiro de 1987, tem por objetivo o mapeamento de manifestações artísticas e incentivar a pesquisa e a produção artísticas e teóricas relacionadas aos mais diversos segmentos culturais. <https://www.itaucultural.org.br/>.

17 Ver: <https://www.sescmt.com.br/index.php/sescrondonopolis/>.

18 O Hotel Sesc Porto Cercado está localizado no Sesc Pantanal. Ver: <https://www.sescpantanal.com.br/hotel.aspx?s=8>.

19 O Festival Velha Joana foi realizado pela primeira vez em Primavera do Leste (MT), em 2007, com o objetivo de difundir e democratizar o acesso à prática teatral no município. Reunindo grupos e coletivos experientes, grupos em formação, teatro na escola e escolas de teatro numa efetiva troca de experiências, afetos e subjetividades. Ver: <https://festivalvelhajoana.com/>.

20 Espetáculo criado pelo Grupo Penumbra em 2019. Ver o espetáculo integral em: <https://www.youtube.com/watch?v=KKtIL9e3qh0>.

horas que o sombrista sai da tela e vai interagir com o público. Nesse momento rola uma espécie de diálogo, o ator faz perguntas ao público do tipo: “E aí, vocês estão com medo da lenda? Você sabe que lenda a gente vai contar?”. Tem uma contação de histórias também, misturada. São lendas de Cuiabá, do Mato Grosso e do Brasil. Então, tem a “AHO AHO”, uma mistura de porco-do-mato com ovelha, é uma lenda de Diamantino (MT); “O homem do saco”²¹, que é uma lenda mais universal; “A mula sem cabeça”, “O lobisomem” e a lenda do “Minhocão do Pari”²², que ela é tipicamente cuiabana. Mas ela também tem outras versões como da “Cobra gigante” que tem embaixo do rio, outras versões em outros estados. Fomos para muitos lugares e contemplados no edital Estevão de Mendonça²³ daqui da Secel [Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer] de Mato Grosso e na Lei Aldir Blanc²⁴, também da Secel. Estivemos em Canela, no Rio Grande do Sul, a convite dos queridos Daiene Cliquet e Cesar Cliquet, dentro do Projeto A Arte Que Nos Toca. Participamos do Festival Internacional Tea-

21 Uma das lendas mais conhecidas faz parte do conjunto que é apresentado pelo Grupo Penumbra. Esse mito pode ser contado de diversas formas a depender da região e se trata de um homem que coloca crianças em seu saco.

22 Essa é uma lenda típica de Cuiabá. Nela, é contada a história de uma cobra gigante que se revoltou com os pescadores e ribeirinhos que pescavam no rio durante o período de reprodução. Dessa forma, aos que iam contra sua vontade, ela virava seus barcos e canoas.

23 Edital da Secel. Contemplado na categoria Contador de Histórias na seleção pública, o Projeto Sombreado Lendas ofereceu curso de teatro de sombras como ferramenta para contar histórias em salas de aula. Ver: <https://www.secel.mt.gov.br/-/21637057-edital-n-06/2022/secel-estevao-de-mendonca-de-incentivo-a-literatura-mato-grossense>.

24 A Política Nacional Aldir Blanc é inspirada na lei aprovada pelo Congresso Nacional em 2020 que garantiu auxílio-emergencial, recursos para manutenção de espaços culturais e programas de fomento ao setor cultural, durante a pandemia.

tro de Sombras (FIS) com essa peça, foi presencialmente. Participamos também do Festival Velha Joana *Online*, em que estivemos junto com a Cia Lumbra. Lembrando aqui que *A vila de Pantolux* também foi contemplado na Lei Aldir Blanc da Secel. Temos bastante histórico com essas duas peças. São só essas duas peças, porém como vocês viram, fizemos bastantes apresentações *online* e presenciais com elas, graças a Deus. Não paramos. Estamos com uma agenda para cumprir ainda esse ano.

[**JULIANA**] Durante a pandemia, a gente fez um clipe musical. O Felipe Ferreira²⁵, do Rio de Janeiro, entrou em contato com a gente, ele já tinha uma música pensando nesse período da pandemia. Fora eu e meu irmão, Júlio Rocha, que estávamos em casa, também tinha o Jair Júnior, que estava na casa dele, e o Felipe também. Então, a gente foi fazendo toda a ideia, toda a direção e enviamos cenas um pro outro, tinha o Jone Sayd na época também. Criamos um clipe musical, a gente ia disponibilizar, mas preferimos guardá-lo para que tivessem recurso para poder ser exibido. Temos uma pesquisa em andamento da nossa próxima peça, que ainda não surgiu, devido a tantas demandas. Fora as demandas do grupo, tem outras demandas minhas de outros trabalhos, assim como demandas dos outros colegas que fazem parte do Grupo Penumbra. Mas falando da próxima peça, vai ser juntar Pantanal com o poeta Manoel de Barros²⁶.

25 Felipe Ferreira é um músico da cidade do Rio de Janeiro (RJ).

26 Manoel de Barros (1916-2014) foi um poeta brasileiro. Para mais informações, ver: <https://www.fmb.org.br/o-poeta>.



Figura 4: *A vila de Pantolux*. Foto: Emanuele Daiane.

[**PAULO**] Que incrível essa ideia de juntar Pantanal com Manoel de Barros! A gente já fica até curioso. Pegando esse gancho, já que você falou do processo de construção do novo espetáculo, queria que você falasse um pouco do processo da dramaturgia dos espetáculos de vocês. Como esse processo de construção dramaturgica tem ocorrido e evoluído ao longo do tempo? Como ele se dá em relação a este novo trabalho? Levando em conta que o processo artístico e a poética do grupo vão se transformando, às

vezes evoluindo. Então, eu queria tentar entender um pouco mais...

[**JULIANA**] Pensando nesse histórico de dramaturgia, na *Vila de Pantolux* a gente teve uma questão que era: do que a gente quer falar? Então, essa conversa é um processo bem colaborativo, acho que todos funcionam bem assim, até na própria dramaturgia. Teve a questão da imagem disparadora, que foi a da barragem que se rompe, aí a dramaturgia foi o processo de se construir o que vem antes e o que vem depois. Como era a nossa primeira montagem, foi um pouquinho tenso. Agora, com a segunda já ficou um pouquinho mais fácil. Cabe ressaltar também que nessa segunda montagem, eu e o Jair Júnior fomos para o Rio Grande do Sul ter a residência com a Cia Lumbra, no Vale do Arvoredo²⁷ e cada um tinha que montar um projeto. Eu já estava com essa *vibe* de colocar em cena a lenda do “minhocão do Pari” e coincidiu que o Jair queria falar sobre a “mula sem cabeça”. Vimos que eram lendas. Quando chegamos aqui, a gente reuniu o grupo, falamos dessas duas lendas e decidimos fazer um espetáculo só de lendas. E aí a gente foi procurando lendas, foi trazendo no grupo e cada integrante ficou responsável por uma. Construímos todo um roteiro cênico. Cada um ficou responsável pela fala da sua lenda, caso tivesse. Eu e o Jair Júnior, fizemos as narrações. Colocamos uma linguagem bem cuiabana, principalmente Jair, que é como se fosse o apresentador das lendas. Quando a gente vai lá para trás, tem a narração que vai falando sobre a lenda e vamos compondo junto com a sombra.

²⁷ Ver: <http://clubedadasombra.com.br/territorios-desconhecidos/>.
Ver também: <https://valearvoredo.com.br/>.



Figura 5: *A vila de Pantolux*. Foto: Júlio Rocha.

[**GILSON**] Juliana, você pode explicar pra gente como é que é essa linguagem cuiabana? Fiquei curioso para entender melhor. Como seria isso?

[**JULIANA**] Luciano pode explicar melhor pra gente.

[**LUCIANO**] A linguagem cuiabana está na mistura do português arcaico misturado com a indígena. Tem uma região do pessoal do norte de Portugal que veio, apareceu, chegou aqui e foi na região do Pantanal. Então, tem essa mistura que depois junta também com a africana. Alguns fonemas que são bem característicos, como um “a” aberto, um “um” que vira “om”, a gente vai ter um “tchê” um “dchê”, que é característico nosso. Se você ouvir vai ter: “Ah, eu ‘tcheguei’ bem depressa pressa porque ‘catchorro’ correu atrás de mim”. Outro exem-

plo seria: “Agora, né, aí eu fui no mamãe, eu peguei um bolo dê queijo que tava assado, agora demais gostoso”. Então, tem esse chiar. Tem um diferencial. O masculino para tratar o feminino eu digo: “Eu vou no Juliana”, “Eu vou no mamãe, no titia”. O “t” também é muito típico do nosso linguajar, que não é “titia” é “titía”. “Espia ‘Dilson (Olha o Gilson) tá bem latino com esse fundo dele”, seria outro exemplo. Isso é cuiabanês tradicional. Está mais na região pantaneira e ribeirinha, que você escuta bastante. As cidades ao longo do Rio Cuiabá, você vai conseguir ouvir bastante ainda.



Figura 6: *Sombreado lendas*. Foto: Júlio Rocha.

[**PAULO**] Obviamente que vocês falaram na linguagem cuiabana do ponto de vista da fala, mas como é que ela repercute nesses elementos visuais, nesses elementos plásticos do teatro de sombras? Será que a gente consegue identificar essas especificidades regionais ali dentro da visualidade e da musicalidade também?

[**JULIANA**] Sim. Quando você perguntou já me veio na cabeça a questão da figura de uma árvore, que a gente tem em *A vila de Pantolux*. Poderia ser a árvore de qualquer fruto, mas a gente coloca o caju, porque é bem típico da nossa região. Na própria sonoridade, tem um rasqueado que a gente coloca na peça *Sombreando lendas* no final. É um rasqueado²⁸... Acho que Luciano pode definir um pouquinho sobre o que é rasqueado.

[**LUCIANO**] O rasqueado é uma música tradicional da gente, que mistura os ritmos pantaneiros, que vão chegar até lá no Mato Grosso do Sul. É um ritmo dançante. É o arrasta-pé do cuiabano. Também tem a questão dos elementos do rio, que são coisas muito importantes aqui pra gente. Mato Grosso tem rios mais caudalosos e cristalinos, temos isso dentro do espetáculo também. As pessoas vão se identificando com esses elementos. E fora do imaginário, eu vejo que “o homem do saco” está em vários lugares, mas o de Cuiabá é muito forte. Eu lembro muito da minha mãe falando sobre essas questões, que contavam para ela. A gente tem muitas

28 O rasqueado sul-mato-grossense possui claras influências de músicas fronteiriças, como a guarânia, a polca paraguaia e o chamamé, sendo por vezes difícil a diferenciação entre cada estilo, pois estes têm em comum o andamento em compasso ternário.

figuras andarilhas, então Cuiabá tem muito isso, sempre personagens que caminham pela cidade. Vamos encontrar isso, vem do imaginário, quem é de Cuiabá? A gente costuma dizer isto: “Se é de Cuiabá ou se você chegou aqui”. “Como pau rodado” é uma expressão nossa. Quem vem pelo rio, engancha aqui e vai ficando. A gente ouve em vários momentos essas histórias e os personagens andarilhos. Então, quando a gente escolhe a seleção das lendas, tem muito a ver com a gente mesmo. Coisas que a gente está acostumado a ouvir por aqui.

[**JULIANA**] Inclusive, esta expressão que o Luciano falou, “pau rodado”, a gente tem na narração. Agora falando na questão da dramaturgia que o Paulo estava perguntando, aparece até na nossa própria dramaturgia. Tanto falada quanto essa questão da expressão de aparecer o linguajar cuiabano, principalmente na peça *Sombreado lendas*. Mas também em *A vila de Pantolux*, mesmo que não tenha uma narração ou uma fala. Aparece na própria dramaturgia cênica e visual, que é a questão do trabalhador da roça. Temos muito essa questão da terra aqui em Cuiabá. Isso aparece visivelmente em *A vila de Pantolux*. Tanto que quando a gente vai... tem o Hotel Sesc Porto Cercado que eles amam essa peça. Já fomos lá muitas vezes com esse espetáculo e muitos hóspedes assistem. Como trazemos essa questão regional com originalidade, em uma das apresentações que fizemos, durante o bate-papo que fazemos após a peça, tivemos um *feedback* de um hóspede de São Paulo que disse assim: “Nossa, eu percebi, eu consegui conhecer um pouco da cultura de vocês através de vocês apresentando! E em

São Paulo eu não consigo identificar uma regionalidade, sabe, esses elementos que só fazem parte daquele lugar”, isso ficou marcado na minha mente.

[**PAULO**] Eu queria entender um pouco mais sobre a questão desses elementos plásticos, das especificidades e do processo do próprio grupo, dessa poética do grupo. E ouvir vocês falarem um pouquinho mais sobre esses meios de produção da narrativa visual que são utilizados. Do ponto de vista plástico mesmo. Quais os materiais que são utilizados? Quais os materiais que vocês utilizam para fazer a tela de projeção, silhueta, estruturas que vocês trabalham, mecanismos e equipamentos? Como se dá essa escolha e se existe por parte de vocês materiais característicos com os quais costumam trabalhar ou não, se eles são adequados a cada nova produção? Enfim, falar um pouco mais sobre esses elementos que vão compor a plástica do espetáculo, que no teatro de sombras é muito vinculada com a narrativa imagética.



Figura 7: *Sombreando lendas*. Foto: Acervo do Grupo Penumbra.



Figura 8: *Sombreando lendas*. Foto: Acervo do Grupo Penumbra.

[**GILSON**] Por exemplo, dentro dessas funções que vocês trabalham na organização do grupo, tem alguém responsável pela visualidade? Como é que faz essa pesquisa gráfica? Como é que essa pesquisa gráfica depois se torna uma pesquisa com os materiais?

[**JULIANA**] Com relação a materiais para construção de silhuetas, de cenário, a gente utiliza bastante papelão. Isso veio a partir do projeto. Tivemos uma verba depois. Então, a gente começou a construir coisas que eu já tinha aprendido na *internet*, que poderia usar o papelão. Até também realizei as oficinas pelo Sesc nas escolas utilizando materiais mais acessíveis. Esse papelão foi um achado. Porque, até hoje, a gente gosta de utilizar o papelão. Na época, o Jone Sayd fazia muito a questão estética. Ele tinha esse olhar, principalmente na *Vila de Pantolux* e os outros ajudavam a cortar, mas ele desenhava. Ele trouxe pastas de escritório. Então a gente recicla muita coisa. As gelatinas também, o Julio Rocha trazia bastante essa questão. Mas a gente utiliza celofane, porque vimos que no caso da árvore, se a gente colocasse gelatina ia ficar uma cor muito intensa, ia ficar uma cor muito dura e também não tinha a leveza das folhas. Usamos o celofane, claro, de maneira que dure, não fique tão efêmero, então na pipa e bola é tudo a partir do celofane. O peixe, justamente por essa questão de utilizar de forma que a cor fosse mais distribuída, não fosse tão dura.

[**JULIANA**] Essa maior leveza nessas figuras era importante pra gente cenicamente e visualmente. E a gente utiliza até hoje os papelões. Por exemplo, as folhas aqui que a gente comprou são artificiais. Às vezes entra um chapéu. Tem nas duas peças. Interessante observar que nas duas peças tem

o rio. Tem a questão das folhas, acho que é uma questão de identidade também de Mato Grosso, de Cuiabá com a água e mata. Quanto à iluminação, a gente utiliza sempre as lanternas recarregáveis. Antes a gente começou com lanterna sem ser recarregável, depois a gente descobriu lanternas recarregáveis e utilizamos bastante. Temos essa luz de chão que o Rafael Curci deu pra gente, que a utilizamos sempre quando tem a cena aberta, onde tem que entrar sombra de atores com próteses. Então, utilizamos bastante essa luz de chão nessas cenas abertas. Talvez até seja uma peculiaridade do grupo, de fazer essa transição das lanternas com essas cenas abertas com a luz de chão. A questão do som é bem prático. Como a gente já tem uma *playlist*, é tudo ao vivo. Não tem nada fora dali de cena. Uma hora eu estou soltando o som, em outra estou fazendo a figura com a lanterna e assim vai. É tipo uma dança lá atrás. Então, fica um *notebook* lá atrás que tem a *playlist* e a gente vai soltando, a peça não é corrida.



Figura 9: Cenografia do espetáculo *Sombreando lendas*.
Foto: Francisco Alves.

[**LUCIANO**] Eu ia falar sobre os materiais. Quando eu cheguei havia as duas peças que já estavam produzidas. O que me encantou muito, como que é mágico, né, você

construir uma figura e a dimensão que ela vai alcançar. Hoje mesmo a gente tem uma oficina com os meus alunos do ensino médio, que a Ju vai estar orientando, e eles estão curiosíssimos, como é que eles vão trabalhar com o material que eu pedi para eles levarem. Então, é muito bacana como vai sendo construído, como a gente articula com esse papelão e fora isso, é sobre você utilizar o material que encontra com muita facilidade. Esse reaproveitamento, eu acho muito interessante.

[JULIANA] Vai até um pouquinho da minha formação também. Se eu falar das minhas formações e não falar das conexões, o pessoal vai pensar que sou louca. Então, eu falo nessa questão do meio ambiente que é pura Física também, teatro de sombras é pura física. Sou formada em Técnico em Controle Ambiental, então tudo já se agrupou. A gente trabalha dessa forma, utilizando bastante materiais recicláveis.

[GILSON] A gente estava tentando abordar um pouco essa coisa da visualidade, saber se tinha alguma referência de artistas locais que vocês teriam se inspirado para construir as imagens, era uma das questões. Acho que, quando a gente se interessa pela visualidade, é também pensar nas referências que vocês teriam. Mas, mudando um pouco de foco, queria saber de vocês como é esse trabalho com os atores. Como vocês fazem essa preparação, treinamento, o processo de vocês? Isso é importante, porque o modo de atuar com a sombra é muito específico. Então, queria saber quais são as dificuldades que vocês encontram para chegar na linguagem e quais são os desafios que vocês encontram na atuação com as sombras.



Figura 10: *Sombreando lendas*. Foto: Júlio Rocha.

[**JULIANA**] Quando estavam chegando pessoas, fora a formação original, a gente apresentava a sombra. Então, a pessoa é inserida nesse meio da sombra, ela consegue ver

a própria sombra. A gente faz todo aquele estudo inicial, os fundamentos da sombra, a questão da distância entre a luz e seu corpo, ou a luz e a figura. Também trabalhamos com a questão de olhar pra sombra, pro tecido. A questão do corpo também é importante. O ator, quando a gente tem essa bagagem do ator de teatro, pensamos mais para quem não teve nenhum contato com linguagem de teatro de sombras animadas. A gente pensa muito na questão do rápido. Ações rápidas, na sombra é um outro ritmo, é um ritmo mais lento. Até para dar tempo do nosso ver, da nossa visão. Tem estudos, essa questão da física, sobre o tempo que há entre ler e interpretar as imagens. Depois, a partir de tantas demandas do grupo, o Luciano fez parte disso, ele já chegou para treinar uma peça. Fizemos uma explicação rapidamente. Tanto que no *story* que ele postou, colocou assim: “A metodologia do penumbra é louca e eficiente”, porque ele aprendeu em um dia e no outro a gente tinha que gravar. Ele apresentou, acho que poucos dias depois até. É importante falar que a gente passou no Artistas de Impacto²⁹. É um projeto que não só acontece em Cuiabá, mas em outras regiões como Curitiba e São Paulo. Foi muito importante pra gente. Fomos o único grupo de teatro que apresentou nesse projeto. É mais ou menos isso, depende também das nossas demandas. Interessante também a questão da dramaturgia, de como funciona o grupo. As peças, as duas, a gente tem o roteiro cênico, o que cada pessoa faz e isso dá uma segu-

29 O Projeto Artistas de Impacto é apresentado pelo Ministério da Cultura, viabilizado por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n. 8.313/1991, popularmente conhecida como “Lei Rouanet”), com realização da Sintonize, captação de recursos da Incentiv, parceria da Impact Hub e patrocínio do Nubank. O objetivo do Projeto Artistas de Impacto é promover a formação e a conscientização social sobre causas coletivas usando a arte como ferramenta. Ver: <https://linktr.ee/artistasdeimpactobr>.

rança muito grande para nós que estamos desde a primeira formação. A gente tem escalas no grupo, às vezes um vai poder se apresentar naquele lugar e o outro não pode, então a gente tem esse sistema de revezamento também. Hoje em dia, a gente teve que aprender essa dinâmica. Temos o que cada um faz e isso é interessante, porque assim, onde tem a pessoa que não pode, vai outra pessoa e faz. Então, acho que isso ajuda bastante.

[**JULIANA**] Além do roteiro da própria peça, tem roteiro de quem faz o quê. Se a pessoa tem que pegar a figura, a gente coloca: “Juliana pega e faz a figura do lobisomem”, “Luciano dá *blackout*”, “Julio solta o som”, temos isso para cada cena de todos os espetáculos. E aí complementando, depois eu vou passar a palavra pro Luciano, mas a questão do tecido, que foi uma parte que a gente não respondeu, utilizamos a microfibra. A gente já soube que tem o gabardine, principalmente o Rafael Curci falou sobre. Só que essa microfibra, quando a gente foi lá comprar eu vi que ela estava até com uma metragem maior, porque depende do que tem disponível aqui na loja. Quando fomos para São Paulo, no Itaú Cultural e em outros lugares, as pessoas falaram assim: “Nossa, vocês não precisaram fazer nenhuma costura no meio?!” E não precisamos. A gente conseguiu encontrar uma metragem boa aqui, tem 4 m de comprimento, sem costura. Depois a gente foi comprar para essa outra peça e aí não deu muito certo. Compramos microfibra, fomos na mesma loja, porém, depois a gente, pela experiência, ficou sabendo que... É, eu sempre falo que é importante ir com uma lanterna ou ir com o celular para testar, porque às vezes a microfibra ou o gabardine, enfim qualquer tecido, às vezes muda de um fabricante para outro, muda de uma

remessa para outra. Então, quanto mais fechada a trama do tecido, a gente sabe que é melhor, porque a figura fica mais definida. Mas eu sempre falo quando eu vou fazer essa questão de ministrar alguma oficina, de dar consultoria, inclusive até estou ministrando consultoria para a Cia Cena Onze³⁰, que é um grupo bem antigo de Cuiabá e que faz muitas peças, com grandes elencos. Chama *60 anos depois*³¹, é sobre ditadura militar e tem cenas de sombra. Eles tinham feito com voil³², eu falei: “Não, voil não vai dar aqui não”. Eles não tinham me consultado, tinham comprado porque também ia ter projeção de vídeo, fora a questão da sombra. Então, expliquei que o voil fica aparecendo o ponto de luz, falei para mudarmos e aceitaram numa boa. Dei a dica de ir com lanterna, usar a lanterna do celular e aí eles usaram o gabardine. Não existe certo ou errado, existe o que está melhor ali para você, o que está disponível. Eu falo, a projeção pode usar parede, pode usar folha de papel, depende do que você quer. Não sei se Luciano quer complementar alguma coisa.

[**LUCIANO**] Eu só queria falar sobre a minha experiência. Eu nunca tinha feito teatro de animação, nem nada com objeto e chegar na sombra foi um desafio. Olhar pra tela, contracenar com a sua sombra... a velocidade. Tive que diminuir a velocidade, modificar o corpo e a intensidade das coisas. Manipular figuras pequenininhas com a lanterna e transacionar pro meu corpo pra sombra, foi para mim

30 Ver: <https://www.instagram.com/ciacenaonzemt/>.

31 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=naA8PV5bUpI>.

32 Voil é um tecido macio e transparente, geralmente feito de 99% algodão ou algodão misturado com linho ou poliéster.

um desafio muito grande e estou aprendendo muito ainda. Cada apresentação eu vou descobrindo uma coisa. A Ju é muito atenta aos detalhes, então a gente vai conhecendo. Na última apresentação que nós fizemos, eu já descobri um outro recurso que eu não tinha utilizado. Então, cada dia que eu estou estudando com o Penumbra, vou aprendendo coisas novas e é muito divertido.

Figura 11: Foto de divulgação da peça *Sombreando lendas*).

Fonte: Acervo do Grupo Penumbra.



[**PAULO**] Legal, Luciano e Ju, muito bacana. É possível compreender todo esse processo de vocês, de construção de espetáculos, através do que vocês contam, ao destacar os elementos que utilizam. Acho que dentro da nossa área, a gente vai fazendo esses intercâmbios, conhecendo os outros processos e ao mesmo tempo vai se modificando evoluindo os nossos procedimentos. Faz parte desse desenvolvimento artístico, essa interação que a gente vai fazendo. Eu gostaria, então, partindo dessa premissa, mudar um pouco o rumo da nossa conversa, e saber dessa experiência que o Grupo Penumbra teve junto às *lives*. Elas foram extremamente importantes naquele período, e um trabalho pioneiro como registro desse diálogo entre artistas tão diversos de toda a América Latina. Então, Ju e Luciano, como foi essa experiência para vocês junto com as sombras, nas *lives*?

[**JULIANA**] Então, acho que deu 41 *lives*, se eu não me engano³³, depois o Gilson e o Paulo conseguem contabilizar isso melhor, e na época era bem diferente. Bom, eu estava assistindo algumas *lives* e como a gente estava trabalhando mesmo na pandemia, seguindo os cuidados e os protocolos, trabalhando muito pelo Sesc, apresentando o Grupo Penumbra. Eu senti como se fosse a luz se apagando e eu estava muito com a luz acesa, ativa para a sombra. Comecei a assistir algumas *lives* e eu não via a sombra, não via teatro de sombras. Falando sobre, pensei: “Nossa, o que o pessoal está fazendo?!”. Eu falei, vamos conversar com o pessoal sobre teatro de sombras. Foi

33 Foram realizadas 51 *lives* entre abril e setembro de 2020. Cerca de 30 foram publicadas nos dois volumes da obra *Teatro de Sombras ao Vivo: conversas com artistas latino-americanos*, publicado pela Editora Mórula, do Rio de Janeiro, nos anos de 2021 e 2022.

assim que surgiu. Vamos começar a convidar os que eu tenho contato, o Alexandre Fávero, o Rafael Curci e da Cia Ochojos, do Alejandro Bustos, que trabalha com teatro de sombras e também usa areia. Pensei em fazer uma semana e depois virou duas semanas. O Alexandre Fávero me passou nomes de alguns e fui acrescentando. E aí eu via que muita gente entrava, vários sombristas e outras pessoas que queriam também conhecer ou ver quem estava fazendo teatro de sombras. A partir daí, começou a virar aquele movimento. Então, uma formiguinha começou a movimentar um formigueiro. Na época eu estava mais à frente dessa questão das *lives*, também tinha o Jone Sayd, que fez umas duas *lives*, e o Jair Júnior também fez algumas, mas eu pegava a maioria. Era uma loucura. Depois de um tempo, começou a entrar sombristas de outros lugares e com fusos horários diferentes. Aqui em Cuiabá já é um fuso horário com uma hora a menos de Brasília, então imagine a loucura tentar ajustar um horário bom para quem estava conversando junto comigo e para quem também estava entrando querendo saber sobre.

[JULIANA] Mas assim, o que eu achei fantástico foi que eu me senti muito acolhida, abraçada pelo pessoal de teatro de formas animadas. Por isso que eu falo: “Nossa, é uma família, né?! O teatro de formas animadas e sombras mais ainda”. Eu sentia a força de vocês, porque tinha hora que cansava. Às vezes eu pegava uma semana corrida. Mas o que também eu gostava muito, e até lembro uma fala da Cia Quase Cinema, e também o Alexandre para mim que eu deixava as pessoas que conversavam comigo, os artistas, muito à vontade com uma conversa bem informal, mas que ia tendo muitas trocas, informações e muitos conhe-

cimentos. O Ronaldo Robles falou assim: “Nossa, você tira coisa da gente que a gente nem quer contar!” e foi muito bacana isso. O Alexandre Fávero também falou que eu precisava de um roteiro, fui provocada por ele e comecei a fazer esse roteiro, que inclusive o Paulo e o Gilson estão usando contra nós (estou brincando!), usando com a gente, a favor da gente. Também pensei nesse momento, de falar dessas *lives*, que eu falo o que aprendi nessas *lives* não está escrito. É diferente de você aprender às vezes assistindo, às vezes olhando de forma muito técnica, e nada é mais importante do que a experiência, ter esse registro dessas pessoas é pra vida inteira. É super importante esse trabalho do Paulo e do Gilson também, agregado com o nosso trabalho aqui do Grupo Penumbra, de também realizar essas *lives* fornecendo esses vídeos no nosso YouTube. Está lá para quem quiser conferir. Claro que não estão todos, porque nesse processo, quando a gente começou, no Instagram só tinha a ferramenta em que poderia estar somente duas telas. Então, algumas eu consegui salvar e outras não, se perderam infelizmente. A gente pede desculpa também, mas assim, eu aprendi, por exemplo... quando falo dessas *lives*, foi muito intenso, muito conhecimento. Por exemplo, a Conceição Rosière mostrou um acervo de silhuetas de vários lugares do mundo.

[**JULIANA**] As pessoas, os artistas eram muito abertos, não só para falar, mas teve várias pessoas que demonstraram coisas, às vezes alguma cena ou como eram. Eu falava: “Nossa, eles estão expondo assim, de maneira super abertos!”, né, ficava impressionada. E então teve a questão do meu “portunhol”, tive que me desafiar também a fazer com que

eu fosse entendida por eles, pelos que falam espanhol. Não sei nem como que deu certo, mas conseguimos nos comunicar. O pessoal também perguntava muito, tanto os outros artistas que não estavam sendo entrevistados como as pessoas curiosas. Tinha bastante interação também das pessoas que estavam assistindo. Foi de vários lugares. Teve até, só que acabou não acontecendo, porque tinha uns que eu tinha que fazer teste. Por exemplo, tinha gente que não sabia como funcionava a questão da *live*, eu tinha que às vezes fazer um teste um dia antes ou antes da *live*, explicar como funcionava. Além de ter a questão da conexão. Se acabava o tempo, a gente continuava, entrava novamente e continuava um pouquinho. Foi muito gratificante, eu acho que é memorável. Eu falo assim, é nosso, né, não é meu, é de todos esse material.

[**PAULO**] É muito bacana ouvir esse relato. Eu já falei ali no início, mas ressalto a importância da pesquisa, porque isso foi um mapeamento e foi uma pesquisa inédita. Não conheço nenhum outro trabalho desse tipo que tenha ocorrido e eu acho que essa pesquisa, esse registro que foi feito inicialmente por meio das *lives*, passou por uma outra etapa, que é muito importante: essa na qual eu e Gilson, junto com nossos bolsistas nas universidades, estamos nos dedicando. Justamente, a etapa da transcrição para a escrita, o que propicia a organização do conteúdo e a revisão. Então, a gente consegue fazer com que os entrevistados revisem o material e incorporem dados, para que a gente tenha um material bem substancial. Juliana, você falou sobre alguns aspectos... e eu fui pensando, enquanto você falava da *live*, da necessidade de conhecer esses rudimentos da

linguagem... da conexão que está relacionada também com os meios e também com esse diálogo entre as pessoas. Fui pensando que, ao mesmo tempo, você falava das *lives*, mas também estava falando do teatro de sombras, do fazer o teatro de sombras, que exige exatamente isso. O conhecimento dos rudimentos da linguagem, essa conexão com o público, esse diálogo entre os atores e os elementos de cena. É muito bacana tudo isso, Juliana. Eu não sei se o Gilson gostaria de acrescentar alguma coisa.



Figura 12: Foto de divulgação da peça *Sombreando lendas*. Fonte: Acervo do Grupo Penumbra.



Figura 13: Foto de divulgação da peça *Sombreado lendas*. Fonte: Acervo do Grupo Penumbra.

[**GILSON**] Sim. Quero fazer um comentário rápido. É muito bom ouvir agora a perspectiva de quem realizou, ouvir a Juliana fazendo esses comentários de como foi para ela. Porque a gente analisa esse conjunto, foram 51 *lives* e foi muita coisa, um momento que agregou muita gente, não somente pela pandemia, mas também pelo tema. Percebi que o Grupo Penumbra criou ali uma rede de afetividade

inclusive, todo mundo se reunia toda semana para ver, para ouvir e trocar. Então, foi uma coisa muito importante. Por isso que nós tivemos esse interesse de falar e transformar isso em outro tipo de documento, para não se perder e poder aprofundar. Isso foi uma das nossas motivações devido à riqueza das conversas que apareciam ali. Interessante ver agora, outro lado, como é que isso chegou para você. Uma das últimas perguntas que a gente vai fazer nesse roteiro era exatamente dos momentos mais marcantes e significativos. Você falou um pouco desse aprendizado que tiveram, se pudesse resumir mais ou menos pra gente e assim fecharmos esse nosso encontro, sobre os momentos mais marcantes em termos de aprendizado, de conexão e de troca. O que você destacaria pra gente?

[**JULIANA**] Antes de eu falar desses momentos, agradecer ao Paulo, Gilson e também aos bolsistas. Eu falo que o pessoal deve estar cansado de escutar minha voz, deve até conhecer só pela voz. É superimportante, eu achei incrível essa junção. Eu estou disponibilizando as *lives* aqui de Cuiabá, o Paulo da UDESC, Gilson da UFRJ, os bolsistas. Então, tem toda essa rede também para esse livro. A gente agradece imensamente. Eu estou super honrada de ter esses livros a partir dessas *lives*. Que bom! E também falar que essas *lives* ajudaram muito, até mesmo o próprio Grupo Penumbra. A gente ficou muito conhecido com essas *lives*, deu um “boom” assim no grupo. Acho que cabe também falar isso, eu lembro até hoje quando a gente foi pro Itaú Cultural, mas aí não entra a questão das *lives*, que foi antes da pandemia, em 2020. Eu lembro que estava no edital do Festival Internacional de Teatro de Sombras aberto e eu estava lá escrevendo. Não

passamos. E aí chega um determinado momento, depois dessas *lives*, a gente é convidado. Que honra, passamos no Festival Internacional. Então pra gente, eu acho que foi fruto dessas *lives*. Eu lembro do Lucas Rodrigues da Fios de Sombra, estava tendo algum evento *online* também da linguagem de sombra, não lembro agora, e ele estava lá com o livro, falando do livro. Então, eu falo: “Nossa, que bom!”. Porque é pra gente, o material é pra gente. Acabou ficando bastante conhecido o Grupo Penumbra. Inclusive, tem um artigo meu, não tinha feito ainda artigo para falar com relação à arte, esse artigo da *Revista Mamulengo*³⁴, número 17, que eu falo como foi esse processo das *lives*. Quem é o responsável pela revista?

[**GILSON**] Sou eu junto com o Nini Beltrame e o Miguel Vellinho.

[**JULIANA**] Valmor Nini Beltrame. Eu lembro que fiquei muito animada por escrever um artigo. Ele me ajudou bastante e contribuiu para eu poder realizar esse artigo. Então está disponível para quem quiser. Teve muitos frutos, a gente não pode deixar de falar desses frutos. A questão, lembrei do nome do projeto, Projeto A Arte Que Nos Toca³⁵, lá do

³⁴ *Mamulengo* é uma publicação da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil – ABTB – CUB. Ver: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/revista-mamulengo/>.

³⁵ Projeto criado no período da pandemia. Essa foi uma iniciativa da Companhia Daiene Cliquet Artes, de Canela, contemplada pela Lei Aldir Blanc. Além dos bonecos, o projeto reuniu contação de histórias, teatro de lambe-lambe e palhaçaria, além de oficinas artísticas, sendo apresentadas via redes sociais.

Rio Grande do Sul, da Companhia Daiene Cliquet Artes³⁶, fora que eu conheci eles em outras *lives* através do teatro lambe-lambe³⁷. Foram esses momentos que eu também tive, como o Gilson falou a questão da rede, eu tive *feedbacks* nesse sentido. Pessoas me falarem, artistas me falaram que nunca se sentiram tão reunidos com todo mundo da sombra, e estranho que era na pandemia, era todo mundo na sua casa. Mas teve essa união bem importante e grande. Eu acho que cabe também ressaltar aqui, que eu não falei, mas a gente não tem uma sede. A gente depende de espaços de pessoas para poder ceder um lugar pra gente ensaiar. Agradecemos ao pessoal do Cine Teatro Cuiabá³⁸, do Cena Onze, da MT Escola de Teatro, do Hotel SESC Porto Cercado, do Sesc Arsenal, da Casa Cuiabana³⁹, ao pessoal também que nos contrata, como Sesc Poconé e Sesc Rondonópolis⁴⁰. Então, eu acho que é por isso que o grupo ainda está, desde quando surgiu, até hoje. Também por essas pessoas que acreditam, confiam no nosso trabalho, nos contratando,

36 Produção cultural, com foco no teatro de bonecos e artes visuais, como artesanatos, esculturas e pinturas, localizada na cidade de Canela (RS).

37 O teatro lambe-lambe é um estilo teatral genuinamente brasileiro que utiliza das formas animadas para ocupar um espaço cênico mínimo, formado por um palco em miniatura confinado em uma caixa preta de dimensões reduzidas ou em um espaço de qualquer formato, desde que seja fechado.

38 O Cine Teatro Cuiabá foi inaugurado em 23 de maio de 1942. Ele é administrado, via contrato de gestão, pela Associação Cultural Cena Onze. No local também funciona a MT Escola de Teatro.

39 O Centro Cultural Casa Cuiabana é um espaço destinado à realização de cursos, oficinas, exposições, *workshops*, palestras, seminários, *shows* e eventos variados, com o objetivo de formar pessoas nos segmentos de artes plásticas, artes cênicas e música. Patrimônio histórico do estado do Mato Grosso desde 1983, foi construído no século XVIII.

40 As unidades têm como principal propósito a articulação de ações múltiplas na busca de alternativas para o progresso social da região e o fortalecimento da cidadania, tarefa associada a todas as atividades do Sesc.

cedendo espaço e a vocês também que acolheram muito bem o Grupo Penumbra. É um grupo, que se pensar em artistas que a gente entrevistou, estão há muito mais tempo na estrada. Apesar de estarmos, desde quando começou: ensaiando, apresentando e pesquisando. Hoje em dia eu já tenho essa visão. Não importa se você começou, pode ser até um dia atrás, a linguagem de sombra é tão fascinante que a gente consegue descobrir coisas novas. É simplesmente embarcar nessa viagem. Tem uma frase, não sei se eu vou lembrar ela aqui, mas eu falo que o sombrista ou os grupos de teatro de sombras não podem ver obstáculos, quem vê obstáculos é a luz.

[**LUCIANO**] Eu só queria dizer que eu não estava nesse momento estudando sombra, mas eu acompanhei algumas *lives*, que a gente estava vendo tudo, estava todo mundo preso em casa e é um material muito importante para minha pesquisa hoje. Então, eu vou visitar. Ficou um acervo muito bacana para uma outra linguagem além dos livros. Como uma outra forma de pesquisar, eu acho isso muito interessante. Para mim é fundamental esse material, é muito rico, bacana mesmo.

[**GILSON**] Perfeito, legal! A gente fecha então o nosso encontro, provavelmente o texto desta conversa vai fechar o terceiro volume, encerrando a coleção. Acho que é bonito ser o último texto porque já vai dar essa visão de todo o processo. Queria agradecer a Juliana Graziela, ao Luciano Paullo, Beto, Júlia Ohana e Paulo. Foi superlegal fazer esse trabalho aqui com vocês, foi ótimo estarmos juntos para poder terminar e gerar esse material.

[**PAULO**] Obrigado, Juliana, Luciano.

[**JULIANA**] Paulo, antes de você finalizar, é que eu lembrei de uma coisa muito importante... A Cia Lumiato, por exemplo, foi contratada pelo pessoal do Sesc porque a conheceu nas *lives*.

[**PAULO**] É muito legal ver como ecoa essa ação e a importância da difusão do teatro de sombras. Quero agradecer ao Gilson, Juliana, Luciano, Júlia e Beto.

[**JULIANA**] Obrigada, abraços.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A La Sombrita, 453 | Companhia espanhola de teatro de sombras fundada em 2001, na cidade de Écija, por José Diego Ramírez. É dedicada à realização de espetáculos de teatro de sombras e atividades culturais.

Abigail Herrero, 147 | Musicista, contrabaixista e ex-integrante do Chipotle Teatro. Recentemente trabalhou novamente em parceria com o grupo compondo a música do projeto que estava em andamento.

Alejandro Bustos, 170, 435, 448 | Natural de Ramos Mejía, Buenos Aires, Argentina. Formado em Design Gráfico pela Escola Pan-Americana de Arte, começou seus primeiros trabalhos como designer de forma independente. Entre 2015 e 2018 realizou e dirigiu o trabalho *Alicia Ensueño de Maravillas*, da Cia Ochojos, teatro de sombras com dança, acrobacias, fantoches e desenhos de areia, entre outros trabalhos.

Alexandre Fávero, 133, 200, 308, 315, 322, 323, 345, 346, 348, 412, 435, 436 | Encenador, cenógrafo, diretor, sombrista e fundador da Cia Teatro Lumbra de Animação (2000). Artista autodidata com mais de quinze anos de atuação profissional e prêmios na área da encenação e da pesquisa em artes cênicas. Em seu processo de criação com a linguagem das sombras e das luzes utiliza diferentes conhecimentos e saberes para investigar conceitos estéticos e técnicos.

Aline Chaves, 76, 111 | Técnica em artes cênicas pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) e que se dedica à cenografia e construção de bonecos desde 2001.

Aníbal José Pacha Correia, 73, 102 | Graduado em Engenharia Civil pela UFPA (1982), mestre em Artes pela mesma universidade (2016), docente também na UFPA (2011), no Instituto de Ciências da Arte – Escola de Teatro e Dança. Atua com teatro de animação, vídeo, cinema e televisão (programa infantil Catalendas, da TV Cultura do Pará, e com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção de arte, bonequeiro, cenógrafo e intérprete).

Ariel Bufano (1931-1992), 17, 350, 354, 355, | Bonequeiro argentino. Foi discípulo de Javier Villafañe e o acompanhou na circulação de espetáculos. Fundou companhias de teatro entre as décadas de 1960 e 1970, em Buenos Aires, tendo destaque o seu trabalho no Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín, com a qual se apresentou em diversos países.

Bob Wilson, 198 | Robert Wilson (nascido em 4 de outubro de 1941), é um diretor e dramaturgo norte-americano de teatro experimental. Ao longo de sua carreira, ele também trabalhou como coreógrafo, *performer*, pintor, escultor, artista de vídeo e *designer* de som e iluminação.

Brothers Quay, 50 | Stephen e Timothy Quay são irmãos gêmeos idênticos americanos e animadores de *stop motion*. Eles receberam o Drama Desk Award de 1998 de Melhor Cenografia por seu trabalho na peça *The Chairs*.

Cabaré Chat Noir, 346 | Célebre cabaré de Montmartre, esteve em atividade durante o período de 1881 a 1897. O Chat Noir foi um dos principais lugares de encontros da boemia parisiense do final do século XIX. O local tornou-se célebre pelo seu teatro de sombras ou “sombras chinesas”, tornando-se referência para diversos artistas.

Chantal Franco, 11, 16, 36 | Sombrista e titeriteira, educadora e licenciada em Pedagogia. Desde 2004, realiza cursos de construção e manipulação de marionetes em Granada, Astúrias e Madri, tendo participado em várias obras de teatro de marionetes (*El secreto del Arco iris*, *Frágil* e *Puchero potingue*). Em 2012, formou-se em Madri com a Companhia Asombras e desde então centrou seu trabalho criativo no teatro de sombras. Dentro da Cia Luz, Micro y Punto, participa da construção, interpretação e animação.

Chipotle Teatro, 9, 10, 11, 26, 32, 112, 115, 117, 136, 140, 144, 145, 148, 150, 358 | A Companhia Chipotle Teatro foi fundada em 2014 e está residida em Chiapas, Sudeste do México. É uma das poucas companhias mexicanas especializadas no teatro de sombras.

Cia Libélulas, 30, 136 | Companhia de teatro fundada em 2015, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Atualmente, a companhia trabalha com diversas linguagens do teatro de formas animadas, incluindo o teatro de sombras.

Cia Lumiato, 52, 56, 69, 90, 131, 132, 444 | A companhia de teatro Lumiato foi criada no ano de 2008, em Buenos Aires, Argentina, por Thiago Bresani e Soledad Garcia, durante sua formação como bonequeiros na Universidade de San Martín, onde estudaram várias linguagens do teatro de formas animadas, produzindo espetáculos, oficinas e apresentando em festivais da América Latina. É a primeira companhia a pesquisar, produzir e difundir o teatro de sombras na região Centro-Oeste do Brasil.

Cia Ochojos, 435 | Companhia de teatro de sombras da Argentina, tendo como diretor Alejandro Bustos.

Cia Quase Cinema, 31, 67, 69, 127, 395, 413, 435 | Fundada em 2004, em Taubaté, São Paulo, a companhia dedica-se exclusivamente ao teatro de sombras. A companhia nasceu do encontro de diferentes linguagens artísticas, como as artes cênicas, artes plásticas, cinema, performance e dança. A Cia Quase Cinema é responsável pela organização e realização do Festival Internacional de Teatro de Sombras.

Cia Teatro Lumbra/Clube da Sombra, 18,63, 89, 133, 200, 200 | Fundada em 2000, pelo cenógrafo e encenador Alexandre Fávero, dedica-se ao estudo, investigação e produção com as poéticas do teatro de sombras contemporâneo e do audiovisual. Tem por objetivo a difusão e a popularização desse gênero de teatro. A companhia tem participado de vários festivais de teatro pelo Brasil, ministrando vivências e realizando experiências que unem a arte, a ciência, a filosofia, a psicologia e o sobrenatural.

Coletivo Miasombra, 15, 33, 72, 74, 75, 79, 92, 103 | Coletivo artístico de pesquisa e experimentação em teatro e suas formas de linguagem e expressão, produção, formação e criação, originalmente formado na cidade de Belém, Pará, atualmente radicado em Goiás.

Coletivo Paraíso Cênico, 69 | Composto por três artistas educadoras. As irmãs Priscilla (musicista, professora e atriz) e Sabrina Paraíso (atriz, diretora teatral e professora) começaram a estudar esta técnica em 2015 na UFRJ e em janeiro de 2019 fundaram o Coletivo Paraíso Cênico, na zona norte de Niterói, convidando Marcia Paraíso (atriz e arte educadora).

Compañía Banyan de Marionetas, 127 | Companhia mexicana de teatro de sombras. Desde sua fundação em 2003, combina diversas técnicas de marionetes orientais para

narrar histórias originais, fruto de uma extensa pesquisa participativa em comunidades indígenas, principalmente em Querétaro, de onde a companhia, liderada por Diego Ugalde, é originária.

Conceição Rosière, 12, 33, 34, 211, 215, 217, 219, 221, 222, 223, 225, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 436 | Artista plástica, atriz, bonequeira e estudiosa, há mais de trinta anos, do teatro de animação. Tem inúmeros trabalhos de confecção de bonecos para diversos grupos, assim como criação de textos e direção de espetáculos premiados de teatro de animação.

Cosmonautas Teatro de Sombras, 30, 128 | Companhia independente criada em 2015 pela argentina Sonia Alejandra García e que atualmente conta com sua base em Oaxaca, no México.

David Matos, 73, 74, 111 | Diretor de teatro de bonecos, roteirista, dramaturgo e animador do personagem Preguinho do programa *Catalendas* da TV Cultura do Pará. Também trabalha como diretor no Coletivo Miasombra.

David Zuazola, 299 | Comunicador audiovisual, músico, cenógrafo, dramaturgo e marionetista. Após seus estudos de Teatro e Comunicação Audiovisual no Chile, mudou-se para Barcelona, na Espanha, trabalhando na companhia de marionetes de Jordi Bertrán. Em 2008, partiu para Madri, onde desenvolveu o seu trabalho como solista, *Dirty Wing*, obtendo cinco prêmios. Depois, integrou a companhia italiana Scarlattine Teatro. Em 2017, estreou sua obra *The game of time*. Em 2020, integrou a companhia polaca Unia Teatr Niemozliwy.

Elton Martins, 405, 412 | Integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia Superior de Teatro com ênfase em atuação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

Fabiana Lazzari, 69, 85, 93, 174, 231, 343, 348, 349, 381 | Atriz, sombrista, gestora e produtora cultural, professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (CEN/IdA/UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN/IdA/UnB). Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC).

Fabrizio Montecchi, 277 | Arquiteto, cenógrafo e diretor artístico do Teatro Gioco Vita (Piacenza, Itália), grupo do qual faz parte desde 1977. É reconhecido como um dos renovadores da linguagem do teatro de sombras na Europa a partir dos anos 1980.

Festival de Andar por Casa, 37 | É um evento cultural que acontece anualmente em Avilés, Espanha, onde casas de moradores se abrem para acolher diversas atividades artísticas e culturais por uma noite. Oferecendo teatro, performances, concertos e oficinas.

Festival de Teatro de Sombras Don Segund, 140 | O Festival acontece na cidade de Mendoza, na região Centro-Oeste da Argentina. Depois de sua primeira edição, tornou-se muito importante a nível internacional, e é feito com a participação de grupos e companhias de todo o mundo. É um evento único na região e foi declarado de interesse cultural pelo Ministério da Cultura da Nação, na Argentina.

Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS), 413 |

É uma realização, criação e produção da Cia Quase Cinema. Um evento anual que desde 2014 é realizado em Taubaté, interior do estado de São Paulo, com foco na zona rural. Tem como objetivo a troca de experiências e o intercâmbio sociocultural entre os artistas e a população local.

Gabriel Von Fernández, 69 | Diretor, ator, bonequeiro, sombrista da Cia Fabularis, poeta e professor, formado em Técnicas de Improvisação Teatral. Participou da Companhia La Ópera Encandilada. Pesquisa, produz obras, desenvolve equipamentos de iluminação específicos para teatro de sombras e organiza seminários, workshops e eventos de formação.

Gilson Motta, 1, 4, 5, 6, 9, 13, 69, 130, 402 | Cenógrafo, figurinista, sombrista, diretor teatral, docente da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Comunicação da UFRJ. É criador do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação/Grupo Sombreiro Andante da EBA (UFRJ).

Grupo Penumbra, 2, 6, 9, 13, 14, 15, 29, 30, 31, 32, 111, 125, 185, 206, 344, 349, 350, 402, 403, 405, 406, 410, 413, 415, 416, 417, 425, 433, 435, 437, 440, 441, 442, 443 | Companhia teatral formada em 2018, especializada em teatro de sombras, com sede na cidade de Cuiabá, Mato Grosso. Com direção artística de Juliana Graziela, o grupo realizou espetáculos como *A vila de Pantolux* e *Sombreado lendas*.

Grupo Sobrevento, 346, 415 | O Sobrevento é um grupo de teatro brasileiro que se dedica à pesquisa da linguagem teatral. Considerado, internacionalmente, um dos maiores expoentes brasileiros do teatro de animação, desenvolve, desde 1986, um trabalho contínuo que envolve a apresen-

tação de espetáculos, realização e curadoria de festivais e eventos, além de diferentes atividades de formação e difusão do teatro de bonecos.

Iara Regina, 73 | Professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Doutora em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro/Minho em Portugal. Mestra em Artes pelo Instituto de Ciências das Artes/UFPA.

Jair Júnior, 13, 405, 417, 419, 436 | Integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia Superior de Teatro com ênfase em sonoplastia pela MT Escola de Teatro/Unemat.

Jan Švankmajer, 50 | É um artista surrealista tcheco. Seu trabalho abrange vários meios de comunicação. Ele é conhecido pela sua animação surreal.

Javier Villafañe (1909-1996), 17, 350, 355, 446 | Titeriteiro, poeta e narrador argentino. É considerado um dos pioneiros da literatura infantil na Argentina. Villafañe é, sem dúvida, o titeriteiro mais conhecido nos países de fala espanhola.

Jean-Pierre Lescot, 350 | Artista, bonequeiro e performer francês. Fundou a Compagnie Jean-Pierre Lescot — Les Phosphènes, em 1968. Pioneiro no renascimento do teatro de sombras na França, começou com bonecos de luva até descobrir o teatro de sombras, *wayang kulit*, da Indonésia. É professor visitante da École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), de Charleville-Mézières.

Jefferson Cecin, 102 | Participou do grupo In Bust Teatro com Bonecos e fundou o grupo Usina de Animação — Bonecos da Amazônia, no Pará.

Jone Sayd, 405, 417, 426, 436 | Integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia Superior de Teatro com ênfase em atuação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

José Diego Ramírez, 9, 14, 267 | Diretor teatral, iluminador, cenógrafo e artista espanhol de teatro de sombras. É formado em Direção Técnica de Espetáculos e Iluminação no Instituto de Teatro de Sevilha e autodidata no campo do teatro de sombras. Em 2001, fundou a companhia teatral A La Sombrita, dedicada ao teatro de sombras e atividades culturais. É codiretor e fundador do Teatro Salita Pocas Luces (CRAI), o primeiro espaço dedicado para títeres e teatro de sombras em Andaluzia, na Espanha.

Juliana Graziela, 6, 9, 14, 71, 114, 156, 185, 211, 267, 307, 344, 402, 403, 405, 412, 414 | Fundadora e diretora do Grupo Penumbra, é formada em Tecnologia Superior de Teatro com ênfase em direção pela MT Escola de Teatro/Unemat.

Júlio Rocha, 6, 407, 411, 417, 420, 422, 430 | Integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia Superior de Teatro com ênfase em iluminação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

La Cónica/Lacònica, 49 | Companhia teatral fundada por Mercè Gost e Alba Zpater, em Barcelona, Espanha, em 1995. Dentre os seus principais trabalhos se destacam *Sombras de objetos encontrados* (1995), *Sombras de cristal* (1997) e *Trans fugas* (1999), com os quais a companhia se apresentou no Brasil e ministrou cursos nas cidades de Curitiba e Belo Horizonte. Dentre as suas características se destacam a pesquisa da sombra com objetos encontrados/abandonados e a busca de suas sonoridades.

Ladislav Starewitch (1882-1965), 50, 51 | Cineasta, roteirista, diretor de arte e de fotografia russo radicado na França. Foi um dos pioneiros da animação em *stop motion*. Costumava utilizar insetos e outros animais como protagonistas de suas histórias.

Léo Bitar, 107 | *Designer* de som para teatro, cinema, vídeo, e arte sonora de Belém, Pará, Brasil.

Lotte Reiniger, 49, 252 | Diretora de cinema alemã, pioneira da animação de silhuetas. Possui mais de quarenta filmes produzidos entre 1919 e 1980. Seus diversos trabalhos no campo da ilustração com técnica de *paper cutting* tornaram-se conhecidos publicamente através de suas ilustrações em livros.

Lucas Alberto, 76 | Membro do Coletivo Miasombra. Já participou de diversos espetáculos junto com o coletivo.

Lucas Rodrigues, 443 | Iluminador, diretor teatral e ator com formação técnica em teatro pelo Conservatório Carlos Gomes. Há mais de quinze anos trabalha e se dedica à pesquisa, investigação e criação de trabalhos na área artística e cultural. Idealizador da Fios de Sombra, referência em teatro de animação com ênfase em teatro de sombras.

Luciano Paulo, 9, 15, 402, 403, 405, 408 | Ator, diretor, dramaturgo, integrante do Grupo Penumbra, é mestre em Ensino de Linguagem pelo IFMT/Unic.

Márcia Lima, 72 | Diretora, dramaturga, professora de artes, formada pela Instituição Universidade da Amazônia (UNAMA), e atriz, pelo curso técnico da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). É membro do

Coletivo Miasombra e já participou de diversos espetáculos junto com o coletivo.

Mari Luz Riego, 267, 273, 274, 285 | Produtora e distribuidora de espetáculos da companhia teatral espanhola A La Sombrita, companheira de José Diego Ramírez. É formada pela Universidade de Granada.

Mariana Neves, 405, 407, 409 | Atriz, integrante do Grupo Penumbra, é formada em Tecnologia de Superior de Teatro com ênfase em atuação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

Manuel Dias (Companhia Trulé), 301 | Marionetista português. Dedicou-se à criação e realização de espetáculos como marionetista solista. Pintou, esculpiu e cenografou para várias companhias de teatro: Centro Cultural de Évora, CENDREV, Cena, Bonifrates, TEUC, Bonecreiros, Cornucópia, Jangada Teatro e Imaginário. Em 1982, foi-lhe atribuído o prêmio para o melhor espaço cênico pela Associação Portuguesa de Críticos. Em Évora, em 1987, iniciou o projeto profissional Trulé – Investigação de Formas Animadas.

Maurício Franco, 83, 85, 102 | Ator, diretor e figurinista.

Mercè Gost, 49, 454 | Fundadora da Cia La Cònica, que durou até 2010. Seu enorme prestígio no mundo do teatro de sombras é o resultado de uma série de obras que, na época, revolucionaram este tipo de teatro a partir do cruzamento das sombras com outras linguagens artísticas.

Michael Ende, 271 | Escritor alemão de fantasia, falecido em 1995. Escreveu livros para o público adulto e infantojuvenil, entre eles *O teatro de sombras de Ofélia*.

Pablo Longo, 200, 395 | Sombrista, diretor da Pájaro Negro Compañía de Luces y Sombras.

Pájaro Negro Compañía de Luces y Sombras, 395 | Grupo de teatro de sombras dirigido por Pablo Longo, criado em 2009 em Mendoza, Argentina.

Patricia Toral, 9, 12, 15, 36 | Sombrista e titeriteira, com formação em engenharia técnica industrial. Em 2012 mudou-se para Malta e reinventou sua carreira, estreando seu primeiro espetáculo de sombras, Metamorphosis. Em 2013, retornou à Espanha e cofundou a Cia Luz, Micro y Punto.

Patrick Mendes, 76, 111 | Ator, diretor e roteirista de Goiânia, Goiás, Brasil.

Philippe Genty, 198 | Marionetista francês, formou-se como *designer* gráfico. Sua jornada no mundo das marionetes começou com uma viagem pelo mundo, onde descobriu a arte da manipulação de bonecos em diversas culturas. Seu filme *Marionetes ao Redor do Mundo* foi premiado com o prêmio de originalidade no Festival de Bucareste de 1965. Criador de diversas técnicas de manipulação, Genty fundou sua própria companhia em 1968 e se apresentou em renomados teatros.

Prêmio Barco a Vapor, 279 | O Prêmio Barco a Vapor contempla obras de ficção nos gêneros romance e novela para crianças e jovens. Uma realização da Fundação SM e da SM Educação (São Paulo).

Rafael Curci, 9, 17, 22, 27, 31, 34, 344, 350, 361, 364, 365, 366, 367, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 379, 382, 386, 387, 390, 394, 95, 412, 427, 432, 436, 447 | Dramaturgo, diretor e teórico do

Teatro de Animação, nasceu em Montevideu (Uruguai) em 1963, e desenvolveu grande parte de seu trabalho profissional na Argentina e no Brasil. Formou-se na Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín de Buenos Aires.

Richard Bradshaw, 351 | Bonequeiro-sombrista australiano. Foi diretor artístico do Marionette Theatre of Australia. Seus bonecos para teatro de sombras foram usados para animações e histórias na Play School da ABC. Bradshaw recebeu a Medalha da Ordem da Austrália por serviços prestados ao teatro de fantoches e às artes cênicas.

Roberto do Campo, 355, 358 | Bonequeiro, professor e ator reconhecido por confeccionar bonecos. Foi cofundador da Los Títeres de Don Floresto na década de 1970. Colaborou com a Cia Ariel Bufano e o Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, em 1981, entre outros. Em 2012, recebeu o Prêmio Javier Villafañe de trajetória artística.

Roger Neves, 405, 407 | Ator, integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia de Superior de Teatro com ênfase em atuação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

Ronaldo Robles, 171, 437 | Diretor, artista visual e performer, formado em Ciências Sociais (LLECH/USP). Em 2004, fundou a Cia Quase Cinema e desde então concebeu 14 espetáculos de teatro de sombras. Idealizador e coordenador do Festival Internacional de Teatro de Sombras (FIS).

Sandra Vargas, 415 | Formada como Bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral pela Universidade do Rio de Janeiro (Unirio), Sandra Vargas é uma das fundadoras do Grupo Sobrevento, um dos mais

importantes grupos de teatro do país, reconhecido como um dos maiores especialistas brasileiros em teatro de bonecos e de animação.

Solstício Molina Diaz, 283 | Músico espanhol, compositor da trilha sonora dos espetáculos *El patito feo* e *El tesoro de Barracuda*, da companhia de teatro de sombras A La Sombrita.

Tadeusz Kantor, 198 | Nasceu na Polônia, em 1915, e tornou-se bastante conhecido por atuar na encenação, *happening*, performance, pintura, cenografia, desenho, escultura e objeto com o objetivo de expressar os duros tempos que viveu na segunda metade do século XX.

Teatro Gioco Vita, 277, 347, 404, 451 | Fundado em 1971, em Piacenza, Itália, é uma das principais companhias de teatro de sombras da Europa. O grupo vem exercendo uma grande influência sobre diversos artistas por seus espetáculos, seu trabalho de formação, suas residências artísticas e suas pesquisas no campo do teatro de sombras.

Teatro Plínio Marcos, 92 | O Teatro Plínio Marcos foi inaugurado em 1991. O local situa-se em Brasília, no Distrito Federal, e é do tipo arena, com capacidade para 542 pessoas.

Thiago Bresani, 132, 448 | Junto com Soledad Garcia, fundou a Cia Lumiato em Buenos Aires, Argentina, no ano de 2008.

Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), 12, 115 | Universidade fundada em 1551 com o nome de Real y Pontificia Universidad de México e é a maior universidade da América Latina.

Valmor Nini Beltrame, 443 | Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina (1977), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1995) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2001). Professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (1988 a 2016). Criador e editor da *Revista Móin-Móin de Estudos em Teatro de Formas Animadas* (2005-2017).

Verónica R. Galán, 9, 19, 36 | Musicista, compositora e professora de piano com experiência no ensino de música para crianças do ensino fundamental. Em 2011, descobriu o teatro de sombras e passou a compor para esse estilo, começando com o espetáculo *Frágil*. No ano seguinte, integrou a Cia Luz, Micro y Punto, criando e interpretando músicas para os espetáculos. Também se aprofundou na composição musical, gravando discos e criando trilhas sonoras para dança, teatro e cinema.

Wally Marquis, 405 | Integrante do Grupo Penumbra, aluno de teatro no Instituto Casarão das Artes.

Xico Macedo, 405, 407, 409 | Ator e iluminador, integrante do Grupo Penumbra, é formado em Tecnologia de Superior de Teatro com ênfase em iluminação pela MT Escola de Teatro/Unemat.

ANA CABOT

CHANTAL FRANCO

CONCEIÇÃO ROSIÈRE

GABRIELA GONZÁLEZ

GILSON MOTTA

JAIR JÚNIOR

JOSÉ DIEGO RAMÍREZ

JULIANA GRAZIELA

LUCIANO PAULLO

MILTON AIRES

PATRICIA TORAL

PAULO BALARDIM

PEDRO PINTO MOYA

RAFAEL CURCI

TÊMIS NICOLAIDIS

VALERIA GUGLIETTI

VERÓNICA R. GALÁN

A partir do relato das experiências dos artistas, os textos aqui reunidos apresentam o registro de uma diversidade de técnicas, de modalidades e de temáticas envolvendo o teatro de sombras: sombras produzidas com as mãos, projeção de bonecos tridimensionais, produção de imagens com tecnologias obsoletas, como o retroprojetor, diálogo do teatro de sombras com a arte do vídeo, o uso das lanternas de LED como fator de mudança na estética do teatro de sombras, apresentação de bonecos das tradições orientais de Teatro de Sombras e processo de construção de fontes luminosas, entre outros.

Esperamos que vocês apreciem este terceiro volume e que leiam também os dois volumes antecessores, de tal forma a compreenderem a potência e a diversidade que essa arte tem no nosso panorama artístico atual.

GILSON MOTTA E PAULO BALARDIM

Financiamento:



**Projeto de Ensino Laboratório Permanente
de Teatro de Animação | PRAPEG/PROEN**