

# Ραηατσα

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS

Volume 3 | 2022 | Blumenau | Santa Catarina | Brasil





---

Rua Alberto Koffke,354 | Blumenau | SC  
Telefone 47 30356422  
[www.inarti.org.br](http://www.inarti.org.br)

Panacea - Revista de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens / Instituto de Artes Integradas de Blumenau. Ano 01, n. 01 (2018-). - Blumenau: Instituto de Artes Integradas de Blumenau, 2022.  
Vol. 3 (2022).  
Anual.

ISSN: 2594-9047

1. Teatro. 2. Teatro – Periódicos. 3. Teatro e crianças. I. Instituto de Artes Integradas de Blumenau. II. Inarti.

CDD 792.0226

Ficha catalográfica elaborada por Everaldo Nunes – CRB 14/1199 | Biblioteca Universitária da FURB

# Ραηαρεα

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO PARA CRIANÇAS E JOVENS

## CONSELHO EDITORIAL

Prof. Me. Caroline Holanda Cavalcante  
Universidade de Fortaleza  
Fortaleza | CE

Fátima Otiz  
Escola de Teatro Pé no Palco  
Curitiba | PR

Luís Sérgio Bogo  
Blumenau | SC

Alexandre Fávero  
Cia. Teatro Lumbra | Porto Alegre | RS

Prof. Dra. Izabela Brochado  
Universidade Nacional de Brasília  
Brasília | DF

Prof. Dr. Vicente Concílio  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
Florianópolis | SC

Leidson Ferraz  
Recife | PE

Maria Helena Kuhner | CBTIJ  
Rio de Janeiro | RJ

Prof. Dr. Mário Piragibe  
Universidade Federal de Uberlândia | MG

Romualdo Luciano Sedrez(Pepe)  
Cia. Carona | Blumenau | SC

Prof. Me. Taís Ferreira  
Universidade Federal de Pelotas | RS

Prof. Dr. Valmor Beltrame  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
Florianópolis | SC

Prof. Dr. Antônio Lauro de Oliveira Góes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro | RJ



Teatro de sombras: ferramentas para criação artística  
Lucas Rodrigues | Cia. Fios de Sombra

11

Encantamento das sombras nos processos criativos  
Alexandre Fávero | Cia. Teatro Lumbra de Animação

19

A (re)descoberta da sombra  
Valmor Níni Beltrame

25

A travessia de Maria e seu irmão João  
Soledad Yunge

31

Cia. Repentistas do Corpo e suas Interações Artísticas  
Sérgio Rocha

37

Uma direção a três corações e muita paixão - *Panorama de uma direção coletiva, intuitiva, calcada na experiência prática e na vivência em salas de aula.*  
Samuel Paes de Luna | Sidineia Köpp | Thiago Becker

43

O teatro para o público e não somente para o artista  
Tadeu Pinheiro

47

Quem disse que criança não pode sentir medo? Ou: Você tem medo de quê?  
Daniel Colin

51

Felpe Filva do Cirquinho do Revirado  
Reveraldo Joaquim

55

Destravando Gaiolas  
Euler Lopes

61

Sertão conectado: teatro e resistência  
Lourival Andrade Junior

65

Terra frágil  
Marisa Basso

71

Direções-caminhos-percursos cênicos no Grupo Teatral Reminiscências  
João Tomaz Santos

75

Jean Cocteau e um possível teatro para jovens  
Giba de Oliveira

81

Transmissão de saberes: o teatro como ferramenta de intercâmbio geracional  
Amália Leal | Emeli Barossi | Pedro Torres

85

Da epopeia para a leveza de cena  
Henrique Sitchin

89

*Conversas com artistas sobre Teatro para Crianças e Jovens.*



# Conversas com artistas: à guisa de apresentação

MARIA TERESINHA HEIMANN

**C**omeço esta apresentação destacando o quanto é importante para a Revista Panacea poder contar com 16 (dezesseis) artigos que abordam dois temas: teatro de sombras e a criação teatral atual feita para crianças e jovens no Brasil. O leitor desta edição perceberá mudanças na apresentação e na redação dos artigos.

Seus autores e autoras aceitaram a provocação e remeteram textos coloquiais, mais intimistas, com reflexões em que expressam suas dúvidas, como artistas envolvidos em seus processos de criação. Isso torna a leitura saborosa, fluída e, assim, os textos adquirem o *tom de conversa*. São conversas que se estabelecem com cada leitor, seja ele do meio teatral, admirador ou espectador do Teatro feito para crianças e jovens. Importante é que os diálogos aconteçam e, com certeza, com a contribuição de todos, temos um bom panorama do que se está produzindo atualmente em nosso país.

A Revista está organizada em dois blocos: no primeiro são apresentados três textos sobre Teatro de Sombras na Escola, que sintetizam discussões abordadas no Seminário de Estudos sobre Teatro para Crianças e Jovens. Seus autores são: Lucas Rodrigues, de Campinas (SP); Alexandre Fávero, de Porto Alegre (RS); e Valmor Níni Beltrame, de Florianópolis (SC).

No segundo bloco, estão reunidos treze textos de diretores e diretoras teatrais que desvendam como os espetáculos selecionados para o Fenatib foram concebidos. Seus autores, provenientes de diferentes estados do Brasil, permitem conhecer a diversidade de concepções e propostas de encenação teatral.

São valorosas as contribuições dos articulistas Sérgio Rocha, do Grupo Repentistas do Corpo, de São Paulo (SP); Reveraldo Joaquim, do Cirquinho do Revirado, de Criciúma (SC); Soledad Yunge, da Cia. Arthur Arnaldo, de São Paulo (SP); o texto coletivo de Samuel Paes de Luna, Sidineia Köpp e Thiago Becker, da Cia Cobaia Cênica, de Rio do Sul (SC); Tadeu Pinheiro, da Cia. Teatro de Romance, de São Paulo (SP); Daniel Colín, do Teatro Sarcástico, de Porto Alegre (RS); Euler Lopes, do Sociedade T, de Natal (RN); João Tomaz Santos, do Grupo Teatral Reminiscências, de Joaçaba (SC); Lourival Andrade, da Trapiá Cia. Teatral, de Caicó (RN); Giba de Oliveira, da Cia. Arteatroz, de Blumenau (SC), e Henrique Sitchin, da Essaé Cia, de Joinville (SC); Mariza Basso, da Cia Mariza Basso Formas Animadas e Cia. Sylvia Que Te Ama Tanto, de Bauru (SP); e Emeli Barossi, Amália Leal e Pedro Torres, da Cia La Luna, de Canelinha (SC).

Expresso meus sinceros agradecimentos a todos os autores, aos grupos de teatro e aos fotógrafos que cederam gentilmente imagens para ilustrar a Revista.

O Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens de Blumenau completa, neste ano de 2022, sua 24ª edição. Como evento artístico exigiu de cada um dos envolvidos durante esses anos, muita dedicação, persistência e amor. Revisitar a sua trajetória, é motivo de orgulho, é lembrar da quantidade de crianças, jovens e adultos que viram, gostaram, se incomodaram, e aplaudiram teatro proveniente de diferentes e longínquas cidades do país.

É lembrar dos profissionais que aqui estiveram e que merecem muito carinho pelo seu trabalho. É recordar espetáculos, cada qual com seu encantamento, sua estética, ritmo de apresentação e a relação mantida durante o espetáculo entre personagens e público.

Depois de transferida a edição do Fenatib de 2020 e tê-lo realizado em formato parte online, parte presencial em 2021, neste ano retorna ao seu formato original, inteiramente presencial.

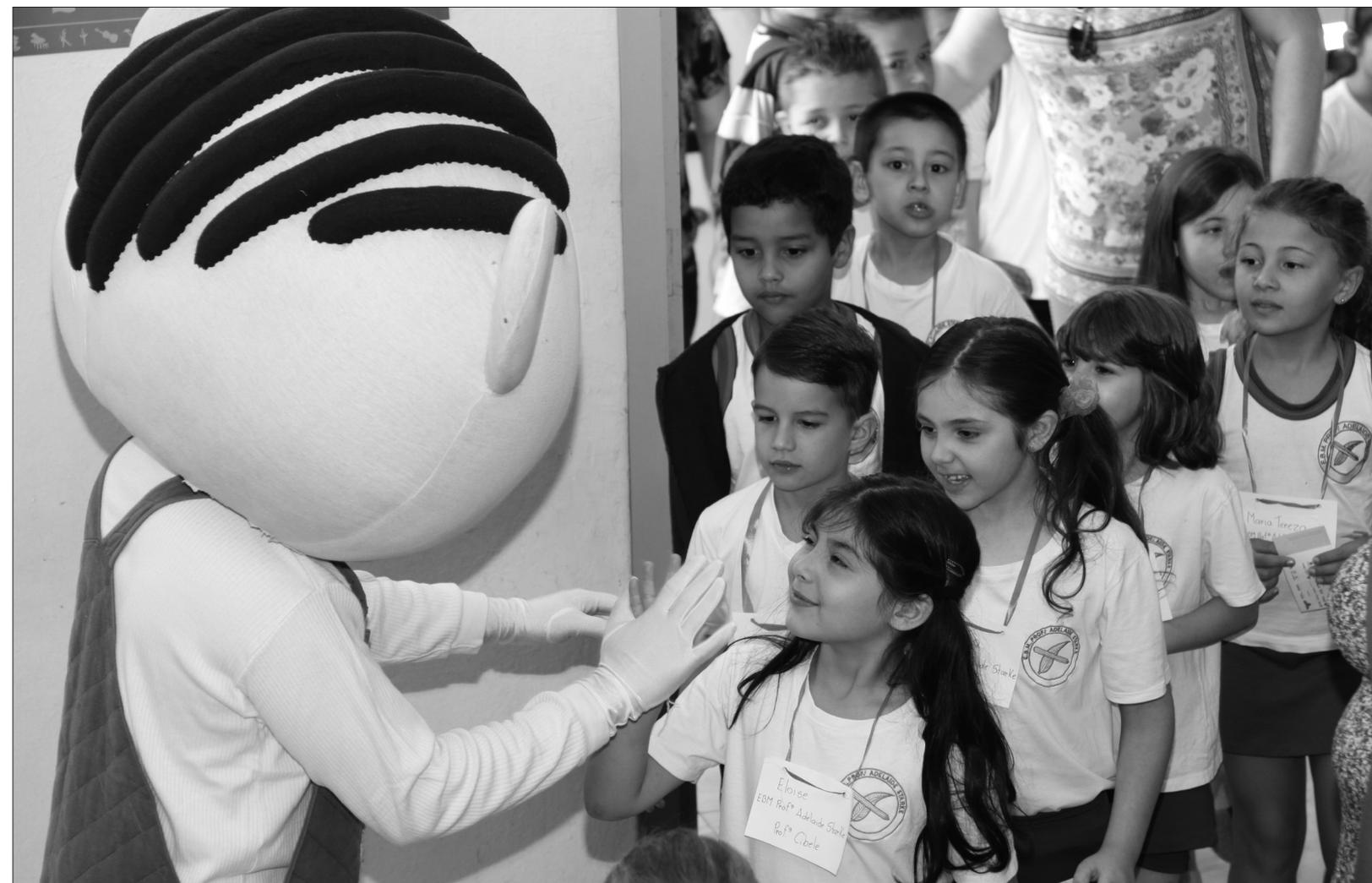
O Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens de Blumenau completa, neste ano de 2022, sua 24ª edição. Como evento artístico exigiu de cada um dos envolvidos durante esses anos, muita dedicação, persistência e amor.

Isto me alegra. E acredito que o Festival pode contribuir para que todos possam enfrentar e superar os enormes problemas vividos nestes períodos de confinamento e distanciamento social provocados pela pandemia do Covid-19. Minha esperança é de que tudo isso logo passe.

Encerrando, agradeço a todos, mais uma vez. Muito obrigado aos grupos de teatro e companhias que trabalham teatro para crianças e jovens, aos convidados desta edição, aos palestrantes do 4º Seminário de Estudos Sobre Teatro para Crianças e Jovens e, especialmente aos que participam com texto nesta edição da Revista.

Maria Teresinha Heimann Mestre em Teatro-Educação do Ensino Superior – FURB; Licenciatura em Educação Artística, arte educadora, atriz, cenógrafa. Idealizadora e coordenadora do FENATIB – Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens.

Tibe recepcionando as crianças no Teatro Carlos Gomes | 20º Fenatib, 2016 | Foto: Marcelo Martins



Oficina Meu Pequeno Teatro de Sombras  
Foto: Paloma Faria Quintas



# Teatro de sombras: ferramentas para criação artística

Lucas Rodrigues | Cia. Fios de Sombra

C

om o crescimento exponencial e a alta demanda por uma linguagem artística, com os quais o teatro de sombras vive nas últimas décadas, surgem naturalmente alguns estereótipos e mitos, que possuem a pretensão de simplificar essa linguagem, objetivando a facilitação para o entendimento dos caminhos do fazer dessa arte. Nesse artigo pretendo desconstruir alguns desses estereótipos, propondo um olhar mais amplo para os conceitos e ferramentas desta linguagem e revelando, despretensiosamente, o que seria verdadeiramente preciso para começar a fazer teatro de sombras.

## A ascensão do teatro de sombras

O teatro de sombras tem conquistado um espaço de destaque cada vez maior, tanto em criações artísticas profissionais, quanto em espaços pedagógicos como ponto de estímulo a criatividade, a brincadeira e a movimentos lúdicos. Prova disso é o elevado número de núcleos teatrais que se dedicam hoje a pesquisa e desenvolvimento de trabalhos com essa linguagem e também aos que se valem dessa técnica para criação

de pequenas cenas, ou intervenções, dentro de um espetáculo convencional. Outra evidência desta ascensão foi a recente inclusão de exercícios práticos, de teatro de sombras, em materiais de apoio pedagógico, elaborados para as redes públicas de ensino, como por exemplo no *Caderno do Professor*<sup>1</sup>, criado pelo programa *São Paulo Faz Escola*, do Governo do Estado de São Paulo.

<sup>1</sup>Os materiais de apoio à implementação do Currículo do Estado de São Paulo são oferecidos a gestores, professores e alunos da rede estadual de ensino desde 2008, quando foram originalmente editados os *Cadernos do Professor*. O desenvolvimento do material pedagógico tem como objetivo principal unificar a educação no estado, ou seja, fazer com que seja realizado o mesmo ensino nas mais de cinco mil escolas do estado de São Paulo.

Assim como no mundo, no Brasil também é difícil identificar quando surgiu de fato o teatro de sombras. Muito provavelmente já houvessem manifestações com o uso dessa técnica antes mesmo da colonização, já que essa linguagem sempre teve, além de tantas outras relações, um histórico muito próximo com rituais e com o uso do fogo, devido aos mistérios e ao clima onírico intrínsecos às suas características. Cito isso apenas para demonstrar que o universo do teatro de sombras é irrestrito, plural e se transforma constantemente. Os materiais de apoio à implementação do Currículo do Estado de São Paulo são oferecidos a gestores, professores e alunos da rede estadual de ensino desde 2008, quando foram originalmente editados os *Cadernos do Professor*<sup>4</sup>. O desenvolvimento do material pedagógico tem como objetivo principal unificar a educação no estado, ou seja, fazer com que seja realizado o mesmo ensino nas mais de cinco mil escolas do estado de São Paulo.

### O surgimento de estereótipos e mitos

Quando nos deparamos com algo que possui tamanha amplitude e complexidade caímos muitas vezes na armadilha de tentar simplificá-lo, buscando a compreensão da realização através de etapas, que acabam por restringir e reduzir uma linguagem a um modo de fazer. Esse talvez seja o principal desafio que temos a nossa frente quando decidimos lidar com o desconhecido.

Quando nos deparamos com algo que possui tamanha amplitude e complexidade caímos muitas vezes na armadilha de tentar simplificá-lo, [...]

Essa simplificação e objetividade ao trabalhar com uma linguagem tão ampla, como o teatro de sombras, provoca o surgimento de linhas comuns de raciocínio sobre determinados modos de fazer, que se transformam em pequenas fórmulas e passos a serem cumpridos para essa realização. A isso damos o nome de estereótipos, que ao longo de sua disseminação se convertem em alguns mitos, na busca de

definir, enquadrar e apontar os caminhos do que é e como deve ser feito, como se houvesse uma forma de compilar etapas a serem cumpridas, na expectativa de alcançar instantaneamente determinado resultado.

Principalmente quando o teatro de sombras está inserido dentro de uma proposta em que não é o protagonista de sua busca, como por exemplo em projetos pedagógicos e terapêuticos, cria-se naturalmente um descompromisso com a linguagem a ser trabalhada, pois ela se torna apenas ferramenta para outros objetivos. Dessa maneira, deixam de ser tão importantes os meios visando apenas os fins, transformando-a muitas vezes em uma experiência rasa e que conseqüentemente despertará menor interesse no praticante, dificultando o alcance das expectativas primárias.

Em toda linguagem o aprofundamento é necessário para compreender as formas, as possibilidades, as ferramentas e os conceitos que precedem o resultado final.

Não digo que o teatro de sombras não possa servir como ferramenta para outras finalidades, mas que ele não deve ser - de forma alguma - restringido superficialmente como meio para determinado objetivo, pois não é esse o seu lugar.

O teatro de sombras é uma linguagem artística riquíssima a ser estudada, explorada e praticada por quem a deseja empregar, como protagonista ou não de sua ação.

O estudo, a pesquisa e a experimentação são processos fundamentais nessa arte e, com toda certeza, sempre ficará evidente no resultado final, através do trabalho realizado, a importância do cuidado e do respeito que devemos ter a essa linguagem artística.

Como fazer teatro de sombras?

Mas se não há fórmulas, formatos, nem receitas, como então aprender ou ensinar a fazer teatro de sombras?

Sempre que inicio alguma oficina, treinamento ou trabalho de formação relacionado ao teatro de

sombras, costumo perguntar aos participantes: primeiro o que é teatro de sombras; e em seguida peço para citarem três coisas que necessitamos para fazer teatro de sombras. Obviamente há um senso comum, por conta dos motivos apresentados anteriormente neste artigo, principalmente causado pelos estereótipos e mitos ligados a esta arte. As respostas para primeira pergunta até diferem um pouco, mas geralmente se debruçam sobre alguns modos de fazer, como por exemplo a movimentação de figuras iluminadas por trás de uma tela, afastando-se do conceito da linguagem em si. Já para segunda pergunta as respostas são sempre as mesmas: luz, figuras e uma tela.

Gosto de iniciar os encontros dessa forma justamente para criar alguns pontos de desconstrução sobre o que as pessoas imaginam entender como teatro de sombras. Vamos então às abordagens.

Oficina Meu Pequeno Teatro de Sombras | Foto: Paloma Faria Quintas.





Anjo de Papel | Foto: Rui Zilnet.

O teatro de sombras é basicamente uma linguagem artística que visa a exploração do uso das sombras para uma construção narrativa dramática. Trata-se, portanto, de uma arte que utiliza os aspectos visuais das sombras no desenvolvimento de uma dramaturgia, ou seja, para contar uma história através dessas sombras. Sendo assim, penso que precisamos inicialmente alcançar três pontos para começarmos a fazer teatro de sombras, que naturalmente não se referem propriamente a luz, figuras e uma tela, já que essas são apenas as ferramentas básicas necessárias para criação de uma sombra em si.

Os três pontos principais, que ao meu ver, precisamos nos apoiar são: o conhecimento das

ferramentas, o entendimento das características técnicas e estéticas desta linguagem e a criatividade no desenvolvimento artístico da construção dramaturgica no teatro de sombras.

O primeiro ponto que cito está relacionado diretamente às ferramentas técnicas necessárias para criar sombras: luz, matéria para servir de obstáculos a essa luz e uma superfície de projeção<sup>2</sup> que receba a incidência dessa luz. Esses são os três tipos de ferramentas necessárias para recriar imagens através das sombras, matéria prima dessa arte. Conhecer cada uma delas, suas características, especificidades e funções é primordial para que você tenha controle da forma, das linhas, dos ângulos e das imagens que pretende criar através delas. Esse conhecimento parte desde o olhar e da percepção para as sombras cotidianas que nos rodeiam até o entendimento técnico e prático sobre cada uma dessas ferramentas e seus desdobramentos.

O segundo é compreender que, como toda linguagem, o teatro de sombras possui características técnicas e estéticas específicas, que dialogam e se conectam com ela. Muitas dessas características se aproximam da linguagem cinematográfica, uma vez que no teatro de sombras trabalhamos a imagem plana em duas dimensões, mesmo quando buscamos simular profundidade ou volume; e também se acercam da linguagem cênica, já que se trata de uma arte de representação, viva e pulsante, executada naquele instante. A importância do entendimento dessas características, tanto técnicas quanto estéticas, é enorme para que as escolhas sejam conscientes, tenham embasamento e dialoguem com a proposta a ser desenvolvida através da linguagem.

E o terceiro e último ponto - que não poderia deixar de ser esse, por se tratar de uma arte – é

<sup>2</sup>Emprego o uso da palavra superfície de projeção me referindo a qualquer material que receba incidência de luz em sua parte visível. A escolha desse termo se dá em razão dos significados das palavras, que remetem a algo direcionado, no caso a luz, para uma parte visível de um material, independentemente de seu estado ou forma.

a criatividade para o desenvolvimento de narrativas, que possam dar sustentação e organização, para essas sombras diante de suas potencialidades. A dramaturgia para o teatro de sombras também possui características específicas para essa linguagem e propõe algumas regras que as limita por um lado, mas que também as expande por outro. O texto, nesse caso, pode ser substituído por *storyboards*, por sequências de movimentos conquistados a partir da experimentação, ou por simplesmente uma trilha sonora, que conduza o espectador pelo universo proposto pelo artista no desenvolvimento da ação.

Parece bastante complexo, mas esse é apenas o ponto inicial de onde devemos partir. Sem a consciência desses três pontos principais qualquer trabalho se torna frágil e superficial.

Em seu artigo Alumiar – Uma formação em fluxo a Profa. Fabiana Lazzari de Oliveira cita também, o que ela considera serem, três momentos importantes ligados a pedagogia do teatro de sombras:

“Todavia, mesmo com objetivos diferentes, considero fundamentais três momentos de instrução nas oficinas e cursos de formação para atuantes: a sensibilização do escuro, da luz e da sombra; os fundamentos técnicos; e as possibilidades para criação cênica. Após esses momentos, o participante terá conhecido, de forma geral, como trabalhar com teatro de sombras e poderá escolher como quer continuar pesquisando (OLIVEIRA, 2019, p. 194).

Mudam-se alguns termos, mas o conceito, as especificidades e as necessidades primárias se veem impressas em ambas abordagens, feitas por dois artistas que possuem linhas de trabalho paralelas, mas com relevante experiência e conhecimento de causa, adquiridos principalmente a partir da práxis.

É importante destacar, por mais que tenha características específicas (como aqui tanto insisto) necessárias ao estudo e entendimento, o teatro de sombras é sem dúvida uma linguagem com infinitas possibilidades, métodos e formas e jamais pode ser reduzido a um modo de fazer. É uma arte onde tudo é possível e válido, desde que pautada a partir de escolhas conscientes, sobretudo guiada pelos três pontos principais citados aqui anteriormente.

Voltando então, agora, à pergunta inicial, sobre como aprender cada um desses pontos se ainda assim não há uma fórmula para isso, a resposta é bem simples e já foi bastante comentada aqui: através do olhar sensível ao que nos rodeia e da busca pelo estudo técnico aliado à experimentação prática. Sem esses meios não há definitivamente como aprender teatro de sombras.

A sombra é poesia, é descoberta, é conhecimento, é experimentação, é expressão. A grandeza do universo da sombra produz, a cada experimentação, novas possibilidades. Acredito que pensar o teatro de sombras, é também pensar lúdico. É um mundo de encantamento visual, produto do jogo da luz e das formas em constante relação com o uso de nosso corpo. As sombras são misteriosas e as considero ideais para criar atmosferas de sonhos e poesia, assim como aprimorar as nossas percepções que ficam esquecidas no nosso dia - a - dia (OLIVEIRA, 2019, p.105).

Oficina Meu Pequeno Teatro de Sombras | Foto: Paloma F. Quintas.



Penso que, assim como também comenta Oliveira em alguns de seus artigos, a descoberta da sombra se faz diariamente através do olhar para o nosso cotidiano. Elas estão sempre ali mesmo que às vezes não as vemos.

Como todo processo de aprendizagem, entendo que o olhar, o compreender e o experimentar são fundamentais e indispensáveis para a incorporação de novos conhecimentos.

## Referências

SÃO PAULO (Estado) Secretaria da Educação. *Caderno do professor: arte, ensino fundamental*. São Paulo, 2020. Disponível em [www.efape.educacao.sp.gov.br](http://www.efape.educacao.sp.gov.br).

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. Alumiar – Uma formação em fluxo. In *Revista Rascumbos*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia - U'FU, 2020.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. A sombra como expressão artística e estímulo. In *Revista Móin-Móin. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2019*.

Lucas Rodrigues é diretor, iluminador, programador e operador de luz e técnico audiovisual com formação técnica em Teatro; é diretor artístico da Cia. Fios de Sombra, companhia teatral especializada em teatro de animação com ênfase no teatro de sombras.





Alexandre Fávero, em Experiências Luminosas (2014)  
Foto: Fabiana Bigarella

# Encantamento das sombras nos processos criativos

Alexandre Fávero | Cia. Teatro Lumbra de Animação

**C**ada artista desfruta ou fracassa nesse caminho em busca de resultados, pois cada espetáculo é sempre uma hipótese que necessita ser vivenciada em suas tentativas, erros, descobertas e descaminhos.

Meu ponto de vista sobre o tema desse artigo é bem amplo, horizontal, centrífugo e em uma linha espiral que viaja por muitas experiências de vida, reflexões e vivências artísticas. Desde as minhas mais longínquas e privilegiadas lembranças de infância, até as inspirações que a natureza e o meu círculo de amigos me proporcionam nos dias de hoje, construo proposições e trilho descaminhos para me expressar. São das práticas intuitivas que nascem as especulações, os estudos mais profundos, as inquietações e, na medida que são compartilhadas, indicam possibilidades de processos. Cada aventura criativa revela problemas e desafios. Depois de passar 10 anos entendendo, aceitando, lidando e colecionando experiências criativas, revela-se um conjunto de resultados, fracassos e satisfações. Isso forma a trajetória que se percebe cada vez mais clara como ofício, como desenvolvimento profissional de um encenador de teatro de sombras com

mais de 20 anos de labuta e ainda cheio de dúvidas e vontades. Te falo daí. De onde observo o mundo, vivo como artista, ganho o sustento e sonho com novos desafios. Ocupo alguns lugares onde se pode imaginar possibilidades para criar conteúdo poético, processos didáticos e provocações reflexivas para quem inicia a sua jornada e para veteranos que desejam alcançar horizontes distantes. Alguns são trabalhos autorais e outros são projetos aos quais sou convidado para colaborar como encenador, cenógrafo, ator, dramaturgo, diretor e algumas vezes, professor. Trabalhar com criatividade não é um privilégio e nem é um dom. Foi uma escolha que implica em muitas outras decisões, as vezes bem distantes do *glamour* artístico. Muitas vezes um processo criativo não tem encanto algum. É preciso criar isso também. Sacrifício faz parte do ofício e é bom quando temos a plenitude de pequenas alegrias e prazeres. Te falo daqui.



Têmis Nicolaidis, em *Criaturas da Literatura* (2022) | Foto: Alexandre Fávero

A constância da criatividade e a originalidade são objetivos de muitos artistas e isso dá trabalho. Requer atenção e energia para estudar referências em diferentes áreas e linguagens. No meu caso, um encenador de teatro de sombras, vasculham-se os campos mais variados de conhecimento, rastreando assuntos que dizem respeito ou estão associadas com a luz, a cor, o som, a sombra, o movimento e correlatos. É uma brincadeira séria que se bifurca, não se esgota e geram outras variadas e múltiplas combinações. Me utilizo de cruzamentos transversais entre áreas das artes, filosofia, ciência, psicologia, tecnologias, história, folclore popular, misticismo e superstições, entre outras, para criar e reinventar potencialidades artísticas nas produções da Cia Teatro Lumbra.

Esse laboratório permanente inclui parceiras, parceiros, inspirações e dinâmicas com outros profissionais, de outras áreas. O repertório de espetáculos, oficinas e experiências performáticas foi criado durante muitos anos, iniciando no ano 2000, e possibilitou invenções de artefatos luminosos, procedimentos de atuação, formatos cênicos diferenciados, experiências interativas e uma série de registros, práticas testadas

e comprovadas, equívocos, prejuízos e o acúmulo de muitas habilidades para os integrantes e o coletivo imaginarem e realizarem projetos cada vez mais complexos. Supomos que nesse tempo geramos algum tipo de cultura da sombra no mercado criativo, mas não temos uma dimensão clara desse passado. Investimos iluminando o presente e projetamos um futuro que nos parece uma sombra. A Cia Teatro Lumbra está em constante processo de criação e tem a colaboração da psicóloga e arteterapeuta, Fabiana Bigarella e da produtora audiovisual e sombrista Têmis Nicolaidis, além de músicos e artistas convidados que participam em projetos autorais e empreitadas criativas.

Assim como a minha infância foi privilegiada, minha carreira profissional também é. Sou grato e te falo disso também.

E por falar em encantamento, é preciso ser claro logo de início, pois é assunto de se deixar levar por sensações e subjetividade. Na minha percepção é mais uma tentativa de voar do que percorrer um caminho. Afinal é uma experiência particular de conexão consigo e a arte, assim como a natureza, é um dos veículos e das maneiras de acessar e expressar o en-

canto. Com a natureza usufruímos com mais pessoas as belezas enquanto na arte, é possível criar poesia e compartilhar aquilo que é nosso com o mundo. Ambas são potências e cada qual vive da sua maneira a experiência do encanto. Essa é uma das suas potencialidades - saber fruir.

Na minha percepção até aqui, a contemplação das sombras e das luzes na natureza ou a criatividade com as sombras em um processo artístico são experiências que estão próximas ou indo na direção das sensações de deslumbramento, de fascinação e encantamento. Mesmo que essas experiências extrapolem a nossa capacidade intelectual ou o sentido da visão, conectam emoções com a ancestralidade, o inconsciente coletivo e a mística que inspiram. Assim como o encan-

tamento escapa de padrões, a sombra também transgride as fronteiras dos conceitos artísticos tradicionais. Como a natureza faz com lugares abandonados, a sombra invade a realidade e a concretude que a vida não permite e com um tempo próprio, cria um espaço para a imaginação e as fantasias. A sombra é fantástica por essência e a ela se atribuiu todo o tipo de valor. Na maioria das vezes pejorativo e mesmo sendo evitada, julgada, tendo má fama e participando pouco do nosso glossário cultural de imagens, ela protagoniza todo o tipo de surpresas nas nossas vidas. A noite é a sombra própria da Terra. Tem as fases da Lua, Os eclipses.

Nos revela texturas imperceptíveis, torna o campo de profundidade evidente, ajuda a calcular distâncias e se conecta com as mais ancestrais dúvidas filosóficas da humanidade ao olharmos a Via Láctea no espaço escuro.

Sempre oculta por luzes ofuscantes, tecnologias digitais e outras distrações modernas, as som-

bras são tão antigas e perenes que fica difícil afirmar quando tornaram-se significantes para as nossas capacidades sensíveis e intelectuais. O mínimo e o máximo, o claro e o escuro, o visível e o invisível estão contidos e ausentes nas teorias que envolvem as sombras. Essas presenças tão fugidias aos nossos sentidos e argumentações. Eu falo delas, pois são minhas parceiras também.

Cada lugar no mundo é único em sua multi-

plicidade de sentidos, significados e valores. É provável e quase certo que cada parte do Brasil se revele diferente para quem habita um determinado território. São poentes e nascentes que mostram um festival de cores, luzes e sombras a cada minuto. O Sol escaldante da linha do Equador. O alento de uma frondosa árvore que refresca uma tarde de verão. Um guarda-sol a beira mar. Uma pausa depois do almoço para se aquecer no inverno gélido do extremo sul. São muitos sóis na nossa tradição de sombras. Será o mesmo com as sombras? Como aparecem nesse jogo? É na brincadeira. Como deve ser. Nos apagões de energia

**São poentes e nascentes que mostram um festival de cores, luzes e sombras a cada minuto. O Sol escaldante da linha do Equador. O alento de uma frondosa árvore que refresca uma tarde de verão.**

durante a noite, quando mãos se arriscam na tentativa de criar um bicho projetado na parede pela luz de uma vela. A arte surge como uma diversão infantil. Um lapso na realidade de infinitas fontes luminosas e dispositivos eletrônicos da vida adulta que a indústria materializa. Brincar com sombras é uma memória vaga. Um rastro. Assim como a possibilidade de se encontrar registros nos costumes indígenas de um uso cerimonial para as sombras. Elas existem ocultas em algumas lendas que tratam da criação da noite e do dia ou



Material de cena, espetáculo *Fin* (2022) | Cosmonautas Teatro de Sombras | Foto: Alexandre Fávero

em rituais de passagem, quando a tradição confina jovens no escuro das tendas cerimoniais por dias e noites até que o tempo tenha feito o seu processo. A sombra é ausência e espaço de consciência. Em muitas de suas facetas está acesa a luz do inconsciente coletivo. Como a chama de uma vela que dança, queima e se apaga. A memória-sombra está conectada à escuridão e talvez seja essa uma das suas qualidades encantatórias mais relevantes. É do não visto que se gera espaço para fantasiar imagens na nossa imaginação. Talvez seja como sempre foi, conforme a natureza nos presenteia, feito o brilho deslumbrante e intenso dos raios elétricos acompanhados do rugido estrondoso do trovão na tempestade dos nossos medos. Ou quem sabe a hipnótica chama da fogueira, que iluminou o interior das cavernas onde alguns grupos se acostumaram a aceitar o escuro do interior para se abrigar dos medos noturnos do lado de fora. No teatro da vida a escuridão

nos permite ver uma sombra diferente e intrigante se estivermos atentos. Algumas manifestações são de uma mística que brota ou ronda as nossas piores assombrações infantis. Essas conexões do passado com as crenças pessoais fazem parte da cultura de cada vivente pensante e estruturam de maneira refinada os valores emotivos, as superstições, as invenções, o progresso da sociedade humana. Junto trafega o mistério que envolve as sombras. Elas nos tocam sempre, seja como indivíduo, espectador ou

como artista, conscientes ou não. Elas falam. Tu escutas?

Para usar as sombras como ferramenta em um jogo ou brincadeira são necessárias algumas condições elementares e indispensáveis. Certos aspectos físicos, como o espaço onde a luz se desloca e uma área onde aparece projetada, por exemplo. Outras condições dizem respeito ao campo da percepção. A capacidade de ver as formas de uma sombra, seu tamanho e distorções, para então decodificar seus valores simbólicos. Na medida que alguma atitude criativa intencional mostra, conta ou expressa algo, quem presencia essa sombra entra nas convenções do assistir e apreciar, enquanto o outro no fazer e no brincar. Aos poucos, como é da natureza da sombra, percebemos uma série de possibilidades técnicas que envolvem essas práticas de ser, fazer e estar. Alguns desses procedimentos alcançam um refinamento tão complexo que é difícil saber como se estão apresentando. Quem faz aquilo?

Como se sustentam enquanto código, linguagem diante dos olhos de quem assiste? Daí, vem a fala das sombras e as pistas para um encantamento. Os valores duvidosos das sombras enquanto arte da sua própria e explícita precariedade em contraste com o mundo e suas certezas. Dessas maneiras criativas, as vezes lúdica, outras improvisadas, ou planejadas, vem a necessidade do artista de se desafiar em novas tentativas de realizar encantos, dominando e organizando as técnicas para funções específicas e brincadeiras sérias. Conforme surgem as surpresas do processo, os encantos e as magias, os sentidos se aguçam e os significados para as narrativas se desdobram. Essa complexidade fenomenológica se mistura naturalmente à potencialidade artística que a inventividade autoral permite, promovendo os valores e as características que redefinem uma simples brincadeira em um processo artístico que pode revelar estilo, expressividade, conteúdo e sentimentos.

Cada artista desfruta ou fracassa nesse caminho em busca de resultados, pois cada espetáculo é sempre uma hipótese que necessita ser vivenciada em suas tentativas, erros, descobertas e descaminhos. São essas peculiares e outras tantas surpresas da trajetória que tecem uma ou mais dramaturgias da sombra diante de nós. A sombra existe, mas se tratando de arte, só estará disponível se alguém lhe conferir os devidos valores para ser apreciada como tal. Aquilo que está oculto, por acontecer, possui um poderoso encantamento. Consegue ver?

Alexandre Fávero - Cia. Teatro Lumbra de Animação.  
Encenador, cenógrafo, diretor, sombrista e fundador  
da Cia Teatro Lumbra de Animação

Sônia Alejandra Garcia, espetáculo *Fin* (2022) | Cosmonautas Teatro de Sombras | Foto: Alexandre Fávero.



*Livres e Iguais* | Teatro Sim... Por Que Não?!  
Direção: Níni Beltrame, Nazareno Pereira e Júlio Maurício.  
Foto: Cleidi de Oliveira.



# A (re)descoberta da sombra

Valmor Níni Beltrame

O

*primeiro sabor do qual se recorda foi uma cenoura.*

*O primeiro cheiro, um limão partido ao meio.*

*Recorda que chorou quando descobriu a distância.*

*E recorda que certa manhã ocorreu o descobrimento da sombra.*

*Naquela manhã, ele viu o que até então havia olhado sem ver:*

*grudada a seus pés jazia a sombra, mais longa que seu corpo.*

*Caminhou, correu. Onde ele ia, fosse onde fosse, a perseguidora sombra ia com ele.*

*Quis arrancá-la. Quis pisá-la, chutá-la, golpeá-la; mas a sombra, mais*

*rápida que suas pernas e seus braços, se esquivava sempre.*

*Quis saltar sobre ela, mas ela adiantou-se. Virando-se bruscamente,*

*tirou-a da frente; mas ela ressurgiu atrás. Grudou-se contra o tronco*

*de uma árvore, encolheu-se contra a parede, meteu-se atrás da porta.*

*Onde ele se perdia, a sombra o encontrava.*

*Finalmente, conseguiu soltar-se dela. Deu um salto, jogou-se na rede e separou-se da sombra.*

*Ela ficou embaixo da rede, esperando por ele.*

*Depois ficou sabendo que as nuvens, à noite e ao meio-dia suprimem a sombra. E soube*

*que a sombra sempre volta, trazida pelo sol, como um anel que procura o dedo ou um*

*abrigo viajando rumo ao corpo. E se acostumou.*

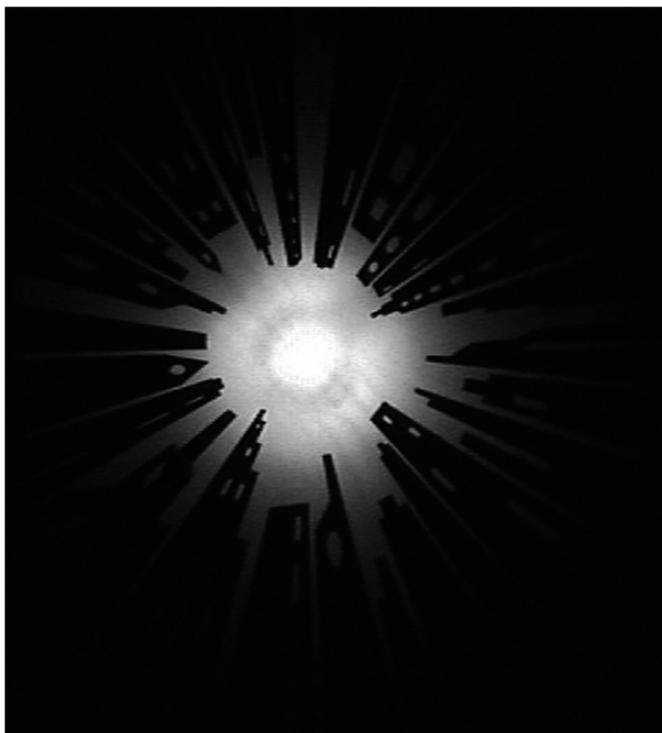
*Quando ele cresceu, com ele cresceu a sombra. E ele teve medo de ficar sem ela.*

*E o tempo passou. E agora, quando ele está encolhendo, após os dias de sua vida, tem*

*pena de morrer e deixá-la sem ele. (Eduardo Galeano - História da Sombra)*

Uma névoa densa, agradável, úmida, acomodava meu olhar e eu via pela metade, via o visível. Durante muito tempo vivi olhando sem ver. Isso não causava desconforto. Acostumei-me com o necessário. Foi preciso tempo e andanças para perceber que existe mais. Muito mais. O cotidiano e sua letargia anestesiavam as sensações, tudo fica parecido, quase igual. Não é comum se dar tempo para ver o pôr do sol, as ondas do mar que nunca são iguais, o bailado das árvores e do bambuzal antes da tempestade. Ver as folhas secas abandonadas nas calçadas confirma que o sol empresta a elas cores que não tinham. Cresci ouvindo que é tempo vão se ocupar disso, não tira melhor proveito.

Revirei o sossego e duvidei. Para mim, não era isso, esse tempo era de espera atenta.



*Livres e Iguais* | Teatro Sim... Por Que Não?!  
Direção: Níni Beltrame, Nazareno Pereira e Júlio Maurício.  
Foto: Cleidi de Oliveira

Abri os olhos, atravessei a névoa e encontrei o sol. Descobri a sombra. Melhor, (re)descobri a sombra. Justo como descreve Galeano: aonde eu ia, ela ia comigo, grudada em mim. Constatei que, com o sol, ela se mostra de modos que desconhecia. É mutante. O sol e o evento criam entre as sombras, diálogos indecifráveis. Sugerem narrativas expostas nas paredes e no chão. Impalpável e fugidia a sombra desenha figurativos e abstratos. Por ser incorpórea ajuda a criar mistérios. Passei a gostar do escuro. James Joyce diz que o “o escuro cai do ar”. Cai e preenche vazios. Ali é onde a sombra nasce e se aninha. O esfumado se alastra para embelezar e provocar a inquietude que afasta as superficialidades.

Encontros - Sou grato a Jean Pierre Lescot, chamam-no renovador do Teatro de Sombras no Ocidente. Com ele estudei a existência de técnicas, vocabulários e dicções. Percebi o movimento, a forma, e que o silêncio da sombra, também é som. Falar demais é surdez, é cegueira.

Sou grato a Fabrizio Montecchi, com ele se deu encontro. Descobridor que brinca com as sutilezas. Ele apontou para espreitar “o sentimento do mundo” e aprendi a abrir janelas. Elas me estimulam. As janelas também se abriam para dentro de mim. Comecei a me ver. Mestre é assim: além de revelar “segredos”, o domínio do ofício, compartilha a sua visão de mundo. Por isso o encontro, cuja riqueza não se mensura.

Estar com estudantes artistas é um grande aprendizado. Ensinei o que não sabia, porque com a sombra é assim, nada é definitivo, não existem regras, nem receitas, no entanto, não se ensina o que não se tem dentro. Ousar e brincar faz bem. Experimentar é aventura. Por isso aprendi a ouvir de soslaio, a observar pelo canto do olho. Conhecimento não é só o que se ensina, é também como se ensina. Aí estão as substâncias. E por isso brincamos.



Último DiaHoje | Cia Traço de Teatro | Direção: Níni Beltrame | Foto: Renata Vavolizza

### Brincamos de observar

O que percebo ao olhar a sombra das árvores, das casas, em diferentes momentos dos dias?

As nuvens fazem sombras?

O que acontece com as sombras das folhas, das árvores, quando o vento sopra?

Em casa, com a luz acesa, como são as sombras dos objetos?

O que acontece com a sombra do meu corpo num ângulo da parede? E sobre uma grade e outras superfícies?

Ao contornar a sombra do corpo de um colega com giz, no chão, ou com graveto na areia, o que acontece?

### Brincamos com a sombra

É possível pegar a própria sombra?

Brincamos com a sombra dos colegas. Quem coloca primeiro o pé sobre a sombra do amigo? E na cabeça? Em outras partes do corpo?

Desenhamos letras do alfabeto com sombras do corpo usando a luz do sol.

Projetamos na parede, com uma lâmpada, lanterna ou vela, a sombra de um objeto, planta ou flor. Brincamos com as formas: do pequeno ao grande, da forma “normal” à deformada.

Quem gosta de dançar projetando as sombras na parede?

O que acontece quando agregamos tecidos ou outros acessórios no corpo? O que modifica a sombra?

Nos fantasiamos (deformando o corpo ou adicionando acessórios) para adivinhar quem era quem.

Mostramos gestos de diferentes profissões, e nos desafiamos: quem sabe identificar?

Inventamos história e as contamos com sombras.

Brincamos com diferentes tipos de lâmpadas e lanternas. Que festa!

### Brincamos de caçar sombras

Primeiro construímos uma “armadilha” ou “arapuca” para sombras. Com papelão, papel manteiga, tesoura e cola, fizemos um buraco no papelão e cobrimos com o papel transparente.

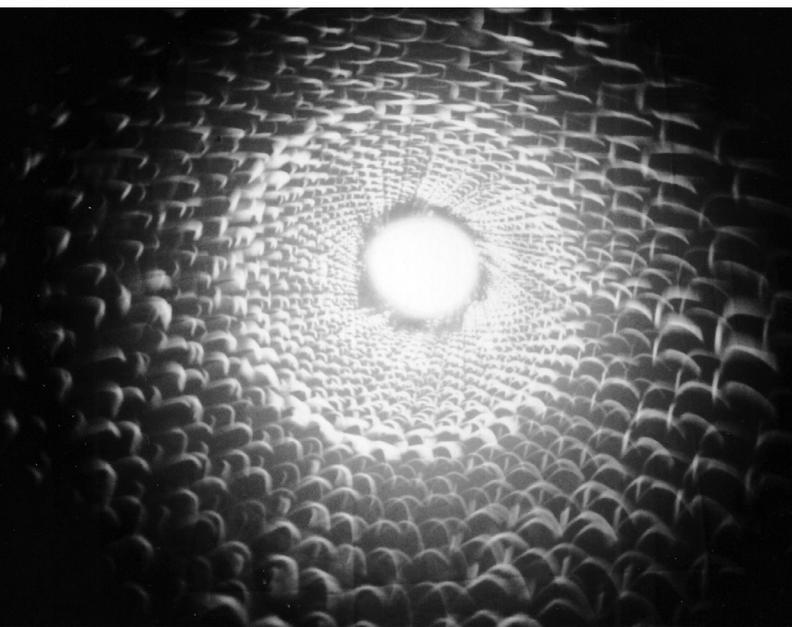
Sáimos à caça das sombras de galhos secos, flores, plantas, lixo: é só colocar o objeto entre a luz do sol e a tela. Caça realizada. O que se via?

Depois desenhamos, descrevemos a sombra caçada, escrevemos frases, e alguns criaram poemas, contos. Outros criaram cenas mostradas na armadilha que virou pequena tela.

### Brincamos de Desenhar

Projetamos a sombra de perfil de um colega sobre uma folha de papel, depois a diminuímos e a recortamos. Fixamos uma vareta e elas começaram a dialogar.

Alguns preferiam inventar perfis, silhuetas cujas formas fugiam do realismo.



Último DiaHoje | Cia. Traço de Teatro  
Direção: Níni Beltrame | Foto: Renata Vavolizza.

### Brincamos de Pesquisar

Buscamos nos textos de escritores e poetas, suas falas sobre “sombra”. O que dizem sobre a sombra?

Em que países o Teatro de Sombras é uma arte popular e tradicional?

Quais os materiais são usados para a confecção das silhuetas, telas e que tipo de iluminação se utiliza?

Em que países o Teatro de Sombras é arte religiosa ou profana?

Que tipos de dramaturgia apresentam?

No Brasil, que grupos de teatro trabalham com Teatro de Sombras?

Que pena... não registramos as experiências com escritos, filmagens ou fotos.

### Mais dúvidas, perguntas e algumas apostas

Comecei a duvidar de que somente através da razão é possível encontrar solução para os nossos problemas. Emoção e intuição, não contam?

O Teatro de sombras me ajudou a questionar se é verdade que a natureza é fonte inesgotável de riquezas, de onde se retira tudo para a produção de lucro e em nome do “desenvolvimento”. Devo permanecer em silêncio diante do desmatamento, das queimadas e da destruição das florestas realizadas para o enriquecimento de alguns?

Meu país é marcado por relações de produção que excluem a maioria dos homens e mulheres dos bens materiais e culturais que aqui são produzidos. O Teatro de Sombras na Escola pode ser praticado alertando para esses problemas? Como?

É comum a disseminação de ideias que afirmam que a meritocracia deve definir as relações de trabalho e de oportunidades. Muitos acreditam que se a pessoa trabalha muito e se esforça, “vence na vida”. E que, se não consegue, a culpa é sua. Será verdade?

Não é falsa essa visão? E se o Teatro de Sombras na escola questionar esse discurso, essa ideia tida como verdade?

Penso que o Teatro de Sombras precisa ajudar a negar o racismo em suas diferentes expressões e modos de humilhar. As artes podem ajudar a criar

uma visão de respeito às pessoas em suas diferentes condições e orientações sexuais?

O Teatro de Sombras pode contribuir para que as culturas e as terras dos povos indígenas sejam respeitadas e valorizadas?



Último Dia Hoje | Cia. Traço de Teatro  
Direção: Níni Beltrame | Foto: Renata Vavolizza.

Para mim a arte diz respeito ao homem real, concreto e historicamente inserido na realidade. Como fazer isso sem cair no discurso verbal e didático?

O Teatro de Sombras na Escola, no meu entendimento, contribui para a manutenção da utopia, da imaginação num projeto de futuro, onde as relações entre os homens sejam distintas das que hoje vigoram.

Acredito no Teatro de Sombras que colaborar para a compreensão de que a razão importa, mas é necessário considerar os sentimentos, contribuindo assim para o refinamento, para a humanização de cada pessoa, adulto ou criança. O Teatro de Sombras na Escola ajuda no contato direto com os sentimentos e valores da nossa e de outras culturas. Pode estimular a sensibilidade, o conhecimento e o acesso aos bens artísticos e culturais historicamente produzidos.

E para que isso aconteça, é importante ver, além de olhar. Ou, como diz Galeano “descobrir a sombra”, começar a “conviver” com ela, não querer perdê-la, amá-la e ter medo de ficar sem ela. A isso se pode denominar (re)descobrir a sombra, porque supõe percebê-la de modo diferente, os claro-escuros, suas formas, seus desenhos, o que sugere. Ela contribui para criar atmosferas propícias à poesia. Ajuda a superar as insignificâncias, a desamarrar-se e a mergulhar fundo. Ver com o olhar dilatado faz ver outros mundos e assim, irrigar utopias.

Valmor Nini Bertrame Professor na Universidade do Estado de Santa Catarina; doutor em teatro, diretor teatral, bonequeiro e pesquisador na área do teatro.

*A travessia de Maria e seu irmão João* | Cia. Arthur Arnaldo | Foto: Ana Helena Pereira Lima



# A travessia de Maria e seu irmão João

Soledad Yunge

**O** ponto de partida desta montagem, antes mesmo da escolha do conto, foi um olhar amplo para as infâncias da diretora e das atrizes. Os acontecimentos, medos, sonhos, referências, brincadeiras, relações e tudo o que cabia na sala de ensaio foi compartilhado. Na versão de Gaiman a trama do conto se passa em uma zona de guerra. A decisão de situar a narrativa nesse contexto se deu quando o autor visitou campos de refugiados na Jordânia. Nossa peça se inspirou nesse contexto da fome e abandono, num lugar devastado por uma guerra, mas de maneira sutil e poética e não realista ou explicativa.

A Cia. Arthur Arnaldo sempre buscou explorar com os jovens e as crianças, temas de relevância, sem subestimá-las. Acreditamos que o teatro é fundamental na formação de sujeitos críticos na sociedade atual e que os primeiros contatos com a arte são determinantes. O teatro infantil tem assim uma responsabilidade enorme e criamos este espetáculo comprometidos com essa missão.

O ponto de partida desta montagem, antes mesmo da escolha do conto, foi um olhar amplo para as infâncias da diretora e das atrizes. Os acontecimentos, medos, sonhos, referências, brincadeiras, relações e tudo o que cabia na sala de ensaio foi compartilhado. O desejo da diretora, Soledad Yunge, de falar da sua história de criança migrante somado à vontade de criar uma narrativa de aventura onde a relação entre irmãos e irmãs é o motor da ação foi o norteador do início do processo. A ele se seguiu a feliz coincidência de encontrarmos uma adaptação do escritor e roteirista britânico Neil Gaiman para o conto clássico de João e Maria. Na versão de Gaiman a trama do conto se passa em uma zona de guerra. A decisão de situar a narrativa nesse contexto se deu quando o autor visitou campos de refugiados na Jordânia. Nossa peça se inspirou nesse contexto da fome e abandono, num lugar devastado por uma guerra, mas de maneira sutil e poética e não realista ou explicativa.

Essa versão para o conto deu conta dos diversos desejos da equipe e no que queríamos colocar em cena. Das misérias às alegrias, do medo à coragem e especialmente de uma história de superação compartilhada entre duas crianças. Sabemos que os contos antigos dos Grimm eram fábulas de alerta, ensinavam sobre o perigo, uma lição que não deve ser ocultada das crianças.

O surgimento dos contos de fadas perde-se no tempo. A permanência do conto ao longo de tantos séculos, por intermédio da repetição, o tornou parte da cultura de diversas gerações e opera como contraponto da efemeridade contemporânea. A escolha de recontar essa história partiu da premissa de que é muito importante para as crianças - e para os adultos que as acompanham na aventura que é crescer - conviver com todos os medos, angústias, obstáculos e os terríveis acontecimentos vividos no conto pelos irmãos.

Nossas protagonistas são essas duas crianças irmãs que, juntas, em meio a uma guerra que não entendem e em condições adversas, empreendem uma jornada. Foi pensando no contexto dos refugiados, nas crises deflagradas pela fome, pobreza e guerra que decidimos nos aproximar de João e Maria. O desejo de voltar para casa. O lugar de pertencimento. Mesmo que às vezes seja o lugar do qual precisamos ir embora.

Esta é uma história sobre duas crianças, e buscamos criar desde o ponto de vista da criança. Nosso

desejo é de que elas possam estar nesse ‘terreno seguro’ da caixa preta para sentir medo, olhar para o desconhecido e sua jornada com muitos obstáculos. E que, ao serem cúmplices das personagens e narrativa, seja possível lidar com as tempestades e sentimentos aterrorizantes da vida. Ao estarem acompanhadas nessa jornada sentem que é possível superá-la e vislumbrar

que *para todo medo há uma coragem do mesmo tamanho.*

A encenação de *A Travessia de Maria e seu irmão João* se apoiou especialmente no desafio de contar essa história com duas atrizes. O conto previamente conhecido nos libertou da obrigação de ‘contar a história’ e permitiu que a investigação fosse o como contar. O pano de fundo da guerra, fome, da floresta e sua escura imensidão, foram elementos plásticos e sonoros potentes e férteis para compor a sequência/partitura de imagens e sons.

A jornada que propomos aos espectadores é de um espetáculo que oferece transformações visuais e sonoras que vão sendo reveladas como num folhear de um livro. A encenação, desde o início, buscou o jogo entre o texto falado e a trilha e vozes em *off*. Queríamos que as imagens tivessem tanta força quanto as palavras. A dramaturgia foi construída pela equipe em sala de ensaio, num processo colaborativo de pesquisa de linguagens, materiais e formas narrativas. Trabalhamos com a criação

**A jornada que propomos aos espectadores é de um espetáculo que oferece transformações visuais e sonoras que vão sendo reveladas como num folhear de um livro.**

de cenas sem texto numa sucessão de quadros, como uma história em quadrinhos sem texto ou um filme de cinema mudo, onde há a intenção de deslocar ao máximo a centralidade da palavra e contemplar a imagem e a música. As vozes são amplificadas por recursos de microfone e caixas de som, e compõem ora personagens, ora narradoras.

Através da pesquisa do teatro de animação e com estes elementos importantes para encenação, criamos, a partir dessa linguagem, um mini mundo para Maria e João: sua casa, sua floresta e a guerra que enfrentam, tudo apoiado na pesquisa dos alimentos e na importância que damos a eles, visto que no contexto de guerra e de suas consequências, a comida talvez represente o nosso maior tesouro.

A questão da fome e do alimento somada ao nosso desejo de mostrar um caminho de reconstrução nos levou a transformar o tesouro clássico do conto numa singela muda de folhas verdes. Esse pequeno elemento contém uma possibilidade de futuro e é capaz de nos relembrar da generosa potência da natureza e nossa relação de interdependência com ela.

As diversas linguagens da encenação nasceram da colaboração ao longo de todo o processo de criação, nas presenças em ensaios às trocas de concepções e visões dos artistas envolvidos. A trilha sonora original é a responsável por fazer as muitas mudanças de atmosfera e dosar a intensidade do medo e alívio ao longo da história. A paisagem sonora da trilha e da incidência de sons e ruídos cria esse terreno onde todos os outros elementos cênicos brincam: atrizes, bonecos, alimentos e cenário. A concepção da direção em parceria com o compositor foi de usar apenas o som dos instrumentos até para efeitos sonoros como pássaros e o som de guerra. A trilha foi composta ao longo dos ensaios com intenso trabalho de ajustes para que os tempos da ação com a trilha fossem precisamente coreografados. O trabalho da trilha foi



*A travessia de Maria e seu irmão João*  
Cia. Arthur Arnaldo | Foto: Ana Helena Pereira Lima

também de entender e atender o desejo da direção de ter as vozes das duas atrizes, ora ao vivo, ora gravadas e sobrepostas às músicas e paisagem sonora. A concepção da luz, delicada e precisa, regula as diversas emoções que a peça provoca nos espectadores. As intensidades de luz e cores também compõem uma dramaturgia única que conduz a história.

A luz dá contorno ao mini mundo dos bonecos Maria e João, e desenha o jogo de escala que o espetáculo propõe. Do diminuto foco na casa de pão à amplitude da floresta, onde os protagonistas da história se perdem, a iluminação vai transformando o espaço e criando uma atmosfera onírica.

Os figurinos da encenação foram sendo

## No aspecto visual, tivemos como inspiração o trabalho do artista britânico Carl Warner [...]

concebidos lentamente ao longo do processo e sendo refinados a partir da ideia de uma ausência de época, lugar ou gênero das crianças. Houve também, desde o início do trabalho, o desejo de que as peças do figurino carregassem memórias da diretora e atrizes. Os pespontos aparentes e detalhes dos figurinos buscam trazer a ideia de roupas “reutilizadas”, que são herdadas e adaptadas ao longo tempo e portanto, perduram - tecidos e retalhos de diferentes épocas e origens compõem por exemplo, a estrutura de um macacão e criam assim uma memória que pode ser vestida.

No aspecto visual, tivemos como inspiração o trabalho do artista britânico Carl Warner, que cria suas obras visuais a partir de diversos elementos de comida. Enxergamos no uso de alimentos para a composição cênica uma forma de ampliar para todo o conto a imagem marcante da casa de doces encontrada na floresta por Maria e João, e trabalhar a possibilidade do lúdico a partir de algo cotidiano e fundamental à sobrevivência: a comida. Nessa direção os três eixos nos quais apoiamos as escolhas em relação a cenografia e dramaturgia foram o PÃO: a casa, a guerra, o humano, VEGETAIS: a floresta, o desconhecido, a natureza e o AÇÚCAR: alimento desejado pelas crianças, oásis.

Dentro do cenário de guerra e fome, a pesquisa de alimentos mais primitivos e relacionados a

tempos de crise fizeram sentido, como o pão - material utilizado na composição dos bonecos - assim como da casa onde Maria e João vivem com seus pais no início da história.

As referências das obras oníricas e de extremo refinamento de Carl Warner, que trabalha com alimentos para criar reproduções de ambientes reais, foram nossa inspiração na criação do espaço da natureza e suas possibilidades de cores e texturas. Para o terceiro eixo visual e conceitual da encenação o desafio foi criar uma casa de doces na escala das atrizes que não fosse realista e estivesse integrada na estrutura do cenário. A pesquisa de materiais e como traduzir a casinha de doces clássica dos bonecos e transformar o palco num lugar colorido e artificial nos levou a síntese de uma bola fini representada pelo plástico brilhante de cordões espaguete usado em cadeiras. A representação desse espaço de desejo e prazer do açúcar, da fartura tóxica e excessos no espaço e na imagem da bruxa-pirulito está em oposição ao espaço de pertencimento e equilíbrio da natureza onde as crianças viviam e para onde querem voltar.

*A Travessia de Maria e seu irmão João* é um espetáculo da Cia. Arthur - Arnaldo que nos conduziu, como coletivo, por um caminho de criação e aprendizado do valor das narrativas pessoais na busca de uma voz autêntica. Foi criado e é executado no encontro de muitos braços e corações trabalhando incansavelmente juntos como acreditamos que é o trabalho no teatro. O processo começou em 2019 e nasceu num mundo pré - pandêmico. Estava pronto para fazer seu caminho e ir aos lugares sonhados ao encontro de muitos públicos e crianças quando a pandemia chegou. Tivemos o desafio de criar uma versão audiovisual e aceitar as perdas e mudanças para abraçar o novo com determinação e seguir caminhando sem esmoecer. Como espetáculo e companhia fizemos nossa travessia simbólica e aqui estamos.

Esperamos que este nosso querido espetáculo possa divertir, emocionar e compartilhar com nossos públicos e, especialmente com as crianças, a beleza e força das mãos dadas nas tantas travessias que a vida nos oferece ao longo da vida e a possibilidade de reconstrução, mesmo quando tudo o que nos alimenta desaparece.

Para acessar o espetáculo audiovisual e os oito minidocumentários do processo de criação acesse o canal do Youtube da Cia. Arthur - Arnaldo: [www.youtube.com/playlist?list=PLtFo8C36bmLslHy8XrM-xD3R7P\\_XSUSyT](https://www.youtube.com/playlist?list=PLtFo8C36bmLslHy8XrM-xD3R7P_XSUSyT)

Soledad Yunge é diretora teatral, arte educadora e produtora. Graduada em Artes Cênicas na ECA -USP, SP, e pelas escolas internacionais, Desmond Jones e Ecole Philippe Gaulier - Londres, Reino Unido. É uma das diretoras artísticas da Cia. Arthur- Arnaldo ([www.arthurarnaldo.com.br](http://www.arthurarnaldo.com.br)) que desenvolve um trabalho com teatro para a juventude desde 2007.

*A travessia de Maria e seu irmão João* | Cia. Arthur Arnaldo | Foto: Ana Helena Pereira Lima



*Quando Tudo Começou...Um Dia Fora do Tempo* | Foto: J. Mantovani



# Cia. Repentistas do Corpo e suas Interações Artísticas

Sérgio Rocha

**D**esde a fundação da Cia. Repentistas do Corpo, em 2001, os diretores artísticos e coreógrafos Sérgio Rocha e Cláudia Christ imprimem DNA híbrido e eclético na concepção cênica dos espetáculos cuja linha mestra de pesquisa e prática é a busca dos possíveis pontos de convergência e fricção entre a dança contemporânea, o teatro, a poesia, a percussão corporal em movimento e o humor numa abordagem conjunta que propicia uma relação epistemológica entre as disciplinas. Esta maneira inusitada de encenar os trabalhos vem mesmo antes da fundação da Cia., quando o artista Sérgio Rocha participou da criação e interpretação de espetáculos emblemáticos dentro do cenário artístico contemporâneo paulistano, como: *Forró For All* da República da Dança (1994), *Omstrab* do Núcleo Omstrab (1997) e *Adoniran* da Cia. Três de Paus (1999) onde pode colaborar com seus conhecimentos em dança, percussão de tambores, ação teatral, composição coreográfica, musical e poética, percussão corporal em movimento, canto e sapateado. Muito antes de ser uma tendência ou tornar-se um modo de fazer mais recorrente, entre alguns grupos, o cruzamento de linguagens já era pesquisado e desenvolvido na prática pelo artista como uma necessidade vital de expressão desejando aproveitar ao máximo suas técnicas a favor das possibilidades de interação e diálogo com os públicos. A bem da verdade, a Cia. Repentistas do Corpo não começou sua trajetória focada em construir espetáculos especificamente para o público infanto-juvenil; porém, desde o seu espetáculo inaugural *Cordel Encorpado* (2001), inspirado na Literatura de Cordel, e de outros que se seguiram, sempre notamos o interesse e a aprovação dos trabalhos pelas plateias mais jovens, incluindo comentários recorrentes de que a encenação surpreendia a todos pela mistura de linguagens e técnicas distintas, além da abordagem lúdica, do dinamismo e humor inusitado contidos nos espetáculos. Esta percepção foi se consolidando através das temporadas realizadas em São Paulo e nas participações em festivais de dança e teatro pelo Brasil afora, onde o público é quase sem-

pre uma mescla de todas as faixas etárias. Soma-se a isso o fato dos temas escolhidos, serem quase sempre, garimpados dentro do rico universo da cultura brasileira, proporcionando identificação, reconhecimento e valorização dos elementos que formam nossa cultura.

Há uma espécie de consenso entre diretores, encenadores e artistas de todas as linguagens das artes cênicas sobre as plateias de crianças e jovens serem as mais exigentes e sinceras nas suas manifestações acerca do espetáculo que acabou de ser apreciado por elas e a reação, mais efusiva ou nem tanto, servirá como fiel termômetro para aferir o sucesso do trabalho ou apontará necessários ajustes para uma melhora do diálogo artístico com as plateias. Enquanto coreógrafo e diretor artístico, concordo com essa ideia e acredito que não existe uma fórmula que possa ser seguida para realizar uma encenação para plateias mais jovens.

O que faço questão de pontuar para os artistas



*Tupiliques - O Espetáculo* | Foto: Solange Avelino

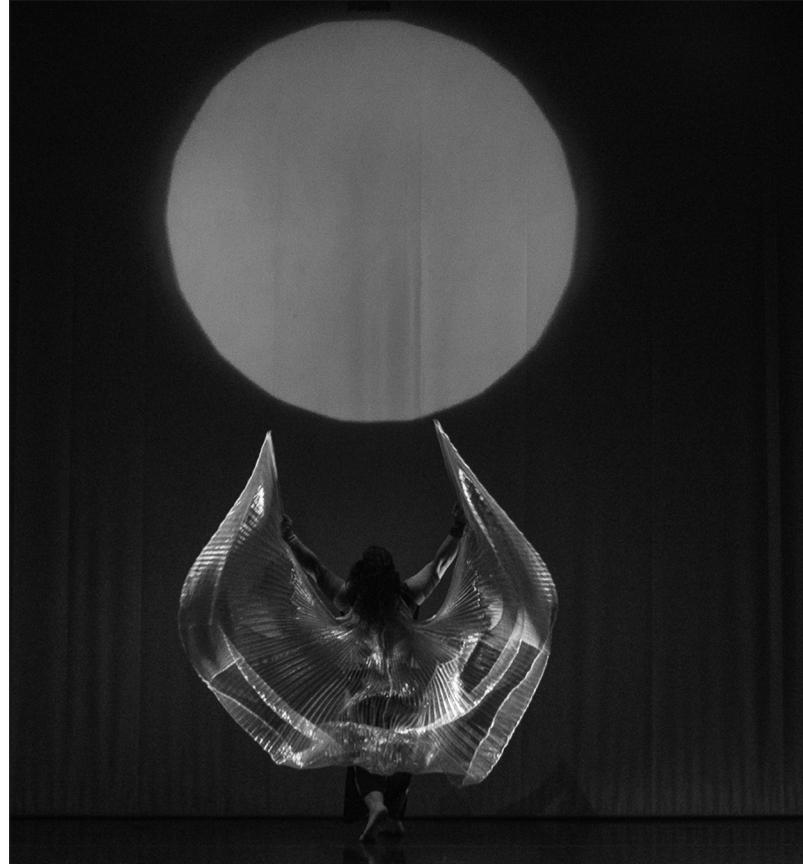
da Cia. é que devemos acreditar no potencial do que está sendo feito e que é necessário nos divertirmos durante os laboratórios e a montagem do espetáculo. Se esta energia pulsante estiver presente em cima

do palco, certamente o trabalho contagiará a plateia. Creio, ainda, que o mais importante é buscar uma encenação equilibrada com momentos dinâmicos, bem-humorados e outros oníricos e reflexivos, confiando no poder cognitivo das crianças e adolescentes, sem nunca menosprezar sua inteligência emocional. Nesse momento da vida moderna onde as tecnologias estão sempre à mão, é fundamental não entregar o espetáculo “de bandeja” e tentar acompanhar a evolução dos tempos. O processo criativo que tento realizar não segue regras e confio bastante na intuição para nortear caminhos e dissipar dúvidas. Aponto, também, a importância dos conceitos apreendidos nas experiências que tive ao trabalhar com grandes mestres da dança, do teatro e da música ao longo dos meus 40 anos de carreira artística. Em alguns momentos, o panorama da criação pode parecer caótico; porém, é muito prazeroso e gratificante quando os elementos escolhidos vão se encaixando e encontrando seu lugar dentro da encenação. A literatura e a poesia sempre foram, para mim, fonte de inspiração para iluminar a concepção de um novo espetáculo. A partir disso, surgem as ideias musicais que inspiram danças que movimentam tudo à sua volta junto com a magia do fazer teatral.

O nosso primeiro espetáculo direcionado ao público infanto juvenil foi construído em 2014 e a inusitada história de *Tupiliques – O Espetáculo* começou com um convite do escritor César Obeid para que construíssemos um trabalho inspirado no seu recém-lançado livro *Tupiliques – Heranças Indígenas no Português do Brasil* (Editora Moderna – 2013). O seu conteúdo despertou imediatamente uma profusão de ideias para a encenação e traz palavras indígenas, de origem Tupi, rimadas em forma de Limerique que é uma forma de poesia inglesa onde os poemas são rimados em estrofes de cinco versos e geralmente apresentam situações engraçadas ou absurdas. A feliz escolha desta forma de escrita abriu espaço para que

acrescentássemos um elemento importantíssimo no nosso processo de criação: O humor!

A partir da riqueza dos poemas que falam do Brasil e toda sua exuberância de natureza, bichos, frutas, personagens do folclore e comidas, recriamos o universo “tupílico” de palavras encontrando os momentos certos para falar do Saci, da Iara, do Boitatá, do Caipora e levar para a cena um espetáculo lúdico, ritmado, poético e dançado, capaz de “tupilicar” a imaginação de crianças e adolescentes. A concepção cênica do trabalho foi se delineando a partir da escolha dos poemas mais interessantes, engraçados e significativos, de acordo com o nosso ponto de vista. Feito isso, nos lançamos em busca da musicalidade de cada um deles e descobrimos que a estrutura poética dos versos escritos em bom “tupiliquês” dialogava com alguns dos mais belos e sincopados ritmos brasileiros: o Coco, o Baião, a Catira, o Caboclinho e a irreverente Marchinha, favorecendo a criação das músicas cantadas e tocadas pelo elenco. A síncope contida nestes ritmos serviu decisivamente como inspiração para criação da trilha sonora original e daí para a elaboração da movimentação cênica e criação das coreografias inspiradas no cotidiano dos povos indígenas com seus jogos, lutas, brincadeiras e festas. É interessante lembrar aqui que na concepção original do espetáculo havia o desejo de incluir imagens projetadas; no entanto, durante o desenvolvimento da montagem decidimos que não havia necessidade de usar tal recurso. Por último chegaram os figurinos e adereços que foram inspirados nas ilustrações do livro e na floresta amazônica. *Tupiliques – O Espetáculo* alcançou enorme sucesso de público e ultrapassou a marca de 120 apresentações no Brasil, incluindo seleções em editais, temporadas em teatros e convites para participações importantes festivais de dança e teatro, como: Circuito Cultural Paulista, Dança Rima com Criança e no prestigiado Festival Nacional de Teatro Infantil



*Quando Tudo Começou...Um Dia Fora do Tempo*  
Cia. Repentistas do Corpo | Foto: J. Mantovani

de Blumenau – FENATIB, em 2015, quando fomos muito bem recebidos pela direção do INARTI e pelo caloroso público.

O tempo passou, a Cia. realizou vários outros projetos, passamos todos juntos pela fase aguda da pandemia até que se apresentou a oportunidade de construir nosso segundo trabalho dedicado ao público infantojuvenil. Mais uma vez, entrou em cena o escritor César Obeid e nos presenteou com um novo livro chamado *Quando Tudo Começou – Mitos da Criação Universal* (Editora Panda Books – 2015). O livro narra dez mitos sobre a criação do universo sob a ótica de alguns povos tradicionais ao redor do mundo. A sua leitura me levou a fazer uma conexão com os tempos atuais e quanto o reencontro presencial com as pessoas se faz imperioso neste momento “quase” pós pandêmico, onde as relações precisam ser de alguma



Quando Tudo Começou...Um Dia Fora do Tempo | Cia. Repentistas do Corpo | Foto: J. Mantovani

forma refeitas e ressignificadas levando em conta que as artes cênicas podem e devem assumir este lugar de redescobrimto das nossas potencialidades através da troca com as narrativas do outro, diferente de nós. Assim, teve início a concepção do espetáculo *Quando Tudo Começou...Um Dia Fora do Tempo* e a composição do título veio após uma pesquisa inicial quando me deparei com os conceitos do Dia Fora do Tempo, oriundos da civilização Maia, cujo calendário de 13 meses de 28 dias resulta em 364 e deixa o 365º dia como o Ano Novo, passagem, renovação que está literalmente fora do tempo. Além disso, 25 de julho, o dia fora do tempo é considerado o Dia Internacional da Paz através da Cultura. Nada poderia ser mais inspirador para relacionar esse dia especial com a criação do universo e seus vários mundos! A temática abrangente do livro dificultou bastante as escolhas para abordar o assunto e como transpor para o palco as ideias que iam surgindo, levando em consideração a concepção cênica híbrida de linguagens realizada pela Cia. O primeiro grande desafio foi escolher quais os mitos fariam parte do espetáculo e por quê. Após várias leituras, discussões e reflexões, os artistas se decidiram por quatro (04) mitos dentre os dez (10) contidos no livro. Os argumentos foram vários; os mais lúdicos, os mais belos, os mais abertos a receber outra interpretação,

os menos machistas, os mais oníricos e sentimentais que havia muito pano para manga. Escolhidos os mitos, decidimos que seria muito interessante que cada história fosse contada de maneira distinta e usando algum tipo de recurso cênico específico. Mas, antes disso, resolvemos começar o espetáculo a partir de movimentos e sons produzidos pelos artistas numa coreografia que faz alusão aos corpos celestes, meteoros e estrelas cadentes que vagam pelo universo.

Depois, estes corpos vão se aproximando e tem início a contação das histórias. É importante dizer que outra relevante decisão tomada foi a de não situar, geograficamente, onde os mitos surgiram e assim deixamos o mundo aberto para a imaginação da plateia. Em dado momento do processo de criação eu tive a ideia de fazer as ligações entre as cenas com momentos de transição que dessem ao público a sensação da passagem do tempo; então, compilei frases do livro que traziam essa noção da contagem do tempo para escrever um poema que virou a música *E O Tempo Passou* que é dançada, percutida no corpo e cantada pelo elenco, de várias maneiras durante o espetáculo. O primeiro mito fala sobre um gigante que vivia dentro de um ovo que após muitos anos quebra o ovo e as cascas se transformam no céu e nos continentes do planeta. Num primeiro momento, tínhamos a ideia

de fazer toda a cena com sombra chinesa; porém, por conta das dificuldades em realizar bem esta proposta, optamos por outra solução estética que se revelou interessante. Gravamos o artista que interpreta o gigante PanKu, contando a história através de gestos e movimentos de dança em um fundo infinito e transformamos o vídeo em uma silhueta negra, como se fosse uma sombra. Então, o autor do vídeo cenário complementou esta sombra dançante com uma bela animação de desenhos inspirada em elementos contidos nos trabalhos do pintor Juan Miró que serviu, igualmente, de inspiração para a criação dos figurinos do espetáculo. O segundo mito a ser encenado é Rangü e Papa, o Deus Céu e a Deusa Terra. Eles viviam apaixonados e literalmente grudados um no outro; para que o mundo pudesse surgir eles tiveram que se separar. Um casal de artistas interpreta esta história amorosa através de um belo dueto de dança contemporânea que culmina com um vídeo curto que simboliza o surgimento do mundo. A inspirada trilha sonora do espetáculo e especialmente a música desta cena complementam o quadro. O terceiro mito traz uma artista contando e dançando a história de Ilmatar, A Deusa do Ar! Para esta cena optamos por utilizar alguns adereços e pequenos instrumentos que vão ajudando a ilustrar a história e a beleza onírica da iluminação se faz notar. O quarto e último mito do espetáculo traz a história da Mulher Que Se Transforma e nossa ideia foi mostrar ao público essa transformação através de um solo performático de dança da artista que evoca

sutil e lindamente a energia de Pacha Mama para socorrer o nosso planeta e acalmar os corações.

Desta forma, o trabalho da Cia. Repentistas do Corpo se mantém resistente e atuante no cenário artístico brasileiro com a singularidade de sua proposta de encenação multidisciplinar que ousa ao tentar alcançar este lugar onde a dança contemporânea dialoga com o fazer teatral, a música se alimenta da poesia, a percussão corporal em movimento condensa várias habilidades, sem perder de vista o humor. Estamos constantemente pesquisando e garimpando dentro do universo cultural brasileiro elementos para potencializar o nosso trabalho, oferecendo subsídios instigantes tanto para o processo criativo, como para a fundamentação técnica e pedagógica. Desta forma, buscamos novos significados para nossa arte e nossa maneira de estar no mundo; sempre em movimento, com um corpo brasileiro.

*Quando Tudo Começou...Um Dia Fora do Tempo*  
Cia. Repentistas do Corpo | Foto: J. Mantovani



Sérgio Rocha é artista multidisciplinar.



*Baleia* | Cia. Cobaia Cênica | Foto: Samuel Pas de Luna

# Uma direção a três corações e muita paixão

*Panorama de uma direção coletiva, intuitiva, calcada na experiência prática e na vivência em salas de aula.*

Samuel Paes de Luna | Sidineia Köpp | Thiago Becker

**U**m grande balão prestes a explodir. Uma panela de pressão que ferve ideias, pensamentos, sonhos e anseios. Essas imagens podem ilustrar perfeitamente o funcionamento da cabeça do artista criador, seja na atuação, direção ou encenação. O desejo e a necessidade de nos expressar é uma constante.

Na função de direção, os desafios de coordenar tantos elementos para o desenvolvimento de uma proposta cênica multiplicam essas imagens de turbilhão e efervescência. O diretor é, em primeira mão, a cobaia daquilo que ele mesmo está construindo. Criador e espectador de sua montagem. O que movimenta as peças do todo. O olhar de fora que prevê o que chega e o que não chega com a devida potência. Aquele que percebe o que tem e o que não tem eficácia na comunicação cênica.

O diretor é presença fundamental nos processos de criação. Indispensável na condução e escolhas que comuniquem e que alcancem o público de forma objetiva, sensível e criativa. No teatro feito para crianças, é indispensável que o diretor esteja conectado com questões da infância. É preciso estar atento, sobretudo, às formas de diálogos e comunicação em

todas as fases infantis.

Partindo da necessidade e urgência de falar o que ainda é pouco dito, há temas que gritam e puxam pelo braço, daí brota a necessidade de transformá-los em uma experiência artística.

No caso do espetáculo Baleila, que estamos apresentando no 24º Fenatib, a direção se deu coletivamente, a seis mãos: Somos Samuel Paes de Luna, Sidineia Köpp e Thiago Becker. Somos atores, produtores culturais, professores de teatro e contadores de histórias. Construímos uma encenação intuitiva, calcada na experiência prática da cena e em salas de aula, com crianças e pré-adolescentes. O desejo de trabalharmos juntos já era latente há algum tempo. Sidineia já foi professora de teatro do Thiago. Samuel e Thiago já trabalham juntos na Cia Cobaia Cênica há quatro anos.

Nós três nos encontramos para esse trabalho e descobrimos alguns caminhos que nos deixaram muito entusiasmados. Somos três apaixonados pelo que fazemos e profundos admiradores uns dos outros, o que facilitou essa construção.

Em *Baleila, como um chamado*, seu conteúdo nos bateu à porta, devido aos números crescentes e alarmantes de casos de violência sexual contra crianças nos últimos anos. Recebemos alguns convites para trabalharmos esse assunto de forma teatral, para grupos de crianças e jovens atendidos pela Secretaria de Assistência e Desenvolvimento Social de nossa cidade, sendo esse nosso ponto de partida.

*Baleila* | Cia. Cobaia Cênica | Foto: Samuel Pas de Luna



Diante de um conteúdo tão delicado e desafiador, pois não tínhamos nada em repertório com essa abordagem, e depois de debater e refletir bastante sobre como e por onde começar, chegamos à conclusão de que precisávamos construir uma proposta cênica que se comunicasse direta, assertiva e carinhosamente com esse público-alvo já tão afetado por essa violência.

Além disso, decidimos que essa experiência precisava ser, sobretudo, leve, poética, suave, profunda, lúdica, reflexiva, colocando inclusive um tom de encorajamento e sensibilização para denúncias. Nossa intenção era que também fosse uma experiência bonita e de encantamento, apesar do horror que tudo isso significa, mas pensando em não reproduzir o que determinadas crianças já passam, no seu cotidiano.

Pensamos em trazer um novo olhar para essa dor, resignificando essa tragédia, propondo ferramentas de alerta, acolhimento e compartilhamento. Nós já tínhamos então o conteúdo e a quem se destinaria o trabalho. Agora era preciso encontrar materiais que nos servissem de base para transpor tudo isso para a linguagem teatral.

Já havíamos lido algumas outras literaturas com temáticas complexas e delicadas para esse público, entre elas o livro *Leila*, de Tino Freitas, que inspirou fortemente esse trabalho e cuja história aborda o abuso e o assédio de um polvo contra uma baleia. Resolvemos então nos debruçar nessa obra, além de reportagens e matérias jornalísticas que nos trouxeram dados estatísticos assustadores como base.

A partir daí, as possibilidades e opções de caminhos cênicos só aumentavam, cada vez que aprofundávamos e desdobrávamos o tema, toda vez que nos encontrávamos para ler e ouvir aquelas palavras e suas estruturas.

Em *Leila*, o cenário é um fundo de mar com dois personagens: uma baleia e um polvo, como dito anteriormente. O elemento água, então passou a ser o nosso Norte, o conceito a ser investigado e experimentado. A partir disso, buscamos expandir essa ideia, ressignificando objetos do universo molhado como capas, guarda-chuvas e galochas para o ambiente marítimo.

O teatro nos dá essa licença e provoca nos espectadores a capacidade de imaginação, transformação e releitura das coisas, o que as crianças já fazem com muita naturalidade. A modernidade e a necessidade de estarmos sempre inovando apontam caminhos diversos para a encenação, seja na inserção de tecnologias ou na integração de várias artes e linguagens. Mas acreditamos que, seja qual for a proposta cênica, a força está sempre na atuação, na condução das palavras e estados emocionais, na presença e na comunicação direta com o público, potencialidades essas que estão nas mãos da atriz, do ator.

E partimos daí, da figura de quem conta a história, pois a identificação imediata do público é humana e depois vêm as camadas materiais, visuais e sensoriais de conexão com a obra. A criança tem um olhar e uma entrega de si muito mais propensa ao lúdico, ao colorido e a experiências extra-cotidianas.

Isso não quer dizer que, para isso, a direção precise apontar para formas alienadas da realidade ou que subestimem a capacidade de compreensão e visão de mundo da criança. Pelo contrário, a realidade e as questões humanas precisam estar presentes, sendo discutidas com normalidade, embora com ferramentas diferenciadas, atraentes aos olhares que aprendem mais eficientemente por meio de jogos, brincadeiras, imagens e sensações.

Samuel Paes de Luna é ator, diretor, dançarino, contador de histórias e produtor cultural. Formou-se em arte dramática, na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna/RJ.

Tem mais de 30 peças de teatro no seu currículo, além de participações em novelas e comissões de frente de escolas de samba do Rio de Janeiro. Hoje, atua na Cia. Cobaia Cênica de Rio do Sul/SC.

Sidineia é mãe, atriz, contadora de histórias e produtora cultural.

Fez mestrado na área da educação e graduação em artes cênicas na Furb. Foi professora de teatro e ministrante de oficinas na área da contação. Curiosa e corajosa, está sempre em busca de novas histórias pra contar.

Thiago Becker é ator e diretor da Cia Cobaia Cênica. Formado pela Escola Técnica Estadual Martins Penna do Rio de Janeiro em interpretação teatral. Participou como ator de diversas montagens teatrais, entre elas “Benjamim- filho da felicidade” onde também assinou a dramaturgia. Já como diretor, dirigiu “O que só passarinho entende”, “Baleila”, entre outras.

*Florbela e Todas as Palavras do Mundo* | Cia. teatro de Romance | Foto: Lucas Silvestre



# O teatro para o público e não somente para o artista

Tadeu Pinheiro

O

texto retrata a vivência artística do diretor Tadeu Pinheiro desde o primeiro contato com o teatro até os dias atuais, usando sua infância no interior de São Paulo como premissa para a criação e direção do espetáculo “Floribela e Todas as Palavras do Mundo”, escrito pelo próprio diretor em parceria com o ator e dramaturgo Denis Antunes, que também integra o elenco da peça. O diretor explana sobre o processo de criação e a necessidade de se fazer um espetáculo direcionado a um público que muitas vezes nunca pisou em uma sala de teatro.

O teatro é para o público e não para o artista. Essa é a premissa que norteia o meu caminho artístico. Evidentemente que os artistas tenham a necessidade de se expressar em um trabalho, junto com seus anseios, desejos, memórias, impulsos. Porém, fico com a sensação de assistir espetáculos teatrais fechados em si mesmos, sem estabelecer uma conexão com o público, deixando de ser uma experiência coletiva, expansiva, com uma linguagem que possa ser decodificada pelas pessoas que a apreciam.

Sou de Pederneiras, uma cidade com 47 mil habitantes no interior de São Paulo. Foi lá que entrei em contato com o teatro pela primeira vez, aos 16

anos, mas não como espectador. Participei como ator. Foi um momento muito marcante, nunca tinha visto nada parecido, e que me levou para o caminho que trilho até hoje.

Me recordo de ficar hipnotizado com a danças das partículas de poeira na frente dos refletores, o cheiro de madeira do palco e a semelhança que ele tinha com um ritual religioso, no meu caso, com o altar cristão-católico. Nesse primeiro espetáculo que participei, as personagens não utilizavam calçados e, portanto, os ensaios também eram feitos descalços. Assim que chegávamos ao Cine-Teatro de Pederneiras para ensaiar, tirávamos os tênis, o que me fez acreditar

que o palco era um lugar místico, sagrado. Passei um tempo achando que era preciso tirar os calçados em qualquer palco que eu fosse pisar. Essa sensação, a de que o palco é místico e sagrado, ainda permanece em mim.

Minha história no teatro sempre incluiu o teatro infantil. Além de artista de teatro, com mais de 30 peças apresentadas, sou arte-educador e trabalho há 11 anos nessa função, no colégio Liceu Pasteur, em São Paulo, o que me faz estar sempre presente na vida do público infanto-juvenil, conhecendo de perto suas vontades, gostos e anseios, sempre me questionando como atingi-los de uma maneira poética.

Todo final de ano, junto com os alunos, desenvolvo diferentes espetáculos teatrais. Além disso, sempre trabalhei com grandes diretores do teatro brasileiro em espetáculos infantis, e na maioria das vezes com o circo-teatro e teatro infantil. Ter trabalhado com grandes diretores como Chico de Assis, Jairo Mattos e Hugo Possolo, esse último, fundador do grupo Parlapatões, do qual faço parte do quadro artístico desde 2014, foi de extrema importância para minha construção como artista, já que eles conseguiam conciliar a necessidade do ator em ficar livre para criar, ao mesmo tempo em que o mesmo se sente seguro numa encenação cuidadosamente marcada.

O Circo, e no meu caso o Palhaço, pode parecer uma arte de improviso. Longe disso, a arte da palhaçaria é como uma grande coreografia, onde os movimentos devem ser precisos e “limpos”.

Em *Floribela e Todas as Palavras do Mundo*, utilizei da experiência que tenho como arte-educador, da experiência como ator, e juntamente com os atores desse trabalho, construímos uma grande “dança”, onde cada

um tece o seu espaço de criação e exploração do assunto. Toda a encenação da peça ganhou forma de maneira rápida e orgânica, transformando as marcações numa movimentação com fluidez, de forma simples e divertida. Além disso, foi extremamente enriquecedor para este trabalho entrar em contato com especialistas em cada área; Marisa Bentivegna, criadora de luz e cenógrafa, o figurinista Leandro Benites e Mariane Mattoso, musicista e criadora das músicas exclusivamente para esta peça.

Utilizando o conceito de Marcel Proust, escritor francês, e seu

conceito de tempo no livro “Em busca do Tempo Perdido”, nós só reconquistamos o tempo perdido (perdido ao vivê-lo) através da memória. Proust afirma que, enquanto vivemos, não somos capazes de sentir plena e profundamente uma experiência porque não podemos dirigi-la, deixando-a assim, sujeita a circunstâncias imponderáveis. Segundo ele, quando

O Circo, e no meu caso o Palhaço, pode parecer uma arte de improviso. Longe disso, a arte da palhaçaria é como uma grande coreografia, onde os movimentos devem ser precisos e “limpos”.

reconquistamos o tempo através da memória, podemos separar em nossa mente tudo que não era essencial e assim reconquistar o tempo vivido e revivê-lo na memória.

Nesse sentido Proust se aproxima com teatro do russo Constantin Stanislavski que também é memória revivida, vivenciada. Como coautor e diretor de *Florbela*, resgatei da minha infância no interior e dos meus próprios “momentos perdidos”, passagens vividas e que senti a necessidade de colocá-las no palco.

Talvez você não se lembre da primeira peça que assistiu, a primeiríssima vez que entrou em uma

sala de espetáculos. Porém, deve-se lembrar da sensação que reverberou até hoje. Por diversas vezes tive o privilégio de apresentar uma peça para olhos curiosos, iniciantes e ansiosos, que se perguntavam o que iria acontecer quando a luz diminuísse. Um momento sagrado e de extrema importância para mim. São momentos como esse que me motivam a fazer o teatro para o público, principalmente esse, que nunca teve contato com esse universo mágico, para que ele se contagie e siga amante dessa arte, tão necessária para nós como sociedade.

“É necessário que o ator tenha sempre a missão progressista da sua tarefa, o seu caráter pedagógico, o seu caráter combativo. O teatro é uma arte e uma arma.”

(AUGUSTO BOAL. *200 Exercícios de Jogos para o Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*).

Tadeu Pinheiro é artista de teatro e arte-educador. Atualmente integra o grupo de teatro de SP, Parlapatões, também é o diretor e coautor do espetáculo *Florbela* e todas as palavras do mundo. É professor de artes e de teatro do colégio Liceu Pasteur.

*Florbela e todas as palavras do mundo* | Cia. teatro de Romance | Foto: Mauricio Bertoni



*Franky/Frankenstein* | Teatro Sarcástico | Foto: Cláudio Etges



# Quem disse que criança não pode sentir medo? Ou: Você tem medo de quê?

Daniel Colin

## É

*(Barulho de trovão. A luz do abajur pisca. O vento sopra.)*

uma honra para o Teatro Sarcástico (Porto Alegre/RS) estar no 24º Fenatib com nosso espetáculo-xodó “Franky/Frankenstein”, concebido em 2013 e apresentado já para milhares de crianças destemidas. Pensar neste trabalho é lembrar como ele se estruturou a partir da ideia do medo. Sim: MEDO! Medo que as crianças sentem naturalmente. Às vezes do escuro... Às vezes de monstros... Ou de se sentirem sozinhas e desprotegidas... Ou do próprio fato delas terem sentimentos desconhecidos que nelas causam muito medo justamente por serem desconhecidos... O que, admito, nos fez refletir por vários momentos sobre o quanto este medo não parece ser um reflexo daquilo que nossa sociedade sente em relação ao que lhe é estranho ou mesmo diferente... E sobre como agimos em relação a estes medos, né?

*(Novo barulho de trovão e porta rangendo.)*

Pois bem: o medo sempre foi um tema interessante pra mim. Porque se, por um lado ele pode nos travar e imobilizar, por outro ele também pode nos impulsionar a vencer desafios e obstáculos. Como um salto no abismo. Fecho meus olhos e me lembro perfeitamente que adorava assistir a filmes de terror de madrugada com minha tia quando eu era pequeno. Devia ter uns 9 anos e recordo que eles eram específicos para adultos (é... eu não devia estar vendo aqueles filmes àquela hora da noite hehehe) e me davam mui-

to medo; eles deixavam a minha imaginação infantil fervilhando, amparada pela respiração suspensa e pela insegurança do desconhecido. *(Sons de passos no corredor. Respiração ofegante.)* Minha tia percebia meu pânico, meio que me protegia e finalmente me amparava. E era algo bom! Guardo isso na memória... Esse hábito notívago me impulsionou a ser deslumbrado, durante anos, por livros de mistérios e por histórias de terror, que eu sabia lá no fundo que eram todas ficcionais – mas ainda assim morria de medo delas...

Pois bem... Anos depois, pesquisando o fazer teatral e a produção de espetáculos específicos para crianças com o Teatro Sarcástico, decidimos experimentar como seria trazer esse *frisson* para nosso público infanto-juvenil. Nossa primeira experiência nesse âmbito, o espetáculo *Jogo da Memória* (2008), foi uma adaptação do conto *The Body*, escrito pelo mestre do terror Stephen King, sobre um grupo de amigos

que decide fugir de casa para encontrar algo apavorante (Não! Não darei nenhum *spoiler* aqui!). Naquela época, contamos com o trabalho minucioso da psicopedagoga Patrícia Colin na adaptação do texto para a dramaturgia elaborada por mim. O envolvimento da Patrícia com a montagem foi o de nos indicar quais aspectos tenebrosos deveriam ser “amenizados” da história original de King e quais eram perfeitamente assimiláveis para as nossas crianças e pré-adolescentes. Queríamos gerar suspense, mas não podíamos aterrorizar as crianças de forma alguma. Apesar do foco em “Jogo da Memória” não ter sido o medo em si, mas sim os processos de separação e amadurecimento de personagens jovens, pudemos experimentar lampejos de como nosso público mirim lidava com cenas levemente apavorantes... (*Blecaute. Ouve-se um grito no escuro*).

Com um resultado que nos pareceu muito satisfatório, decidimos aprofundar ainda mais esta relação do terror para as crianças e nos propusemos em 2013 a encenar o clássico do horror *Frankenstein*, de Mary Shelley, para o público infanto-juvenil. Vocês sabem quem foi Dr. Victor Frankenstein, né? (*Um foco de*

Queríamos  
gerar suspense,  
mas não  
podíamos  
aterrorizar  
as crianças [...]

*luz vai iluminando o monstro de costas*) Vocês lembram da história do monstro que foi criado por ele a partir de pedaços de cadáveres e que fantásticamente ganha vida em uma noite em pleno século XIX, não é? Todo mundo já viu essa fábula reproduzida incontáveis vezes e em diferentes formas e linguagens. Pois queríamos levá-la aos palcos para atemorizar guris e gurias corajosas. Nossa maior questão era:

como adaptar uma narrativa tão terrível para o teatro e suscitar a sensação do medo nas crianças, sem que isso fosse algo traumático ou negativo nas vidas destes pequeninos espectadores? E, para isso, mais uma vez contamos com a parceria imprescindível da Patrícia Colin, bem como da Doutora em Educação Catharina Silveira na adaptação do romance, quando decidimos transformar todas as personagens do livro em crianças. Deste modo, Victor Frankenstein – Vitinho, para os mais chegados... – se apresenta na nossa montagem como um garoto genial que é excluído por colegas em sua escola graças a seu jeito estranho e sua atitude de *nerd*. Rejeitado por todos, ele decide criar seu próprio melhor amigo através da ciência e é aí que começam os quiprocós da nossa peça. (*Um lobo uiva ao longe*) *Franky/Frankenstein*, o espetáculo do Sarcástico, estreou sem receio de usar recursos sonoros e visuais típicos de filmes de terror, como escuridão, sombras, músicas apavorantes, monstros e seres bizarros, por exemplo, com o intuito de valorizar não somente o livro clássico, como também nossa outra inspiração artística: o universo alegórico do cineasta estaduni-

dense Tim Burton, por meio de seus contrastes entre pretos e brancos e suas obsessões por narrativas escabrosas próprias para crianças audaciosas. Com as atuações premiadas de Ricardo Zigomático e Guadalupe Casal, conseguimos ainda trazer à cena personagens esdrúxulos e, justamente por isso, encantadores! Que nos fazem refletir todo o tempo sobre quem são os monstros naquela situação, afinal.

A dramaturgia da nossa peça de terror pra crianças, elaborada a seis mãos, focou de forma perseverante nas relações com que estas personagens e o público sentem em relação a seus próprios medos. Em *Franky/Frankenstein*, a gurizada tem todo o direito de ter medo se quiser, de dar gritos se ousar, de gargarhar se tiver vontade e de abraçar os ursinhos da coragem se precisar. Vale tudo! Só não vale atacar o outro, o diferente, o estranho, sem nem sequer reconhecer suas particularidades.

O renomado romance de Mary Shelley, além da atmosfera do horror, nos serviu também como uma estratégia de debate sobre a exclusão das pessoas “diferentes”, ou seja, todas aquelas que são apontadas e perseguidas porque fogem da norma social, seja por

sua raça, etnia, sexualidade, gênero, credo, deficiência ou outras tantas variantes. Usamos o medo como conceito criativo porque queremos demonstrar que ele não pode ser uma justificativa para que maltratemos os outros pelo simples fato de temermos o diferente. Ao transformar todos os personagens do livro em crianças, pudemos ressignificar estas exclusões como processos de *bullying*, tão característicos em núcleos familiares e em ambientes escolares e, certamente, reconhecíveis para todas as crianças que fossem assistir ao nosso espetáculo. Queríamos defender que não importa se somos diferentes e que, ainda que algumas pessoas cismem em nos xingar com palavras horríveis que nos machucam, precisamos lembrar sempre que somos especiais. Somos diversos e diversas! Cada um e cada uma do seu jeitinho! Com “Franky/Frankenstein” queríamos que as crianças vissem nosso espetáculo, assumissem seus medos, sentissem suas coragens e percebessem que ser estranho não nos faz melhores ou piores do que ninguém. *(Toca uma música antiga e nós dançamos bem felizes, com nossas diferenças. Mais um som de trovão. Blecaute.)*

Daniel Colin é diretor e um dos dramaturgos de Franky/Frankenstein - Teatro Sarcástico.

*Franky/Frankenstein* | Teatro Sarcástico | Foto: Cláudio Etges



*Felpe Filva* | Cirquinho do Revirado | Foto: João Gabriel



# Felpo Filva do Cirquinho do Revirado

Reveraldo Joaquim

C

om o desejo e a necessidade de montar mais uma peça para o público infanto-juvenil o grupo começa uma pesquisa de textos e de argumentações para pensar um novo espetáculo. Em meio às buscas, relemos um livro que era da época que nossa filha frequentava as primeiras séries do fundamental. Então o grupo cria forte interesse pela obra literária de Eva Furnari *Felpo Filva* (2006) imaginando a possibilidade de adaptação do livro para teatro. Nossa primeira ação para colocar isso em prática foi entrar em contato com a autora, que de pronto aceitou nossa ideia e nos concedeu os direitos da obra para livre adaptação para o teatro.

Quando encontramos a obra *Felpo Filva* com sua potência em abordar a temática da forma que aborda, a autora discute o preconceito e a questão das diferenças de uma forma leve e lúdica. Esse foi um dos principais fatores que nos levaram a escolher a obra de Furnari (2006).

*Felpo Filva* conta a história de um coelho, poeta solitário que tem uma orelha menor que a outra. Certo dia, Felpo recebe uma carta de uma fã reclamando que suas poesias eram muito tristes e pessimistas e manda um poema de reparo em cima de um poema de Felpo.

A partir daí o cotidiano de Felpo se transfigura, ele começa a sentir coisas diferentes, levantar questionamentos. O contato com uma “diferente”, uma fã que tem outra atitude com relação à vida, diferente da de Felpo, mais otimista e alegre, faz com que ele saia da sua zona de conforto e perceba que suas diferenças não são tão ruins assim. A coelha Charlô, fã de Felpo, o convida para tomar chá e comer bolo em sua casa, se instaura então uma relação afetuosa entre Felpo e Charlô, provocando desenlaces do roteiro que resulta no casamento dos dois.

No texto encontramos diversos gêneros textuais (carta, poesia, telegrama, bula de remédio, listas...) e nas ilustrações vemos esse texto ganhando movimento, dinâmica e recurso narrativo ilustrado. De certa forma a própria obra de Eva já é performática, tendo em vista a quantidade de diferentes recursos linguísticos, estéticos e narrativos para a composição de uma obra que fala das diferenças. Independente disso ser uma escolha consciente ou não da autora, as próprias diferenças ganham tônica com esse estilo de composição.

Pela primeira vez na história do cirquinho, Yonara Marques e Reveraldo Joaquim não estão no palco juntos. Reveraldo assina a direção do espetáculo e Yonara está em cena Com Fabio Murilo, ator do grupo desde 2017.



*Felpe Filva* | Cirquinho do Revirado | Foto: João Gabriel

Somos um grupo de teatro que vive há 26 anos do fazer teatral e do fazer artístico. Coloco as duas coisas separadas, pois, para mim, são duas coisas que de fato são diferentes. O fazer teatral pode ser o simples fato de encenar uma peça já pronta, e a construção de qualquer obra de arte é feita de camadas que vão se construindo aos poucos e na prática com alguns insights.

A criação de uma montagem teatral construída a partir de uma ideia, de falar sobre algum tema, leva um tempo maior, pois abre um conjunto de possibilidades e um tempo de pesquisa muito maior do que uma montagem que surge de um texto pré-estabelecido. Falar de preferência, construir uma peça do “nada”, e juntar os quebra-cabeças de possibilidades de encenação com dramaturgia é sempre mais instigante para mim.

Temos na nossa vivência as duas experiências. E temos diante disso, a certeza que a construção artística da cena exige muita pesquisa e dedicação. Num texto já pronto, as linhas que traçamos para decifrar as palavras já colocadas é um caminho amplo e seguro, mas não fácil. Neste caso podemos seguir na linha comum de dissecar o texto, estudar nuances dos personagens achar os verbos de ações, estudar a estrutura da cena, esboçar o início de uma cenografia.

A sala de ensaios se torna o lugar onde a mágica acontece, onde o diretor acompanha os atores nas suas manifestações ao serem provocados por diversas formas de ação, sendo elas com exercícios físicos ou um exercício com pincel e papel.

É importante lembrar que a peça *Felpe Filva* do cirquinho tem seu texto *Felpe Filva* (2006) respeitado e com pouquíssimas saídas dos personagens para resolver cenicamente algumas situações. O Início e o final são dois destes momentos, sobre isso vamos falar mais para final.

Nessa montagem tínhamos algumas certezas, e uma delas é que não queríamos uma contação de história, apesar de o texto ser encenado por dois atores que a narram. Então pensei em pôr os atores numa situação de “não conversa” com a plateia e sim uma conversa entre os dois personagens, uma brincadeira em que a plateia estaria assistindo este jogo dos dois personagens.

Tirar dos atores a vontade de olhar nos olhos da plateia, principalmente de Yonara, minha companheira de cena de quase 26 anos, sei do quanto é difícil para ela não recorrer ao expectador e buscar cumplicidade na história narrada. Como criar uma zona de confiança e cumplicidade? Como, também não cristalizar formalizações cênicas?

Com isso tive que convencer os atores que se fizessem da maneira que eu estava propondo: os olhares da plateia estariam focados nos dois em cena. Sei que isso deixa o ator seguro. Este convencimento de encenação passa pela confiança no que propõe o diretor.

Essa confiança é resultado de uma vida de experiências, de coisas que deram certo, e de coisas que deram erradas também, pois a gente não é só o que se sabe ou o que se pensa que sabe, a gente se molda também através dos erros vividos.

“Como se chega a ser o que se é? No momento, posso dizer que sou o resultado de minhas vivências, experiências e in experiências, pois o que não sei também faz parte de mim.” HADERCHPEK, 2016, p. 31

Busquei um jogo, que os atores se utilizam da linguagem do teatro de bonecos e objetos para se distanciarem da ação e da narração. Neste momento os objetos ganham vida, e o que no princípio era somente dois atores em cena, passa a serem infinitas, as possibilidades de jogo com os mais diversos tipos de elementos na cena.

Quero destacar neste momento uma pequena ação que surge no ensaio e que sabemos que teria que ter na cena. O balançar da orelha de Felpo. No texto, ao entrar numa situação de *stress*, tirando ele da sua rotina e de sua segurança, ele tem crises de orelhite tremulosa. Colocar os atores a imaginar como é que um coelho treme a orelha, sendo um ator fazendo a cena, sem ter que de fato imitar um coelho tremendo a orelha.

O simples fato de um dos braços do ator/atriz ser levantado acima da cabeça e mexendo a mão, já dá a nítida certeza da que ator/atriz e coelho se fundem nesta ação. Uma ação que se transformou numa partitura e numa coreografia e que é repetida ao longo da peça, e não é surpresa para nós ver a plateia repetir o movimento.

Dentro da história de Felpo, várias outras histórias são contadas, e isso para um encenador é maravilhoso, a possibilidade de tirar o ator de uma rotina física e o colocar em outra situação na mesma peça. Aqui destaco duas cenas, “O Coelho e a Tartaruga”, narrada numa carta por Felpo que encaminha para Charlô, onde ele se utiliza do popular da fábula. Montamos assim, no nosso palco um outro palco. Os personagens são parte de uma história em que o coelho e a tartaruga estão na cena, e num palco de teatro, porém de um tamanho bem pequeno, muito pequeno. Mas por que pequeno? É que estamos narrando uma fábula muito conhecida, crianças e adultos já a ouviram milhares de vezes. O que vai surpreender é a brincadeira e a magia que colocamos nesta cena da corrida do coelho e da tartaruga.



Felpe Filva | Cirquinho do Revirado | Foto: João Gabriel

O Cenário é que se move enquanto os minúsculos bonecos ficam parados, e dá a nítida impressão que os bonecos estão correndo. Os personagens que se movimentam de uma forma delicada, a narração e a música que fazem com que o espectador se esforce para enxergar toda a história.

A segunda cena é um livro que Felpo escreve; Uma história um pouco esquisita, e que colocamos na cena um livro Pop Up, e vemos os cenários sendo levantados, tomando uma tridimensionalidade a cada página virada, e os personagens em figuras planas sendo protagonistas desta história simples e divertida, essencial para a construção da narrativa.

Os personagens que Fabio e Yonara representam nessa peça não saem do texto de Eva. Na nossa criação, eles estão antes do texto pronto, eles são os maiores fãs e por outro lado também são os maiores críticos dele, eles são a construção e desconstrução de tudo, são a gênese da história escrita, são o Rabisco e Rascunho do livro *Felpo Filva*, e que na nossa história “Rabisco” surge numa lixeira e “Rascunho” num baú. Importante falar que essas ideias não aparecem do nada, a chuva de possibilidades acontecia a cada encontro, e a certeza estava ali, vagando nas nossas cabeças, era só esperar o momento certo para pegar.

Vale lembrar que se estamos respeitando todo o texto de Eva Furnari, que gentilmente nos cedeu os direitos de encenação, então teríamos que respeitar seus traços e seus desenhos. Surge neste momento a ideia de que tudo sai do livro: os adereços, os personagens as cores, mas onde seria estampado isso tudo?

Seção de ideias mil, cabeça não para de pensar, cenários vem à cabeça, livros que se abrem, portas que se abrem, mesa que gira, esteira que vai trazendo objetos de cena, e por aí vai para o funil do desapego de mil ideias de uma montagem teatral, e que no fim só fica o que de fato é necessário para a cena.

Este projeto de montagem de *Felpo Filva*, foi todo acompanhado pelo artista plástico e professor Sérgio Honorato, que confeccionou a cenografia, adereços e bonecos. Ter um profissional desta grandeza nos dá a possibilidade de ter nossos pensamentos passados para o papel (literalmente, papelão) em minutos, e com uma precisão incrível. Sérgio não acompanhava todos os ensaios, mas estava pronto para pôr em

prática cada ideia que era colocada. Sempre super disponível e presente para solucionar alguns entraves.

O fato de optarmos num primeiro momento pelo papelão para fazer as maquetes, foi extremamente importante para a ideia de se utilizar

“  
O Cenário  
é que se move enquanto  
os minúsculos bonecos  
ficam parados, e dá a  
nítida impressão que os  
bonecos estão  
correndo.”

do papelão como objeto de cena. No momento em que falo aos atores e ao diretor de arte que gostaria que o cenário e objetos de cena e os bonecos/ personagens fossem todos de papelão, aceitaram na mesma hora, e mais uma enxurrada de ideias surge, e o funil do desapego é acionado.

Algumas certezas já adquirimos, diante de tantas experiências de montagens que já fizemos. Uma dessas certezas, talvez seja até um limitador de criatividade, mas como vivemos de apresentações, não podemos abrir mão de que todo o cenário caiba na camionete, nossa realidade de transporte, para nossa tranquilidade nas produções e segurança e cuidado como cada obra de arte é transportada.

O livro *Felpe Filva* (2006) entrou na nossa vida através da nossa filha Marcella, quando estava no ensino fundamental 1 e o colégio adotava o livro para estudarem gêneros textuais, era um dos livros paradidáticos da escola. A história estava pela casa, e foi lida algumas vezes, e cada vez que a gente lia nos divertíamos muito com as situações. O livro que surge para Eva Furnari em forma de um pedido para tratar de uma temática e que com a sua criatividade coloca uma história tão importante e atual nas escolas. Perceber o potencial de transformar esta obra que tem uma função didática numa obra artística é pesquisa e sensibilidade e conhecimento de até onde se consegue chegar com as habilidades da nossa profissão, que é da arte de transformar ideias, a arte de conduzir processos.

A dificuldade de pegar um livro paradidático e transformá-lo numa encenação como *Felpe Filva* do Cirquinho, é muito desafiadora e muito gostosa também. Perceber que a maioria das cenas era o próprio livro que já nos trazia, e colocar ele na cena, não buscando a redundância da leitura do livro, mas transformando as folhas escritas e desenhadas por Eva na cena, e com o desafio de sabermos que muitas das crianças que serão espectadoras deste espetáculo já tiveram uma experiência de viajarem em toda a história que o livro traz, o que trazer de novo? O que apresentar além do que Eva Furnari já apresenta em seu livro?

Minha experiência como diretor teatral surge de percepções, de inspiração de técnicas e de muito trabalho e persistência. Sou uma pessoa criativa. Mas ser criativo não dá a condição de ser um bom diretor. Ser o primeiro olhar da obra que será encenada, ser o primeiro a ser tocado, emocionado, e acreditar que isso é importante para o espectador. Se distanciar e notar que o sentimento que estás buscando será entendido pela plateia, que os detalhes de uma movimentação revelam coisas, que a curva dramática da encenação e todo o ritmo das cenas e a forma que o ator/atriz darão o texto, e entender que isso me agrada, e que sou o que controla o funil das ideias e possibilidades, mas que, como qualquer arte ou situação, são meus pontos de vista, e que o que me toca, talvez não toque a todos, e tudo bem também, inclusive, melhor assim, pois somos artistas que produzem obras, e que se enxergue cada dia mais as camadas que esta obra ganha para um resultado que se finda na apresentação.

Reveraldo Joaquim é diretor do espetáculo *Felpe Filva, Cirquinho do Revirado*.

*Para Onde Voam os Pássaros* | Sociedade T | Foto: Brunno Martins



# Destravando gaiolas

Euler Lopes

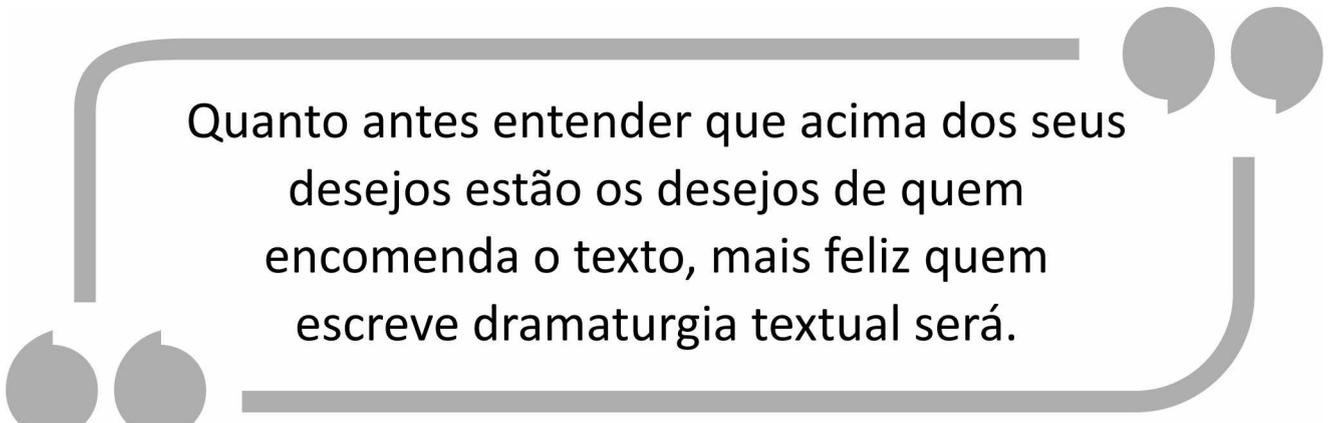
O

*seguinte artigo oferece um mergulho no processo de criação dramaturgica a partir do texto “Para Onde Voam os Pássaros”, montado e encenado pelo grupo Sociedade T (RN), a partir do diálogo e encomenda da dramaturgia feita a Euler Lopes. Produzido em meio a pandemia, o texto surgiu da troca de vivências e memórias dos atores, que foram costurados pelas mãos do dramaturgo, acrescentando novos caminhos narrativos a partir de nossas conversas realizadas por mecanismos virtuais. Um processo de compartilhamentos, leituras e devolutivas. O processo da construção dramaturgica foi bastante dialógico. Aqui encontra-se em tom ensaístico. Parte do percurso desse texto, que foi um ninho de criação e agora é pouso, agora é voo também.*

Tenho um pé de acerola plantado na entrada da minha casa, as frutas que nascem nos galhos são bicadas pelos pardais que passeiam entre as vigas do telhado e que cantam quando vou dormir no início da manhã. Foi debaixo de suas ramas que me encontrei de forma online com Moisés Ferreira e Pablo Vieira do grupo Sociedade T, de Natal (RN), sendo que o pé de acerola frutifica em Aracaju (SE), onde estou confinado.

Tenho para mim que é impossível ser escritor/a/e sem escuta atenta. Talvez a escuta seja a

grande saída para diversas coisas, mas na escrita dramaturgica ela é fundamental. Ocorre que o resultado do texto dramaturgico, como já dito, não se encerra quando concluimos o roteiro, ele vai ser (re)construído nas próximas etapas da encenação. Independente de como se escolha começar uma obra teatral – seja pelo texto ou não, o primeiro passo de quem escreve para teatro deve ser ouvir o que os envolvidos querem do espetáculo a ser construído: podem ser pensamentos vagos, referências simples, anotações. Nesse momento, tudo é alimento do texto por vir.



## Quanto antes entender que acima dos seus desejos estão os desejos de quem encomenda o texto, mais feliz quem escreve dramaturgia textual será.

Moisés e Pablo propuseram pensarmos juntos sobre um espetáculo infanto-juvenil para todas as idades, a ser inscrito num edital cujo prazo se esgotava em 15 dias. O prazo é o melhor amigo de quem escreve, pelo menos para mim, o prazo funciona como um estímulo, diferente do que vemos nos reality shows de culinária, escrever funciona como férias planejadas, para você se divertir tem que saber os passos a serem dados, sem que isso te aprisione.

Zadie Smith, em aquela sensação de ofício divide os/as escritores/as em macroplanejadores e microplanejadores, os/as primeiros/as são aqueles/as que planejam o texto do início ao fim, com riqueza de detalhes, os/as segundos/as são aqueles/as que seguem o ritmo e escrevem por etapas, deixando o fluxo da escrita guiá-los/as. Acredito que quem escreve para teatro deve ser as duas coisas, afinal, o tempo de escrita do texto teatral muitas vezes se dá por uma necessidade mais urgente, atrelada a desejos que são superiores a quem está na posição de dramaturga/e/o. Os prazos são uma realidade corriqueira, já que sempre haverá um limite para a estreia, outras demandas da produção que precisam da dramaturgia já definida, ou a necessidade de financiamento.

Quanto antes entender que acima dos seus desejos estão os desejos de quem encomenda o texto, mais feliz quem escreve dramaturgia textual será. A encomenda, inclusive, é uma perspectiva interessante para se pensar a prática como um ofício, uma etapa

importante para o/a/e profissional de escrita dramática. Escrevemos para o/a outro/a/e, não apenas para aqueles/as que irão usufruir de nossas palavras quanto entretenimento, mas também para aqueles/as que vão construir com nossas palavras o espetáculo.

Um dos pontos frisados pela Sociedade T, era a necessidade de criar um espetáculo que ao mesmo tempo em que fosse infanto-juvenil agradasse a todas as idades e não fosse pedagógico. Lajolo, Zilberman (1984) já salientava que a produção literária para a infância e juventude no Brasil costumava ter um caráter pedagógico e de certa forma idiotizante. Não é raro ainda hoje vermos espetáculos que tratam as crianças e jovens de forma estereotipada, sem considerar sua inteligência e subjetividade. Pensar em um espetáculo infanto-juvenil para todas as idades é considerar que a apresentação do espetáculo enquanto evento não é um depósito de crianças e adolescentes, quem acompanha esse público também quer ser atingido/a/e.

A temática proposta de falarmos sobre a caça a avoantes no interior do estado do Rio Grande do Norte, uma prática comum entre meninos e homens em algumas cidades partiu dos dois atores, como também uma série de anotações sobre seus desejos, possibilidades de cenas e memórias das vivências que tiveram em suas cidades de origem. Desde então, algumas sensações de caminhos a serem trilhados – ou voados – me ocorreu, tratava-se de uma história sobre como crescer pode ser violento para meninos.

## Referências

SMITH, Zadie. Aquela Sensação de Ofício - That craft feeling. In: *Changing my mind: occasional essays*. Londres: Penguin, 2009.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Unesp; 1ª edição – 2019.

Euler Lopes é autor do espetáculo *Para Onde Voam os Pássaros*, encenado pelo grupo Sociedade T, de Natal - RN.

*Para Onde Voam os Pássaros* | Sociedade T | Foto: Brunno Martins



*Menino pássaro* | Trapiá Cia. Teatral | Foto: Bruno César



# Sertão conectado: teatro e resistência

Lourival Andrade Junior

O

sertão é um espaço dinâmico e vivo. Viver e produzir no sertão é um ato de resistência e de profunda alegria em poder entender, sem buscar dicotomias, o velho e o novo, a natureza e o homem, o popular e o erudito. Fazer teatro no sertão também é um ato de resistência. MENINO PÁSSARO é isso. Foi gestado antes da pandemia. Cresceu durante o isolamento. Nasceu quando já era possível novas e cuidadosas aglomerações. Espetáculo híbrido que toca em assuntos espinhosos como a morte, o desalento e a solidão. Mas, que nos enche de esperança e de amor quando as relações que se formam neste ambiente de perdas se tornam potentes e nos fazem novamente sorrir, amar e lutar.

O sertão é múltiplo, conectado e dinâmico, muito diferente do que é descrito pelos conservadores, tradicionalistas e folcloristas. Viver no sertão é resistência e teimosia. O sertão impõe uma experiência vivencial entre o homem e a natureza, entre o velho e o novo, entre as beiradas e o profundo, entre o excesso e a falta. Tudo isso sem estabelecer dicotomias estéreis, mas sim relações de ir e vir, de constante fluxo de olhares e percepções de mundo.

A natureza ensina, por isso aprendemos com a Trapiá, árvore que dá nome ao nosso coletivo. Trapiá é uma árvore frondosa do sertão nordestino que resiste às mais terríveis secas, porque aprendeu a conviver com ela e desenvolveu a capacidade de economizar e usar a água com parcimônia, por isso se mantém verde durante longos períodos de estiagem. Ela faz o sertão renascer, sobretudo quando usada para reflorestar áreas degradadas na caatinga nordestina.

Desde nossa primeira montagem, os espetáculos da Trapiá dialogam com o nosso sertão vivido. A cultura popular e o mundo conectado dos tempos atuais fazem parte de nossas práticas e pesquisas. O que unifica as montagens (P's – 2015; Chico Jararaca – 2018; Condenadxs – 2022 e Menino Pássaro – 2022) é realmente o espaço sertanejo e sua diversidade. O hibridismo faz parte da formação cultural sertaneja e seu ideal de pertencimento é também moldado pelo trânsito permanente de novas tecnologias em seus territórios.

Menino Pássaro começou a ser gestado após a leitura do folheto “O menino e o pássaro” do cordelista Edcarlos Medeiros (Caicó/RN) em 2019. Como já é uma prática da Trapiá, convidamos um dramaturgo para escrever o texto do espetáculo tendo o cordel como inspiração, mas estabelecendo uma relação de colaboração permanente. Assim, Afonso Nilson, escreveu o texto que teve várias versões e continua sempre em permanente discussão. Iniciamos assim a montagem no início de 2020. Chegou a pandemia da COVID-19. Nos isolamos. Mas não perdemos o contato e o desejo de continuar trabalhando, por necessidade de nos sentirmos vivos e em sinal de resistência contra toda a desgraça que nos abatia. Realizamos inúmeros ensaios e discussões virtualmente. O espetáculo foi se erguendo.

No final de 2020 tivemos o projeto do espetáculo aprovado pela Lei Aldir Blanc – Município de

Quando falamos de um sertão conectado é para dizer que as trocas culturais sempre se deram nos sertões de todo o mundo.

Caicó. Por conta de todas as restrições, realizamos como contrapartida uma leitura dramática virtual e uma discussão com docentes da rede municipal de ensino. Mas, mantivemos a proposta de montagem e estreia presencial. Somente no final de 2021 conseguimos voltar a nos reunir presencialmente para retomarmos nossos ensaios.

Iniciamos assim a montagem no início de 2020. Chegou a pandemia da COVID-19. Nos

isolamos. Mas não perdemos o contato e o desejo de continuar trabalhando Semente: semear, gerar, florescer” patrocinado pela Neenergia/Cosern.

Quando falamos de um sertão conectado é para dizer que as trocas culturais sempre se deram nos sertões de todo o mundo. No nosso, elas podem ser sentidas nas feiras, na circulação da produção cordeliana e no rádio, por exemplo. Este último, talvez um dos mais potentes meios de contato com o mundo todo. Durante o isolamento na pandemia, uma intensa pesquisa foi realizada para encontrar músicas que dialogassem com o espetáculo e que poderiam ser ouvidas em alguns programas das rádios locais. O rádio no sertão é definidor de muitas práticas culturais, políticas e econômicas. Com o rádio o sertão se conecta. As músicas em MENINO PÁSSARO vão pontuando o espetáculo, tanto cantadas ao vivo como também executadas mecanicamente. As músicas que saem do rádio e que tanto marcam as vidas dos sertanejos são elementos que unem o passado e o presente das

personagens. Assim, foram escolhidas músicas de dez países, sendo algumas apenas orquestradas e outras interpretadas em seis línguas diferentes, não deixando de também trazer músicas do folclore e cantigas populares que pontuam as vivências da infância nos sertões. Toda esta sonoridade pretende levar o público para várias experiências e sensações.

Um elemento novo nas montagens do coletivo é a utilização de boneco e máscara que contracenam com os atores. Uma longa e exaustiva pesquisa foi realizada para encontrarmos os materiais adequados para a confecção do boneco (pássaro) e, também, da estética da máscara (avó), levando em consideração as particularidades de nosso coletivo e a expertise de nossos membros, tanto na manipulação de bonecos como na finalização dos mesmos. Temos então um espetáculo híbrido, construído na relação de atores, boneco e máscara.

O cenário foi concebido a partir da ideia de um terreiro em uma casa sertaneja em que as personagens vivenciam suas experiências. Uma cerca de nim (árvore muito comum no sertão árido), enfeitada com artesanato, desenhos e pássaros, dá o ar colorido de nosso sertão. Uma cadeira de rodas também enfeitada e duas malas que também se transformam em empanadas/toldas, criam a ambientação deste espaço sertanejo.

O mais importante na montagem, para além dos aspectos técnicos, é a proposta de falar de assuntos que comumente não são enfrentados no universo dos espetáculos e da dramaturgia para crianças. Para que não incorrêssemos em deslizamentos, vários profissionais foram ouvidos durante a montagem, sobretudo educadores e profissionais que lidam de alguma forma com pessoas com dificuldade de mobilidade. Mesmo a personagem não sendo um paraplégico, a utilização da cadeira de rodas não deveria ser vista como uma prisão e uma impossibilidade de se buscar a felicidade.

Todos podem ser felizes, independentemente de sua condição.

Outro tema que tocamos é a morte. O menino se “acadeirou” após a morte da mãe, vivendo em desalento, um medo profundo e uma solidão autoimposta. Assim, era preciso fazer com que a saudade e as memórias fossem revividas para questionarem atitudes e mostrarem que as pessoas que amamos estarão sempre conosco. O menino precisava superar a perda e nada melhor que um grande amigo para proporcionar este entendimento.



Menino pássaro | Trapiá Cia. Teatral | Foto: Bruno César

Mas, para que o menino pudesse chegar a esta conclusão, o seu egoísmo e insensibilidade produziram uma nova perda, que também precisava ser superada. O amor não deveria se transformar em prisão. O menino aprendeu tudo isso vivenciando, errando, ouvindo e se resignificando.

Reafirmamos que temas tão espinhosos como este (lembramos sempre de nossos xique-xiques), não poderiam deixar de fazer parte de nossos diálogos teatrais. Por isso foram muitas conversas, inclusive com crianças que foram assistir alguns de nossos ensaios. O olhar profissional e o da infância foram fundamentais para orientar nossos passos em busca de um espetáculo que conectasse crianças e adultos.

O sertão é nossa casa e o teatro é a forma de mostrarmos ao mundo nossa vivência e resistência.

A dramaturgia nasceu de um cordel, gênero literário brasileiro, nordestino, sertanejo. O rádio nos conectou com diversas sonoridades ao longo dos anos, trazendo o mundo para dentro das salas e cozinhas sertanejas. Esse mesmo rádio se calava quando da declamação de folhetos de cordel nos alpendres sob a luz de candeeiros (mesmo que já houvesse iluminação elétrica nas residências), já que esta iluminação trazia proximidade e aconchego. As cores que explodem em nosso sertão, por meio de fuxicos, chitões, e crochês, contrastam com o ocre que teima em padronizar a

paisagem, mas que é quebrado com um *bucadinho* de chuva que enverdeja as serras, terreiros, caminhos e campos.

O nosso sertão também é feito de imaginários e de personagens fantásticos e assombrosos. Por isso podemos entender um pássaro encantado que fala com o menino e o faz entender o mundo para além de seu sofrimento.

O sertão é vivo e com experiências acumuladas, resistindo a tantas intempéries e provações, da natureza e da irresponsabilidade humana. É preciso sempre superar, criar e reelaborar aquilo que já foi experienciado no passado não tão distante.

MENINO PÁSSARO não tem a pretensão de responder a todas as perguntas, nem resolver todos os problemas do mundo, mas sim, contribuir para mostrar o nosso sertão ao mundo, problematizando estereótipos e homogeneizações discursivas e imagéticas, e quer abrir diálogos sobre temas muitas vezes negligenciados nos debates do fazer teatral para crianças e adolescentes.

Lourival Andrade Junior é graduado em História pela Universidade do Vale do Itajaí, possui especialização em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná, mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, doutorado em História pela Universidade Federal do Paraná e pós doutorado no Programa de Pós Graduação em História Social na Universidade Estadual de Londrina. É diretor da Trapiá Cia Teatral, da cidade de Caicó -RN.

*Menino pássaro* | Trapiá Cia. Teatral | Foto: Bruno César



Terra frágil | Mariza Basso Formas Animadas & Cia. Sylvia que te ama tanto | Foto: Eric Schmitt



# Terra frágil

Mariza Basso

O

espetáculo *Terra Frágil* é um espetáculo de marionetes que aborda a possível extinção do ser humano por sua ação devastadora.

O espetáculo *Terra Frágil* foi produzido no ano de 2003 quando a bonequeira Mariza Basso ainda integrava a Cia. Sylvia que te ama tanto, uma das primeiras realizações em teatro de animação da atriz em parceria com o diretor Marcio Pimentel.

A pesquisa da Cia. Sylvia que te ama tanto, a quebra do realismo, teve como referência grandes mestres como: Antonin Artaud, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski, Gordon Craig, Tadeuz kantor e Robert Wilson. Os experimentos contemporâneos em arte expandem fronteiras, misturando várias linguagens: teatro, dança, música e artes visuais. Nesta característica Mariza Basso integrante na época trouxe a proposta de inserir o teatro de bonecos, então partiu-se para a pesquisa de um teatro de marionetes que foi trabalhado naquele momento de forma intuitiva, visto que nenhum dos dois tinham experiência com o teatro de formas animadas, mas com as considerações de um

território diante das bases do teatro contemporâneo, pesquisa da Cia.

A encenação foi desenvolvida de forma colaborativa, em processo, entendida como uma obra aberta e polifônica. Tratou-se da execução de um jogo de criação na elaboração de composição do *storyboard* e resultou na evolução de um repertório de imagens, cenas e ações.

A dupla escolheu as marionetes, bonecos de fios, para dar vida a dramaturgia que seguiu um caminho niilista devido a seriedade com que entendiam o tema: Preservação da vida na Terra. Pensou-se um roteiro simples dando um pequeno apanhado dos passos do Homo Sapiens no Planeta Terra e a revelação de seu instinto devastador, intermeado por seres fantásticos defensores da natureza, figuras do folclore, dando mais brasilidade ao roteiro.

Sem um texto a ser seguido, utilizou-se pequenas frases repetidas, as vezes onomatopeicas; a tecnologia e urbanização foram retratados com a chegada de prédios acrescidos de efeitos sonoros, como: ruídos de carros, latidos de cães, bebês chorando e sons de crianças indicando o alto índice de natalidade; descargas e pessoas tossindo denunciando a poluição, a vinheta do Jornal Nacional dando um tom crítico em relação as mídias massivas e por último um arrote retratando o pouco trato com o meio ambiente e com as relações humanas.

Algumas imagens surrealistas foram criadas, como o vilão “Homem-serra”, uma cabeça humana com boca de motosserra serrando a vegetação, um Globo Terrestre frágil que ao final parte ao meio e dentro dele restam lixos; pés humanos que chutam o Globo Terrestre mostrando a violência com que o homem trata o próprio Planeta, lágrimas de lama que sobem à medida que o último ser vivente chora arrependido, um pessimismo proposital contrastado com a leveza e beleza da natureza mostradas no início da trama com o intuito de causar reflexão sobre nossas desastrosas ações no Planeta movidas pela ganância.



Terra frágil | Mariza Basso Formas  
Animadas & Cia. Sylvia que te ama tanto  
Foto: Eric Schmitt

Essas intervenções sonoras e visuais foram inseridas com o intuito de despertar sensações poéticas que possibilitariam fruir artisticamente a obra através de outros sentidos, proporcionando diferentes relações e emoções.

*O universo das formas animadas possui uma íntima e primordial relação com a Morte, ou com a “Não-vida”. A arte teatral, de um modo geral, sempre disserta sobre a Morte, mas o universo animado consegue em seu discurso uma eloquência ímpar. Seu fascínio extremamente arcaico e contemporâneo é um segredo que ao espírito humano somente se pode revelar através da experiência, no momento do acontecimento. Primitivo, mantendo comunicações com questões-fontais do existencialismo humano e, ao mesmo tempo, linguagem sempre vanguardista, abre-se ao diálogo com outras vertentes teatrais e a interfaces com outras linguagens.*

*Craig<sup>2</sup> ao conclamar a destituição do ator de seu posto central nas artes cênicas e substituí-lo por um Supermarionete, abriu uma nova porta de investigação das características e potencialidades desse universo poderoso e intrigante das formas animadas, e de seus desdobramentos arquetípicos, lúdicos e místicos. No entanto, essa provocação não se sustentaria sem a maravilha inevitável e infinda do testemunhar o resgate à vida desse objeto inerte. Essa operação visionária de Craig revolvendo os aspectos mais secretos do Teatro, exonerou o humano precisamente para propiciar sua recuperação. Nesse caminho de reencontro, de retorno, a elaboração de Craig teve como cúmplices as formas animadas, depositárias ainda hoje do que é mais imperscrutável e essencialmente humano. Essa essencialidade, demasiadamente insuportável à nossa humanidade mundana, repousa sob a guarda digna das*

<sup>1</sup>RIBEIRO, Almir. A morte Animada: Edward Gordon Craig e a vida dos objetos no teatro. In *Entrelaçando – Revista Eletrônica de Culturas e Educação*. N. 2, p. 1-16, Ano 2 (Set/2011).

*máscaras e das formas animadas. E as convocamos esporadicamente para reencontrarmos o drama e a revelação de nossa efemeridade e delusão. E é nesse vasto e sutil terreno das coisas efêmeras, de todas as coisas telúricas com as quais convivemos irmanados, fadadas à extinção, as quais o teatro celebra com alegria, é que se oferece vislumbrar a eternidade. Ali, nesta fresta, é o palco onde se dá o assombro do Teatro.<sup>2</sup>*

A pesquisa e realização em práticas contemporâneas atualmente acontecem com muito interesse e velocidade no Brasil e em todo mundo. É nítido o interesse de grupos teatrais contemporâneos, artistas visuais, músicos, videomakers, entre outros, pela potência da performatividade. Porém entendamos aqui que as práticas performativas tem um desenvolvimento complexo e diversificado, haja visto as muitas linhas desenvolvidas hoje no cenário cultural brasileiro, como: performance de gênero, artística, política, de cultura popular, dos clubes noturnos, das galerias de arte, das intervenções urbanas e formas animadas.

Posteriormente a montagem do espetáculo *Terra Frágil* Mariza Basso se desligou da Companhia para se dedicar ao teatro de formas animadas, fundou sua companhia: “Mariza Basso Formas Animadas” com pesquisa voltada a associação de objetos, atualmente denominada marionetização de objetos e o diretor Marcio Pimentel seguiu com a Cia “Sylvia que te ama tanto” na pesquisa do teatro contemporâneo e performance.

Em 2019, Mariza Basso remonta o espetáculo *Terra Frágil* com o ator bonequeiro Luiz Alejandro Mozzo da Cia 7 Arte de Curitiba, ex-integrante da Cia Manoel Kobachuk, uma das maiores referências em bonecos de fios no Brasil e em 2022, dezenove anos depois, retoma a parceria com o diretor Marcio Pimentel na realização da peça e ao contrário da primeira versão, deixam uma esperança para o final de nossos destinos, entretanto advertem que o final feliz na realidade só depende de nós!

**Mariza Basso** é diretora da Cia Mariza Basso Formas Animadas; é organizadora e curadora do Boneco Gira Boneco - Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Bauru - SP. Seus trabalhos percorrem unidades do SESC do interior de São Paulo e Capital, também no Ceará e Rio de Janeiro, participa de Festivais em vários Estados brasileiros e no exterior apresentou-se em Portugal, Colômbia, Argentina, Espanha e México.

<sup>2</sup>Almir Ribeiro é diretor teatral, pedagogo, Mestre em Artes Visuais pela EBA-UFRJ e Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. É autor dos livros: *Gordon Craig – a pedagogia do uber-marionette* (2016) e *Kathakali: uma introdução ao Teatro e ao sagrado da Índia* (2022).

*Criançar* | Grupo Teatral Reminiscências | Foto: Luana Callai



# Direções-caminhos-percursos cênicos no Grupo Teatral Reminiscências

João Tomaz Santos

**Q**uando começamos nossa trajetória artística, em grupos e estados brasileiros diferentes, a função da direção nos foi apresentada como algo atribuído a uma única figura, neste caso a um homem branco cisgênero, que comumente era produtor e coordenador das companhias. No entanto, com o tempo, o nosso olhar e necessidade de comunicação começou a pedir mais espaço de fala e abertura para criação cênica.

Com isso, nos encontramos em 2011 em Joaçaba/SC, para estudar teatro e consequentemente fazer dele a nossa profissão. Nesse momento a direção nos chama, começamos tentando entender como funciona o ato de colaborar, criar juntos/as, dirigir enquanto experiência conjunta, além de atuar e produzir. Nisso surgiram nossos primeiros trabalhos mais relacionados a contação de histórias, que foram: Confraria de Histórias (para público adulto) e As Melhores Histórias do Mundo (para as infâncias). Os maiores desafios eram exatamente exercitarmos esse olhar em que às vezes está fora, como do/a espectador/a, no entanto, está dentro enquanto atuador/a.

Levamos essa vivência para dentro das oficinas de teatro que facilitávamos na época, concomitante com o início da formação do Grupo, nós trabalhávamos com crianças e adolescentes em risco e vulnerabilidade social. Nestas oficinas, sinto que foi quando de fato descobrimos dispositivos de criação e elaboração cênica, pois foi no desafio de trabalhar teatro com estas infâncias, que nos redescobrimos enquanto artistas, ressignificamos muito nossos padrões de pensamento sobre direção teatral. Quando adentramos esse espaço para facilitar as oficinas, que eram semanais e duraram alguns anos, acreditávamos que os jogos teatrais tradicionais, o treinamento técnico e

físico do ator-atriz daria conta e geraria jovens artistas. Mas, ledo engano, às vezes a fome, a violência, a carência afetiva, a inabilidade social, interrompia nossas aulas inicialmente pretensiosas. Chegando um momento em que percebemos que o exercício da escuta, foi e é essencial para que nosso trabalho fruisse enquanto direção, sendo que foi ouvindo o tempo destas infâncias, a disponibilidade, as habilidades corporais que perpassam o contato próximo com a internet e suas redes, mas também corpos que brincam, que desvelam o mundo por meio da corda, da peteca, dos jogos de água, das rodas de conversa, das cirandas, das mímicas, da tragédia e a comédia da vida deles/as.

Acredito que nessa vivência enquanto arte-educadores-aprendizes-artistas, desenvolvemos as habilidades que Dunker e Tebas (2019, p.97) falaram serem importantes quando se trata do desenvolvimento da habilidade de escutar o/a outro/a, para isso é preciso passarmos pela hospitalidade que é acolher o que o/a outro/a diz em sua linguagem e tempo particulares. Também é necessário sermos hospital, cuidar

do que foi dito, como quem cuida de alguém que está hospitalizado. Sempre é bem-vinda uma boa dose de loucura, onde os autores nomearam de hospício, visto que é nesta fase que as pessoas permitem-se ser quem são, com suas coerências e incoerências, contradições, imaginações e delírios. Assim como sermos hospedeiros/as, para carregar, compartilhar e transmitirmos a experiência vivida. Essas habilidades aplicadas para o contexto das artes cênicas, foram e são essenciais para que nós consigamos construir cenas, intervenções e espetáculos com os/as alunos/as e, também, no grupo. Essa nossa experiência na arte-educação transformou abruptamente o nosso olhar para a cena. Sempre tivemos por fundamento a pesquisa artística que parte do corpo e de suas poéticas, nossas construções geralmente partem do treinamento corporal, da composição de partituras-imagens-topografias que se originam da experiência corporal e dos atravessamentos textuais, temáticos, arquitetônicos e musicais, somado a isso a escuta.

Foi a partir disso que tomamos por opção, convidarmos pessoas que admiramos enquanto diretores/as para trabalharem conosco, e assim foi e está sendo, inicialmente quem se aventurou neste ofício foi a Ingrid Lucas, nossa colega de grupo que exerce com afeição esta função, e dirigiu o nosso espetáculo *A Roupa Nova do Rei*, construído a partir de colagens de imagens e construção de partituras corporais, e depois a relação destas figuras com a narração do conto de Hans Christian Andersen.

Após essa experiência, convidamos a diretora Vanessa Giovanella do Grupo Cambaio de teatro de Santa Maria/RS, que dirigiu o nosso espetáculo intitulado *O Mundo Sobre o Qual Ela Não Podia Fazer Perguntas*, livremente inspirado em contos de Marina Colasanti, peça que se construiu a partir de um treinamento pautado nos movimentos corporais da *Commedia Dell'Arte*, de uma pesquisa poética

**Também é necessário sermos hospital, cuidar do que foi dito, como quem cuida de alguém que está hospitalizado.**

e narrativa do que nos tocava naquele momento, que era o desejo latente de falar sobre as lutas e gritos das mulheres, presentes nos contos de Marina.

No meio disso, nos desafiamos a mais uma direção colaborativa, criamos assim nosso espetáculo chamado de Tempos de Poesia, em que reunimos poemas de poetas e poetisas brasileiros/as, inicialmente com a ideia de falarmos sobre aquilo que nos tocava, e quando vimos durante o processo, havia uma dramaturgia concebida por meio das pesquisas corporais e musicais, e da narração destes poemas, o que perpassava isso tudo era a ideia de fio de vida, passando pela infância, vida adulta e velhice, nessa direção além de trazeremos esses/as poetas para cena, resolvemos falar por nós também, textos nossos, depoimentos e memórias são postas como diálogo direto com os espectadores.

Seguimos nosso fluxo criativo, e tivemos um feliz encontro com a palhaçaria, ela veio assim como a arte-educação, para transformar o nosso olhar na cena, nos apontando caminhos potentes sobre a importância da presença, da conexão consigo mesmo e com o/a espectador/a, sobre o jogo, o risco e a disponibilidade inerente ao palhaço ou palhaça. Com isso, estivemos em treinamento e assessoria por alguns anos com a mestra, atriz e palhaça, Sílvia Leblon de São Paulo. Ainda dentro desta pesquisa, estamos em processo de criação com Ricardo Puccetti do Lume Teatro, descobrindo novos desafios e nos arriscando cada vez mais nessa arte milenar da palhaçaria.

Tivemos a grata felicidade de ter conosco, dirigindo dois trabalhos do grupo, o generoso artista Pépe Sedrez, da Cia. Carona de teatro de Blumenau - SC. O convidamos para estar conosco no espetáculo sAgrado, que aborda a minha pesquisa nas religiões de matriz afro-brasileira (Umbanda e Batuque): ele adentra numa pesquisa já em andamento e nos ajuda a afinar a peça.



Criançar | Grupo Teatral Reminiscências | Foto: Luana Callai

Já no processo criativo do espetáculo Criançar, entremeadado pelo início e continuação da pandemia do covid-19, muitos elementos de direção e construção cênica nos desafiaram. Inicialmente trouxemos para sala de ensaio três contos que gostávamos e víamos neles possibilidades de disparadores para criação de um espetáculo para infância, entre estes contos havia O Rio das Quatro Luzes, de Mia Couto, o primeiro texto que nos possibilitou caminhos imagéticos para criação cênica. Como pesquisa utilizamos técnicas de Viewpoints aplicadas ao teatro e investigações acerca da necessidade de brincar como forma de expressão humana.

E como parte dessa expressão, nossas construções perpassam por algumas palavras que me arriscarei a tecer brevemente: perda, falta, oco, árido, vazio, tristeza, melancolia, desajustamento, ciclo vital, chegando num lugar de recomposição de pele, expurgar, resiliência, voltar a ser, brincar, liberdade, leveza, giro, movimento, esperança, infância, CRIANÇAR.

Quando estreamos em novembro de 2021, já tínhamos sido invadidos pela pandemia do covid-19, o processo de criação da peça começou em 2019, a ideia era estrear em 2020 e com todo advento do covid-19, os planos, as criações foram sendo alteradas e fomos consequentemente afetados por tudo que aconteceu e acontece em decorrência desse vírus, e das questões políticas que ele também envolve. Com isso, sentimos hoje que o processo de criação e o espetáculo Criançar também está conectado com todo esse momento pandêmico, aliás nossos corpos, vidas e pares foram subitamente afetados por tudo isso, e o espetáculo aborda isso, entremeado do desejo de sonhar, voar e criar.

Penso que nessa trajetória de grupo, nós fomos, cada vez mais, descobrindo que o fazer teatral que nos afeta é aquele em que a direção possui escuta, pois não é função isolada a atuação da direção, visto que todos/as os/as profissionais caminham juntos/as para elaboração da obra, que independente de ser para infância ou não, está contaminada por esta noção, como explicou a atriz, dramaturga e diretora Grace Passô:

Sinto que com o tempo a minha escrita tem caminhado paralelamente a minha noção de performance. Tanto que antes de entrar em cena eu me tiro de determinadas posições divinas e quase que como uma meditação pessoal eu me lembro se trata de mim mesma em cena, que não existe nada, absolutamente nada, nenhuma pele, entre mim e as pessoas. É uma tentativa de radicalizar a minha relação em cena, estando presente em vida. Reconheço uma tentativa da atuação enquanto performance. Uma busca intencional de um teatro borrado dentro das linguagens artísticas, onde você não sabe muito qual o limite e a mistura das diferentes linguagens artísticas. Reconheço uma concessão por dramaturgia originais na busca por novos imaginários para cena que consigam agregar realidades atuais, dramaturgia que agreguem as novas perspectivas de pensamento contemporâneo (PASSÔ, 2021).

Cada vez mais caminhamos para fusão, conexão, performance, sinto que nas obras e últimas direções teatrais do Grupo Reminiscências, a palavra de ordem e desordem é LIBERDADE, naquilo que há de mais potente desta palavra, dentro do processo criativo e de direção, mas também como palavra norte enquanto argumento dramaturgico. Que sejamos livres!

## Referências

DUNKER Christian & TEBAS Cláudio. *O palhaço e o psicanalista: como escutar pode transformar vidas*. São Paulo: Planeta Brasil, 2019.

PASSÔ, Grace. *Dramaturgias*. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2dvhStIYh5AmD6Dr-B2jAse>. Acesso em: 25 jun. 2022.

João Tomaz Santos é ator, palhaço, professor e mestrando em ciências humanas.

*Criançar* | Grupo Teatral Reminiscências | Foto: Luana Callai



*Para Édith Piaf com carinho*  
Cia. Arteatroz | Foto: Giba de Oliveira



# Jean Cocteau e um possível teatro para jovens

Giba de Oliveira

A

montagem do espetáculo teatral “PARA ÉDITH PIAF COM CARINHO” pela Cia. Arteatroz, de Blumenau - SC, tem como cerne três pequenos textos do dramaturgo francês Jean Cocteau (1889- 1963), em livre adaptação pelo diretor Giba de Oliveira.

O projeto foi concebido tendo como público-alvo os jovens, entre 14 e 20 anos de idade, que muitas vezes não têm a oportunidade de assistir a uma peça de teatro voltada para essa faixa etária.

A maioria das montagens atuais, por mais universais que sejam, são direcionadas para o público infantil ou adulto. É claro que o teatro contemporâneo pode e deve ser assistido por pessoas de todas as idades, mas pensamos em um trabalho especificamente direcionado para o público jovem e interpretado também por uma jovem atriz.

Por isso, no segundo semestre de 2019 iniciamos as primeiras leituras dos pequenos monólogos: “Lê o jornal”; “Pela Janela”; e “Perdi-a”, com a atriz Júlia Caldas Batschauer Santana. Os textos tratam sobretudo da solidão humana e de amores impossíveis, mas são temas recorrentes na vida da juventude atual

onde os casos de depressão impressionam pelos altos números de casos conhecidos.

É preciso falar a respeito. Não fazemos teatro terapia. Nosso escopo é proporcionar o contato entre público e a arte teatral. Pensamos em um espetáculo possível de ser apresentado em sala de aula e para um número reduzido de espectadores jovens que após assistirem a montagem pudessem debater o tema, o autor e a montagem em si.

Assim, começamos os ensaios tendo como cenário tão somente um biombo, uma penteadeira e uma cadeira pois na adaptação toda a história se passa no camarim da grande cantora, compositora e também atriz Edith Piaf (1915-1963), conterrânea e amiga de Jean Cocteau, para quem ele escreveu especialmente o texto “O belo indiferente”, transformado em “Lê o jornal”.

Assim nasceu Iolanda, uma personagem que em nossa adaptação faz a ligação desses textos colocando-os em um só contexto. Ela é uma camareira. Uma pessoa simples, mas com grande vontade de interpretar e ao ver que está sozinha em um camarim de um teatro tem a oportunidade de colocar em prática seus dotes para a interpretação.

Ali ela tem em mãos a maquiagem, os figurinos e um palco vazio. Apenas ela e o teatro. E então ela realizada um sonho. Naquele espaço ela é a própria diva que brilha e inclusive dá entrevista.

Porém, há sempre uma preocupação de não estar sozinha e ser pega de surpresa em seus devaneios. Talvez tenha realmente alguém ali. Quem sabe? Talvez seja mesmo a madame Piaf que tenha voltado. Mas ela segue adiante e percebe que também tem uma história para lembrar. Também ela tem um amor impossível e sofre por não ter sido correspondida por alguém que encontrou num parque de diversões.

Infelizmente em 2020 tivemos que interromper as atividades em função do isolamento social imposto pela pandemia causada pelo vírus Covid 19. Foram tempos difíceis para todos. Nos sentíamos como a personagem do segundo texto da nossa peça, que está preso em sua solidão no apartamento do 5º andar

e se relaciona com o mundo exterior apenas “Pela janela”.

Finalmente, já no final de 2021 retomamos as leituras e os ensaios com muito empenho depois de quase um ano parados. Foi com muita emoção que estreamos nosso espetáculo em março de 2022 na cidade de Navegantes, graças à Lei Aldir Blanc em edi-

tal lançado pelo estado de Santa Catarina com recursos do governo federal.

Foram quatro apresentações para um público pequeno, em função das regras de segurança na saúde. Ficamos surpresos em perceber que tínhamos crianças na plateia. E ficamos ainda mais surpresos ao vê-las

outras sessões que aconteceram no Centro de Estudos Unificados - CEU das Artes no bairro Nossa Senhora das Graças.

Já havia dirigido outros trabalhos tendo estes três textos como base: O primeiro deles foi em 1987 quando criamos a Cia. Arteatroz. Chamava-se “Boêmia” e tinha no elenco os jovens atores: Pépe Sedrez, Marcos Suchara e Carlos (Carlinhos) Crescêncio dos Santos. A cena se passava em um boteco onde as personagens desabafavam seus infortúnios no campo amoroso. Na época fizemos apenas uma apresentação no auditório Edith Gaertner da

“

**Mas, antes de mais nada, Cocteau era poeta. Ele dizia que toda a sua vasta obra nos mais diversos segmentos das artes, eram, antes de tudo, poesia.**

”

Fundação Cultural de Blumenau, atual Secretaria Municipal de Cultura e Relações Institucionais.

Anos mais tarde, em 1998 voltamos a encenar os três textos de Jean Cocteau em uma peça chamada “Cenetos”, onde as personagens se encontravam em uma clínica psiquiátrica com a “doença” do amor. Essa montagem teve uma vida um pouco mais longa. Foi apresentada em Blumenau no mesmo local da montagem anterior e depois participamos do Iº IBIATRO - Festival de Teatro da cidade de Ibirama em Santa Catarina.

Na ocasião fomos agraciados com premiações nos quesitos: Melhor Montagem, Melhor Sonoplastia e Melhor Direção. No elenco estavam: Léo Campos, Carolina Prazeres, Daniela Berlatto Moura, Aline Inocência Ferrão e Letícia Meireles. Os textos de Jean Cocteau - Jean Maurice Eugène Clément Cocteau - são uma de uma delicadeza sem par. Ele foi, além de poeta, dramaturgo, ator, diretor, cineasta e também designer. Foi um dos grandes realizadores no movimento surrealista francês.

Mas, antes de mais nada, Cocteau era poeta. Ele dizia que toda a sua vasta obra nos mais diversos segmentos das artes eram, antes de tudo, poesia. Arte essa que ele começou a produzir ainda jovem quando tinha apenas 16 anos de idade. Em nossa montagem “Para Édith Piaf com carinho” temos a jovem atriz Júlia Caldas Batschauer Santana fazendo os três textos em um único monólogo como a camareira Iolanda.

Júlia é filha do saudoso ator e diretor catarinense Júlio Batschauer (Juca -1972/2020), de Balneário Camboriú. Quando criança ela já se apresentava fazendo pequenas participações nos espetáculos que seu pai dirigia. Ela também é circense e faz contorcionismo até os dias de hoje. E foi fazendo um trabalho como iluminador em um espetáculo com a direção do Juca que a conheci.

O espetáculo era “A Bela e a Fera” - o musical - durante o ano de 2017. Ficamos amigos desde então e daí surgiu a ideia de fazermos uma peça de teatro para jovens. Mais ainda, levar este trabalho para ser encenado dentro de salas de aula nas escolas para depois realizarmos um bate papo com os alunos sobre o autor, sobre a cantora, sobre Iolanda, sobre artes e sobre o fazer teatral no Brasil.

Estamos encantados e muito felizes em poder apresentar este trabalho no 24º Festival Nacional de Teatro para Crianças e Jovens. Para nós é uma honra poder participar deste festival que reúne obras de diversos grupos teatrais de Norte a Sul, Leste e Oeste deste país. Que possamos juntos dar vida longa ao teatro através apresentações tão memoráveis junto ao nosso público de crianças e jovens de todas as idades.

Vida longa ao FENATIB!

Giba de Oliveira é diretor e fundador da Cia. Arteatroz; também é dramaturgo, iluminador e ator.

Noite Forrada | La Luna Cia. de Teatro | Foto: Isadora Manerich



# Transmissão de saberes: o teatro como ferramenta de intercâmbio geracional

Amália Leal | Emeli Barossi | Pedro Torres

N

o presente artigo aborda-se sobre o processo de pesquisa continuada que está por trás da criação do espetáculo de contação de história *Noite Forrada*, da La Luna Cia. de Teatro. E também discorre-se um pouco sobre algumas dificuldades da transmissão dos saberes tradicionais das gerações mais velhas para as gerações mais novas por conta dos avanços tecnológicos e do ritmo contemporâneo, assim, apresentamos uma possibilidade de utilizar do fazer teatral como meio de intercâmbio geracional de transmissão e valorização dos saberes tradicionais, sendo o teatro uma potente para dialogar com a contemporaneidade e chegar nas gerações mais jovens.

Contar histórias é uma tradição que sempre circundou a vida e as relações humanas desde a pré-história. O ato de um narrador transmitir oralmente aos ouvintes fatos sobre o dia a dia, conhecimentos adquiridos, mitos e crenças religiosas, formaram as primeiras civilizações. *Noite Forrada*, espetáculo de contação de histórias da Cia La Luna, em parceria com a Cia Andante, foi criado a partir da oralidade de um povo, da sabedoria popular da comunidade de Canelinha/SC, pequena cidade com aproximadamente 11 mil habitantes localizada a 60 km de Florianópolis (capital do estado de Santa Catarina).

Esse trabalho é fruto de uma pesquisa que teve seu início no ano de 2017 com o trabalho de conclusão de curso de Amália Leal, uma das atrizes da Cia La Luna. As companhias seguem desenvolvendo essa pesquisa, e buscam de forma contínua estar em contato com as moradoras e moradores da cidade de Canelinha e com a população do Vale do Rio Tijucas, e em uma constante troca, ouvindo e registrando ensinamentos, causos, lendas, e histórias das contadoras e contadores tradicionais da região, que através da tradição vivida, têm muito a ensinar e compartilhar.



*Noite Forrada* | La Luna Cia. de Teatro | Foto: Isadora Manerich

E é a partir desses registros e dessas vivências que o espetáculo *Noite Forrada* vai sendo constantemente moldado, já que é através da troca com o público e com as contadoras/es que novas histórias surgem e outras são aprofundadas.

Os tempos mudaram e com os avanços tecnológicos a vida também ficou diferente, o que implica numa mudança em como acontecem as experiências e, conseqüentemente, nos comportamentos, questionamentos e histórias contadas. Atualmente, no mundo moderno em que vivemos, somos bombardeadas/os por informações e estímulos o tempo inteiro: A televisão, os sons da cidade, a internet, os smartphones e todas as tecnologias e modernidades que nos cercam.

As gerações atuais já cresceram cercadas por todos esses dispositivos, dentro deste turbilhão de tecnologia e informação que nos envolve. Isto implica diretamente em mudanças na maneira em que enxergamos o mundo e seus mistérios, logo, uma mudança direta no imaginário popular. Além disso, como atualmente o mundo está mais influenciado pela ciência do que por credices como era antigamente, há uma enorme dificuldade em manter o interesse das/os mais jovens em ouvir histórias e causos locais contados por alguém mais velha/o, histórias essas que trazem muito do imaginário de um povo.

Os contadores e as contadoras de história tradicionais, são aqueles e aquelas que narram experiências aprendidas oralmente com as/os mais velhas/os,

conhecimentos adquiridos por viver ou ouvir histórias passadas de geração em geração. O mundo atual, cheio de tecnologias e estímulos o tempo todo, nos priva de termos mais experiências reais. Muita coisa acontece, pouco experienciamos disso tudo. Essa abundância e simultaneidade de acontecimentos fazem com que seja difícil algo realmente nos atravessar, sendo que antigamente, isso acontecia com mais facilidade.

Pesquisadoras/es acreditam que, historicamente, a fala surgiu antes da escrita para expressarmos e compartilharmos nossos desejos, angústias, ideias e saberes. Ouvir uma história é diferente de ler, e contar também não é como escrever. Ambas as formas têm sua importância e sua função no mundo. Apesar do preconceito e desvalorização, é percebida a importância que tem a oralidade no mundo, tanto para a literatura, quanto na evolução da humanidade e na transmissão de ensinamentos muito importantes. Luiz da Câmara Cascudo, jornalista e folclorista brasileiro (1898-1986), afirma que: “Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular.”<sup>1</sup> Mesmo assim, a cultura oral foi por muito tempo desvalorizada e sofreu preconceito por parte de pessoas letradas.

Assim sendo, a tradição (oralidade), encontra dificuldades em prender atenção e despertar o interesse das novas gerações desse mundo contemporâneo fugaz. É necessário um distanciamento da nova geração para com os contadores/as tradicionais que já conhecem, como familiares e vizinhas/os por exemplo, e dos métodos tradicionais de contar histórias que estas/es utilizam, para que diante de um novo jeito de ouvir essas mesmas histórias, haja engajamento e interesse, e então, após criar admiração e encantamento, reconheçam a forma tradicional e ressignifiquem o olhar sobre a tradição, e assim as pessoas próximas de cada uma/um sejam valorizadas.

Por fim, acreditamos que permitir o acesso dessas novas gerações ao conhecimento popular (histórias vindas da oralidade da nossa gente), de um jeito acessível, divertido e contemporâneo, é fazer com que recriem sua identidade com esse local e seu povo. É criar um conteúdo artístico de qualidade que cativa a comunidade, e que faça as pessoas enxergarem ali os avós, as tias, as benzedeiros e todas e todos aqueles que carregam a história e a tradição vivas, e que ressignifiquem a maneira de ver e se relacionar com essas contadoras e contadores de história tradicionais, valorizando sua existência.

Amália Leal, Emeli Barossi e Pedro Torres  
são integrantes da La Luna Cia. de Teatro.

<sup>1</sup>CASCUDO, Luiz da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. P. 9.



# Da epopeia para a leveza de cena

Henrique Sitchin

O

texto apresenta o processo de criação e as aventuras de Gilgamesh, personagem icônico. Os integrantes do grupo afirmam: *acreditamos haver alcançado uma forma eficiente de trazer aos palcos mais essa versão da história desse personagem tão mítico quanto icônico, em uma montagem essencialmente leve e brincalhona, muito agradável para públicos de todas as idades.*

O processo de criação da dramaturgia do espetáculo *A última ventura de Gilgamesh* da Essaé Cia., da cidade de Joinville/SC, seguiu uma linha de trabalho muito peculiar. Havia certamente alguns caminhos possíveis para a proposta, entre eles realizarmos um retrato dramático, épico e fiel aos relatos sobre o personagem, ou então partirmos por um caminho, digamos, divertido, em que trataríamos de contar a história com bom humor e leveza. A segunda possibilidade nos pareceu tanto mais factível quanto possível aos nossos recursos, bem como absolutamente em sintonia com as possibilidades dos bonecos. Imaginamos o nosso pequeno boneco Gilgamesh a enfrentar enormes dificuldades, com sua aparência frágil, mas capaz de transpor todas elas talvez quase como nas delicio-

sas sagas dos mamulengos que, com valentia e muita esperteza, vencem o enorme poder dos coronéis.

Tomada essa decisão, a primeira medida foi tratarmos de, em grupo, investigarmos algumas das passagens da vida do personagem e, em livre exercício criativo, imaginarmos maneiras divertidas de contar essas histórias. Foi assim que criamos a cena em que o pequeno Gilgamesh terá que atravessar um portal vigiado por dois escorpiões gigantes e ameaçadores, mas que não se entendem, e começam a ridiculamente discutir em cena, permitindo a tranquila passagem do nosso herói. O sol escaldante foi representado por um dos refletores encontrados no teatro, o leão não acompanha o herói caminhando majestosamente ao seu lado, como forte protetor que seria, senão é carre-

gado nos ombros por Gilgamesh, entre tantas outras cenas igualmente divertidas.

Foi assim, de imagem em imagem, e pensando divertidamente em cada uma das aventuras de Gilgamesh, que acreditamos haver alcançado uma forma eficiente de trazer aos palcos mais essa versão da história desse personagem tão mítico quanto icônico, em uma montagem essencialmente leve e brincalhona, e muito agradável, para públicos de todas as idades.

O desejo da técnica da ‘manipulação direta’ onde 4 atores juntos conseguem animar o boneco era presente na companhia, e este que nos levou a buscar, dentro dos temas que a companhia foca, uma história que comportasse tal técnica. Muriel Szym, um dos atores da Essaé Cia e diretor de arte do AMBAR Artes que constrói bonecos e cenografia desde meados de 2015 encontrou um livro contando uma parte da epopeia de Gilgamesh, e guardava esta história para o ‘momento certo’.

Gilgamesh um rei Sumério da grande cidade de Uruk,

por volta de 2 750 a.C.

“A Epopeia de Gilgamesh é um antigo poema épico mesopotâmico, escrito pelos sumérios em algum momento em torno de 2000 a.C. Essa história narra os feitos de Gilgamesh, rei de Uruk, em sua procura pela imortalidade. Ela é considerada a obra de literatura mais antiga da humanidade. Como parâmetro disso, basta lembrar que os famosos poemas homéricos surgiram cerca de 1500 anos depois dessa epopeia suméria.

A Epopeia de Gilgamesh foi localizada por arqueólogos em doze tábuas de argila, cada qual contendo cerca de 300 versos. No entanto, historiadores consideram apenas as 11 primeiras tábuas, uma vez que a 12ª possui uma versão sintética da história que contradiz as outras inscrições.

Essas tábuas foram encontradas em uma escavação que ocorreu no século XIX, na região onde ficava a antiga cidade assíria de Nínive. Essas escavações eram conduzidas pelo arqueólogo britânico Austen

*Gilgamesh* | Essaé Cia. | Foto: Renato Cardoso





*Gilgamesh* | Essaé Cia. | Foto: Renato Cardoso

Harry Layard, que, em 1849, localizou uma série de itens pertencentes à Biblioteca de Nínive, dos quais as tábuas da Epopeia de Gilgamesh faziam parte.

O trabalho de tradução da obra foi realizado por Henry Rawlinson e George Smith na segunda metade do século XIX. A tradução desse poema épico somente foi possível graças à Inscrição de Dario, que transcrevia caracteres cuneiformes para três idiomas: persa, babilônio e elamita. Esse trabalho foi ampliado quando novos trechos da história foram encontrados posteriormente.

O processo de construção dos bonecos e cenários levou em torno de 4 meses. As cabeças dos bonecos são feitas com dobraduras de papelão e revestidas com papel machê. O corpo dos bonecos principais como Gilgamesh, Utnapstim e o Leão é feito de espuma grossa, seus braços e pernas de cano PVC e madeira revestidos por pele de espuma. Estes materiais deram uma leveza para a manipulação direta que exige muito vigor dos atores por necessitar de longos minutos em posições não convencionais. Neste aspecto também é a utilização da bancada de 85cm de altura que dá conforto e possibilita uma visão frontal para o

público bem na altura dos seus olhos.

A cenografia foi pensada de forma minimalista com poucos objetos e elementos que no contexto certo alimentam uma construção ‘imaginária’ para a plateia. Desenvolvida também em parceria com o iluminador, as tonalidades ‘pastel’ dos bonecos e elementos cênicos possibilitaram cores vibrantes como verde, azul e violeta que desenharam a ‘aura’ emocional das cenas.

O figurino dos bonecos, assim como a pintura do revestimento de espuma buscou a referência cômica incentivada pelo diretor. A referência foi a técnica ‘cartoon’ onde o estilo dos desenhos animados traz bem a noção provocada pelo teatro de animação onde o boneco pode fazer coisas incríveis, fantásticas e abusar do seu poder de transformar o ambiente e a realidade. Este contraponto foi essencial para o funcionamento da metalinguagem proposta. Os atores expõem as suas limitações humanas de cansaço, limite de força, organização e etc.

O tema central cultivado pela narrativa é que se atinge a imortalidade ao contar a sua história, seus valores e o propósito de sua busca muito mais que

material, como um troféu, mas sim continuar a sua busca desafiando seus limites e obstáculos tendo um objetivo humilde e benevolente.

A Essaé Cia. desenvolve a sua produção baseada na pesquisa de seus integrantes, Cassio Correia, Jackson Amorim, Muriel Szym e Thuani Stolf. Quase uma equação onde o teatro de animação soma o clown e multiplica a narrativa cênica para que o resultado desta fórmula satisfaça a beleza da arte, porém resolva as injustiças humanas como a violência, menosprezo, solidão e tristezas. Nosso teatro é para apaziguar e abraçar, motivar e incentivar que tudo é possível se feito com amor e vontade de mudar o mundo.

#### Referências

CARREIRA, José Nunes. *Gilgamesh em veste hitita*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 37.

SILVA, Daniel Neves. *O que é a Epopeia de Gilgamesh?*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-epopeia-gilgamesh.htm>.

Henrique Sitchin é diretor da Cia. Truks Teatro de Bonecos, São Paulo - SP, e dirigiu, a convite da Essaé Cia., o espetáculo *Gilgamesh*.

Espectáculo *Gilgamesh* | Essaé Cia. | Foto: Renato Cardoso

