

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **“Aprender a Aprender” – Um caminho para o trabalho do ator no teatro de sombras contemporâneo.** Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Universidade do Estado de Santa Catarina; Doutorado; Valmor Beltrame. Bolsa CAPES. Atriz, produtora cultural, arte-educadora.

RESUMO

A linguagem do Teatro de Sombras tem suas especificações e exige que o ator tenha relações diretas com os elementos que a compõem: corpo, espaço, iluminação, dramaturgia e cenografia. O presente artigo pretende retratar características necessárias para o trabalho do ator no Teatro de Sombras a partir de estudos baseados na Antropologia Teatral de Eugênio Barba e de algumas características relacionadas à formação dos atores no Teatro de Animação buscando conexões e suportes para o treinamento do ator no Teatro de Sombras Contemporâneo.

Palavras-chaves: Ator: Teatro de Sombras: Treinamento.

ABSTRACT

The language of the Shadow Theater has its specifications and requires that the actor has direct relations with the elements that compose it: body, space, lighting, dramaturgy and scenography. This article seeks to portray needed for the job of the actor in shadow theater from studies based on Theatre Anthropology Eugenio Barba, and some characteristics related to the training of actors in the Theater of Animation features and seeking connections supports the training of the actor in contemporary shadows theater.

KEYWORDS: Actor: Shadows Theater: Training.

O fenômeno do teatro é caracterizado pela presença do ator, tendo uma relação direta com o público, ao vivo. No teatro de sombras existe a mesma relação, porém com uma peculiaridade: a relação direta com o público é da sombra projetada, criada pelo ator em cena. Portanto, um dos elementos fundamentais do Teatro de Sombras é o ator-sombrista, responsável pela animação do corpo/objeto/boneco/silhueta que criará a impressão de vida à sombra.

O Teatro de Sombras tem suas especificações e exige que o ator-sombrista, pesquise e trabalhe com princípios que norteiam seu ofício na representação. Nesse artigo, além dos estudos baseados na Antropologia Teatral de Eugenio Barba, são levados em consideração alguns textos que tratam do Teatro de Animação com suas especificidades voltadas para o Teatro de Bonecos. Sendo o Teatro de Sombras uma categoria do Teatro de Animação, muitos dos conceitos e argumentos podem ser utilizados para explicar alguns episódios que acontecem neste gênero da animação.

As transformações no Teatro de Sombras ocidental, onde se percebe a grande utilização do corpo do ator presente na encenação, começa a se destacar nos anos de 1970. Os resultados das experimentações trazem modificações no fazer Teatro

de Sombras: uma das principais é quando o ator-sombrista deixa de fazer a projeção das silhuetas somente atrás das telas e utiliza o seu próprio corpo para as projeções tornando-o visível em cena. Montecchi (2012, p. 21) afirma:

A Revolução nasceu de uma necessidade sentida de renovação da linguagem como um todo, mas aconteceu graças a uma mudança técnica fundamental: a transformação do tradicional espaço das sombras em um verdadeiro dispositivo de projeção. [...] A cena assim permitiu ao manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas.

No Teatro de Sombras, “o animador [...] é aquele que testemunha, com o próprio trabalho, a realidade absoluta da sombra, o seu acontecer como experiência visual autêntica” (Montecchi, 2007, p. 71). A sombra existe no instante em que é fruída, no instante em que o animador a recria para quem veio encontrá-lo: o espectador. O animador deve ser a energia motriz e a energia vital. Ele é o criador de tudo o que ocorre. Sendo o criador, precisa de ferramentas técnicas e corporais para atuar.

A preparação física - corporal e mental - para o ator-animador é indispensável, não só para fortalecer os músculos, como para despertar no ator a consciência dos seus processos internos, da natureza de seus impulsos, dos seus gestos e movimentos, das diferentes qualidades de energias. Valmor Beltrame (2008, p. 25) referindo-se ao teatro de bonecos/objetos em suas diferentes modalidades sintetiza alguns princípios importantes inerentes ao trabalho do ator-animador que se adaptam ao Teatro de Sombras: *a economia de meios, o olhar como indicador da ação, o foco, partitura de gestos e ações, subtexto, o eixo do boneco e sua manutenção, definir e manter o nível, ponto fixo, movimento é frase, a respiração do boneco, neutralidade, dissociação, e por fim, a concentração.*

Beltrame (2005, p. 38) destaca:

O ator-animador é antes de tudo, um profissional de teatro, um intérprete, porque teatro de animação não pode ser concebido e estudado separadamente da arte teatral. [...] A animação do objeto, incumbência principal do ator-animador exige domínio de técnicas e saberes que não são necessariamente do conhecimento do ator. Ao mesmo tempo, é preciso salientar que, se o ator-animador se confina nas especialidades desta linguagem, dissociando-se do trabalho do ator, tem uma atuação incompleta e inadequada. Ou seja, o ator-animador não pode prescindir dos conhecimentos que envolvem a profissão de ator.

Alessandro Ferrara¹ (*apud* Oliveira, 2012, p. 60) afirma que o ator no Teatro de Sombras “têm que ter uma preparação de base teatral [...] não se pode fazer sombra se não se é ator primeiramente”².

O ator-sombrista deve ser capaz de, imaginando a recepção da imagem pelo público, escolher os movimentos e orientá-los de forma desenhada, limpa, tornando-os compreensíveis em toda a sua extensão. Por isso, experiências com o corpo são fundamentais ao ator-animador. Felisberto Sabino da Costa (2003, p. 53) divide-as em *corpo-totalidade* e *corpo-segmento*:

Se o homem foi feito à imagem e semelhança do seu criador, diz-se que o mesmo fenômeno ocorre com o boneco em relação ao homem. O boneco é constituído de partes que configuram uma totalidade, tal qual seu criador. [...] O ator-manipulador ao experimentar processos

¹ Ator-sombrista do Teatro Gioco Vita (Itália).

² Entrevista concedida à autora em 2010 que está na íntegra em Oliveira (2012, p. 57).

cinestésicos em seu próprio corpo, liberdades e restrições de movimentos, estará compreendendo o universo cinético da sua criatura: o boneco. [...] É necessário ao ator-manipulador conscientizar-se da presença do seu corpo, desta forma, trabalhará melhor a sua ausência. É no aparente paradoxo ausência-presença que se fundamenta o trabalho corporal do ator enquanto manipulador. (Costa, 2003, p. 53).

O ator-sombrista, às vezes parece estar ausente, mas na verdade ele está oculto e a sua energia é passada para todos os elementos do espetáculo. Por isso, é importante o aprendizado para canaliza-la, direcionando-a para a silhueta/objeto ou silhueta/corpo e, dessa, para a sombra. Assim como, saber que há uma diferença entre o direcionamento de energias para essas duas silhuetas: quando o ator-sombrista está direcionando-a para a silhueta/objeto ele deverá saber se anular, o que seria o oposto da presença, a fim de que a sombra desta silhueta/objeto se destaque; e quando o ator-sombrista está direcionando a energia para a silhueta/corpo ele terá que trabalhar a sua presença, mas não simplesmente a do seu corpo e sim a do corpo da sua sombra, que está sendo projetada e que é a personagem principal, nesse caso.

Pensar energia é primordial para se refletir as necessidades deste ator. Segundo Barba (1994, p. 84), em seus estudos da antropologia teatral, a palavra grega *enérghēia* quer dizer “estar pronto para a ação”, a ponto de produzir trabalho:

No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. [...] O *sats* compromete o corpo inteiro.[...] Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de transição que desemboca numa nova postura bem precisa uma mudança de tonicidade do corpo inteiro. (Barba, 1994, p. 84).

O ator-sombrista faz transições para novas posturas, em função dos movimentos e dos deslocamentos espaciais no escuro ao mesmo tempo em que trabalha com seu corpo oculto ou visível ao espectador. Fávero (*apud* Oliveira, 2011, p. 142) afirma que no Teatro de Sombras o ator deve estar em *estado de vigília* constante e enfatiza que a posição “base” do ator é primordial para o seu desempenho em cena. Essa base, fundamental para Fávero, é análoga a que Ferracini (2003, p. 147) conceitua em suas pesquisas sobre o trabalho do ator: “é uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana”.

O trabalho de Barba em relação ao treinamento do ator consiste em superar os vícios ligados à corporeidade cotidiana. E isso vem ao encontro da necessidade do ator-sombrista, pois desde o início do trabalho necessita aprender a trabalhar no escuro e com as tantas outras características presentes nas técnicas do Teatro de Sombras. A escuridão para os nossos olhos não é tão adaptável como a claridade (Oliveira, 2011, p. 78). Para Barba (1994, p. 24),

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem técnica que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o *bios* cênico permite algo mais: *aprender a aprender* [...] é a condição de dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele.

Ele nos diz ainda que vamos encontrar uma anatomia especial para o ator, isto é “seu corpo extracotidiano”, um “novo corpo”, no qual a presença do ator modela-se diferente do cotidiano. O corpo age com outra qualidade de energia.

Ferracini (2003, p. 122) afirma: “o ator deve descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas e vocais, como ir sempre ‘além’. Esse *aprender a aprender*, portanto não pode ser embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos” (Ferracini, 2003, p. 120). No Teatro de Sombras a situação é semelhante, pois essas descobertas dependem do ator-sombrista e de suas experimentações com a técnica.

Nesse “novo corpo”, o ator-sombrista necessita estar atento às imagens que está projetando com o seu corpo e muitas vezes precisa olhar para as imagens que fazem a ambientação da cena que estão sendo manipuladas por outro ator. Com isso, a sua percepção espacial e visual deve ser expandida, para que não haja erros. Barba (1995, p. 109) recorre aos ensinamentos de *Mokuzen shingo*: “o ator deve dilatar seu campo de visão e usar seu coração (*kokoro*) para ver atrás deles. Eles devem, pois, trabalhar em dois níveis opostos: para frente com os olhos, atrás com o coração”. Barba diz que isso é uma metáfora para uma verdade física:

Para os atores, ver atrás de si mesmos implica em estarem atentos a algo que está acontecendo atrás de suas costas. Esse “estar de sobreaviso” cria uma tensão na coluna vertebral, um impulso pronto para ser liberado. Ao mesmo tempo, é criada uma oposição o corpo do ator entre ver a frente e estar atento ao que está ocorrendo atrás. A tensão e a oposição comprometem a coluna vertebral, como se estivesse pronta para atuar, para virar. Assim, os atores veem com um segundo par de olhos, isto é, com sua coluna vertebral. Eles estão prontos para representar: para reagir. (Barba, 1995, p. 109).

Nessa mesma direção pensa Ferracini (2003, p. 148): “o ator deve descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Através do olhar, o ator pode abrir e fechar seu campo de energia e criar a relação com o espectador”. E esse olhar, para o ator-sombrista, cria também, a sua relação com a sombra que ele está projetando.

Os integrantes de três grupos pesquisados pela autora – Teatro Gioco Vita³, Cia Teatro Lumbra de Animação⁴ e Cia Quase Cinema⁵ - acham essencial o trabalho de consciência corporal dos atores. Todos, de alguma forma, demonstram trabalhar os movimentos *extracotidianos*, o *equilíbrio*, o trabalho com *oposições*, o “*sats*” necessário para a ação, o controle do *ritmo*, a *equivalência* onde a tensão do gesto deve ser deslocada para outra parte do corpo ou até de outro corpo, como no caso das silhuetas/personagens, a *fragmentação do corpo*, a *manipulação precisa de energia* que será depositada em cada ação e o *olhar dilatado*, para se ampliar o campo de visão além daquilo que está à frente dos olhos ou daquilo que se usa para realizar a cena.

O ator no Teatro de Sombras está sempre experimentando e descobrindo novas possibilidades, está sempre precisando “*aprender a aprender*”. O trabalho com a

³ Uma das companhias europeias mais renomadas mundialmente na linguagem do Teatro de Sombras com mais de 40 anos em atividade pesquisando nessa área.

⁴ Companhia brasileira de Porto Alegre, RS, que trabalha integralmente com Teatro de Sombras há 15 anos.

⁵ Companhia brasileira de São Paulo, que nasceu do encontro de várias linguagens artísticas (artes cênicas, artes plásticas, cinema e dança) em 2004.

pré-expressividade para o ator-sombrista é essencial, pois é um trabalho de preparação técnica corporal e psicofísica do ator, independentemente de qualquer espetáculo teatral ou linguagem teatral, e que tem por objetivo a construção do *corpo cênico*, o qual define a presença cênica do ator.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BELTRAME, Valmor. (Org.). **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.

BELTRAME, Valmor. Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-animador. In: **Teatro de Bonecos**: Distintos Olhares Sobre Teoria e Prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino da. O Sopro Divino: Animação, Boneco e Dramaturgia. In: **Revista Sala Preta**. Nº 3, 2003. Disponível em:

http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_06.pdf Acessado em 22/09/2009.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbr de Animação**. 193p. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT/UDESC. Florianópolis, 2011.

_____. **A Pré-expressividade no trabalho do Ator no Teatro de Sombras**. 75 p. Monografia. CEART/UDESC. Florianópolis, 2012.

MONTECCHI, Fabrício. Além da Tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 3, v.4, 2007.

_____. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras. In: **Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 8, v.9, 2012.