

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JOSÉ EVANDY LEITE OLIVEIRA

**OS SALTIMBANCOS DA CIA CAMBALHOTAS: BONECOS, SOMBRAS,
MÁSCARAS E A REINVENÇÃO DE UM CLÁSSICO**

São Luís

2025

JOSÉ EVANDY LEITE OLIVEIRA

**OS SALTIMBANCOS DA CIA CAMBALHOTAS: bonecos, sombras,
máscaras e a reinvenção de um clássico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Scripto Sensu* da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos e Poéticas da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria José Lisboa Silva

São Luís

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Oliveira, José Evandy Leite.

OS SALTIMBANCOS DA CIA CAMBALHOTAS: BONECOS, SOMBRAS,
MÁSCARAS E A REINVENÇÃO DE UM CLÁSSICO / José Evandy Leite
Oliveira. - 2025.

162 p.

Orientador(a): Dra. Maria José Lisboa Silva.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2025.

1. Teatro de Animação. 2. Processos de Criação. 3.
Pesquisa Em Teatro. 4. Formas Animadas. 5. Companhia
Cambalhotas. I. Silva, Dra. Maria José Lisboa. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

A mim mesmo por não ter desistido.

À minha mãe, Rita Leite Brasil Oliveira e a meu pai, Isaque Ferreira de Oliveira, que mesmo sem entenderem nada de teatro sempre me apoiaram nesse e em tantos outros caminhos que decidi trilhar.

À Natale Cristine Costa Carvalho, minha companheira, que sem sua presença, incentivo, carinho e amor, eu jamais teria chegado a esta etapa na minha vida.

À meu companheiro de trabalho, e grande amigo, Waldemir Nascimento, que sem dúvida foi a pessoa que mais me incentivou, me cobrou e me ensinou nesses quase 18 anos de teatro.

À minha orientadora, a professora Dra. Maria José Lisboa Silva, pela orientação da pesquisa, contribuindo com seu conhecimento, incentivo e principalmente paciência, que foram fundamentais para concretização desta dissertação.

À Cia Cambalhotas por ser minha casa de profissão à quase 18 anos e a todas pessoas incríveis que estiveram ao meu lado em inúmeros trabalhos ao longo desses anos.

Às minhas companheiras de mestrado Fernanda Costa, Nuilane Lago e Josikerlen Cutrim que foram grande apoio nessa jornada.

À Thatielle Portela, Edson Lima, Jefferson Gama, Walber Bonfim, Wanderson Silva e Waldemir Nascimento que se disponibilizaram a me responder e contribuir imensamente para este trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivos identificar e analisar as múltiplas técnicas ligadas ao teatro de animação, utilizadas para a construção e montagem do espetáculo Os Saltimbancos, realizado pela Companhia Cambalhotas entre os anos de 2013 e 2019 e como tais técnicas atuam no fazer teatral e na interpretação e trabalho de animação de atores no Teatro de Formas Animadas. A investigação dar-se-á através de pesquisa histórica oral, entrevistas e pesquisa bibliográfica sobre o Teatro de Formas Animadas, explorando nomes como Ana Maria Amaral, Valmor Nini Beltrame, Paulo Balardini, entre outros, contribuindo dessa forma para um pensamento de formação em teatro, principalmente em teatro de formas animadas, pensado e realizado na periferia da cidade de São Luís.

Palavras-chaves: Teatro de Animação, Processos de Criação, Pesquisa em Teatro, Formas Animadas, Companhia Cambalhotas.

ABSTRACT

The present research aims to identify and analyze the multiple techniques linked to animation theater, used for the construction and assembly of the show *Os Saltimbancos*, performed by Companhia Cambalhotas between 2013 and 2019, and how such techniques act in theatrical production and in the interpretation and animation work of actors at the Teatro de Formas Animadas. The investigation will take place through oral historical research, interviews and bibliographical research on the Teatro de Formas Animadas, exploring names such as Ana Maria Amaral, Valmor Nine Beltrame, Paulo Balardini, among others, contributing in this way for a thought about training in theater, mainly in theater of animated forms, designed and performed on the outskirts of the city of São Luís.

Keywords: Animation Theatre, Creation Processes, Theater Research, Animated Forms, Companhia Cambalhotas.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	07
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – BREVE HISTÓRICO DO TEATRO MARANHENSE E PRINCIPAIS GRUPOS A TRABALHAR FORMAS ANIMADAS	17
1.1 Tácito Borralho e O Laborarte	17
1.2 Grupo GRITA	21
1.3 Cia Circense De Teatro E Bonecos	24
1.4 Cia Cambalhotas	28
CAPÍTULO 2 – OS SIGNOS QUE CONTAM HISTÓRIAS	35
2.1 Cenografia	36
2.2 Iluminação	43
2.3 Figurino	48
2.4 Sonoplastia e Música	53
2.5 Texto	56
2.6 Direção	59
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO ESPETÁCULO OS SALTIMBANCOS	62
3.1 Circo e Palhaçada	62
3.2 Bonecos, Máscaras e Sombras	65
3.3 Os Bonecos do Espetáculo	68
3.4 A Arte de Animar Bonecos	73
3.5 As Máscaras do Espetáculo	78

3.6 A Arte de Animar Máscaras	80
3.7 O Teatro de Sombras do Espetáculo	83
3.8 A Arte de Animar Sombras	85
3.9 O Trabalho Do Ator Animador No Teatro De Formas Animadas	87
3.10 Técnicas de Animação e o Corpo do Animador	90
3.11 Presença E Neutralidade Em Os Saltimbancos	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102
APÊNDICES	108

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Tácio Borralho em *O Cavaleiro do Destino* (1976). Autoria de Tácio Borralho e Josias Sobrinho. Direção de Tácio Borralho.

Figura 2 – Teatro Itapicuraíba construído em 1979.

Figura 3 – Atrizes Arlete Máximo (à esquerda) e Djara Letícia (à direita) animando o boneco Papagaio Lourival no espetáculo Sítio do Pica Pau Amarelo: Meu Pé de Alecrim (2023).

Figura 4 – Foto para divulgação do espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi”, da Companhia Circense de Teatro e Bonecos (1997).

Figura 5 – Beto Bittecourt (ano desconhecido)

Figura 6 - Waldemir Nascimento (esquerda) e Renato Porto (direita). Primeira apresentação da dupla em 1997.

Figura 7 – Cena de Zganarelle com a atriz animadora Stela Ribeiro.

Figura 8 – Cena de Os 3 Porquinhos e o Lobo Infeliz. Marília Araújo e Anderson Pytuiba.

Figura 9 – Marionete Gigante da Cia Cambalhotas em desfile de rua.

Figura 10 – Arte em desenho digitalizada dos personagens, por Waldeir Brito.

Figura 11 – Tenda do Espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 12 – Pirulitos na cena do musical da galinha (nesta cena os pirulitos representam ovos, caldeirão e lata de lixo).

Figura 13 – Painel da Cena Cidade Ideal.

Figura 14 – Barões e Animais.

Figura 15 – Cena do Teatro de Sombras.

Figura 16 – Caixa cênica do espetáculo. Apresentação na Praça Maria Aragão, centro de São Luís.

Figura 17 – Cena do Sonho.

Figura 18 – Boneco O Cachorro.

Figura 19 – Personagens Os Barões.

Figura 20 – Cena de Abertura. Ator José Evandy.

Figura 21 – Cortejo de abertura do espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 22 – Espetáculo Zé 3 Cor. Ator animador José Evandy com boneco Juquinha.

Figura 23 – Espetáculo Zé 3 Cor. Boneco Juquinha.

Figura 24 – Bonecos principais do espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 25 – 4 dos 16 Fantoques do espetáculo em cena com o personagem Jumento.

Figura 26 – Bonecos principais do espetáculo.

Figura 27 – 4 fantoches de gatinhos em cena com a personagem Gata.

Figura 28 – Máscaras do espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 29 – Cena Entrada dos Barões. (da esquerda para a direita) José Evandy, Jefferson Gama, Luanna de Oliveira, e Clíssia Sena.

Figura 30 – Cena Entrada dos Barões. Da esquerda para a direita: Luanna de Oliveira, Jefferson Gama e José Evandy.

Figura 31 – Boneco Silhueta do Cachorro.

Figura 32 – Wanderson Silva e Waldeir Brito com Bonecos Silhuetas de Sombras em construção (2013).

Figura 33 – Bonecos Silhuetas de Sombras do espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 34 – Parte do elenco do espetáculo Os Saltimbancos.

Figura 35 – Cena de abertura de Os Saltimbancos.

Figura 36 – Bonecos principais.

Figura 37 – Cena Final com todo o elenco do espetáculo.

INTRODUÇÃO

*“Todos juntos somos fortes,
somos flecha e somos arco,
todos nós no mesmo barco,
não há nada pra temer.”*

Chico Buarque de Holanda – Os Saltimbancos

O meu interesse no teatro de formas animadas se confunde também com minha trajetória no teatro. Iniciou-se em 2007 quando ingressei no grupo de teatro Companhia Cambalhotas. Grupo sediado no bairro do Anjo da Guarda, periferia da cidade de São Luís. No mesmo ano tive o primeiro contato com um boneco animado, pois a companhia apresentava peças curtas onde utilizava a palhaçaria e o teatro de animação. Logo nos primeiros meses no grupo eu tive a minha primeira experiência num espetáculo animando um boneco e essa experiência despertou o interesse e me mostrou afinidade com a animação.

No ano seguinte deu-se início minha trajetória acadêmica ingressando na graduação através do curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal do Maranhão. A partir daí, trajetória acadêmica e trajetória profissional seguiram lado a lado, muitas vezes confluindo-se. Na academia tive contato com os grandes pesquisadores do teatro de formas animadas e com um grande mestre bonequeiro do Brasil: o professor Dr. Tácito Borralho¹, que ministrava a disciplina de Teatro de Animação. Enquanto isso na trajetória profissional na Cia Cambalhotas eu continuava ganhando mais experiência com bonecos.

No final de 2012, a Cia Cambalhotas decide iniciar estudos e produção do que seria seu primeiro espetáculo para o grande público, fora do teatro empresa. Durante todo o processo até a estreia, eu estive o tempo todo atuando como ator animador, aprendendo a animar bonecos grandes e pequenos, aprendendo a atuar com máscaras e com o teatro de sombras.

¹ Tácito Freire Borralho é Prof. Doutor em Artes (Artes Cênicas-Teatro/ Área de concentração: Texto e Cena) pelo CAC/ECA-USP, 2012. Professor Universitário. Dramaturgo; Cenógrafo; Carnavalesco; Ator e Diretor Teatral. Foi criador e ajudou a criar grupos de teatro, dança, poesia, blocos carnavalescos, entre outros grupos artísticos culturais no Recife/PE e em São Luís/MA.

Anos depois, com a possibilidade de ingresso na pós-graduação, surge novamente o interesse na pesquisa das formas animadas e o que me motivou a ingressar no mestrado foram as inquietações suscitadas em minha experiência como ator animador no espetáculo. Trabalhar com tantas formas animadas foi extremamente desafiador e trazer isto para uma pesquisa de mestrado faz-se necessário para contribuir com as pesquisas no teatro de formas animadas.

Diante de todas as experiências vivenciadas durante o período da graduação, mas principalmente na vida profissional, o tema “Teatro de Formas Animadas” foi escolhido pela vontade de aprofundar o estudo desta modalidade, assim como pelas linguagens que a envolvem. A escolha relaciona-se, também, aos anos de trabalho junto ao grupo de teatro Companhia Cambalhotas, pelo trabalho desenvolvido, considerado de grande importância pela originalidade de seus espetáculos.

Como explicitado, a Companhia Cambalhotas estava estreando seu mais novo espetáculo: Os Saltimbancos (2013), uma peça que envolvia bonecos. Anteriormente a isso, o grupo passou alguns anos desenvolvendo peças curtas para o teatro empresa utilizando alguns tipos de bonecos. Chegado o grande dia da estreia do espetáculo, momento único e inspirador; os atores em cena, com o corpo a mostra, os bonecos grandes e pequenos que ganhavam vida pelas mãos dos atores animadores, a sonoplastia, o enredo, a iluminação, as máscaras e sombras, um universo diferente, uma mistura de infância com realidade adulta.

Diante de tantas emoções, não há dúvidas de que este era um tema bom para ser trabalhado, pois essa nova linguagem despertava muitas emoções nas pessoas de diversas faixas etárias. A partir de então, este Projeto começou a ser organizado. O interesse em estudar a atuação com bonecos crescia cada vez mais, levando a questionamentos sobre se as teorias em relação ao treinamento do ator poderiam também servir para o ator animador. Assim, deseja-se trazer para esta pesquisa um pouco dessas inquietações e mostrar as diferentes maneiras de interpretá-las à luz da teoria e da investigação. Desse modo, a curiosidade pessoal abriu a perspectiva de

estudar essa área, relacionada ao campo de atuação no teatro, que pode se tornar amplo na medida em que o ator experimenta novas possibilidades cênicas e corporais para os gêneros teatrais que envolvem bonecos, máscaras, objetos e sombras. Acredita-se que este estudo ampliará as experiências pessoais relacionadas às Artes Cênicas, auxiliando pessoas que estudam ou tenham curiosidade por essa área.

A presente pesquisa se propõe à reflexão teórica e crítica acerca dos processos artísticos que a Cia Cambalhotas desenvolveu com o espetáculo Os Saltimbancos. Tem por objetivos identificar as múltiplas técnicas ligadas ao teatro de animação, utilizadas para a construção e montagem do espetáculo, investigar a relevância do teatro de animação e o fazer teatral da companhia e analisar o processo de montagem do espetáculo. O trabalho se enuncia no campo das poéticas cênicas contemporâneas dentro do universo do Teatro de Formas Animadas. Abordando uma região fronteiriça entre as linguagens artísticas, as percepções estéticas que atravessam os materiais cênicos e teóricos, o modo como os meios perpassam e afetam elementos cênicos, a pesquisa lida com questões relativas à textualidade, o corpo, a atuação, o espaço e a imagem, mas principalmente na relação ator animador e forma animada.

Dentro do universo do Teatro de Formas Animadas, o termo mais utilizado para nomeá-lo é teatro de bonecos, também pode ser chamado de teatro de animação, uma vez que a palavra animação vem de anima e significa “dar vida”. Devido às diversas interpretações, e pelo foco desta pesquisa ser um espetáculo que apresenta bonecos, máscaras e sombras, este trabalho usará a expressão “teatro de formas animadas”, cujo ator pode ser chamado de ator-manipulador, ator-bonequeiro e ator-animador. Nesta dissertação optou-se por usar ator animador. Acredita-se que o termo abrange melhor as situações apresentadas ao longo da pesquisa. Desse modo, se busca perceber os efeitos do trabalho do ator animador nesse grupo, verificando como ele consegue as condições necessárias para compartilhar a cena com as diversas formas animadas. Por meio dessas vivências, aspira-se a entender o trabalho no teatro de formas animadas.

Destaca-se a importância da imagem nesta dissertação. Ela transcende à função ilustrativa; atua como linguagem e como parte do processo da pesquisa. As imagens aqui correspondem a registros únicos da montagem e recortes de instantes vivenciados no ato da representação do espetáculo. Assim, o que a princípio pode causar estranheza ao leitor, sucessivas imagens, aos poucos promove compreensão como parte da explicação do processo. Além disso, a leitura se dinamiza e é compreendida de forma mais eloquente. Faz-se também uma sugestão, que se leia as imagens junto com o texto.

Os estudos referentes ao teatro de animação de Ana Maria Amaral (1996, 1997, 2001), Valmor Nini Beltrame (2003, 2008), Paulo Balardim (2004); auxiliaram na metodologia desta pesquisa. No entanto, para entender o teatro de animação foi necessário, além de pesquisar esses estudiosos, buscar outras fontes de pesquisa que auxiliaram na compreensão dessa modalidade. Além da pesquisa bibliográfica foram realizadas entrevistas com atuantes que estiveram presentes e contribuíram na produção do espetáculo.

A dissertação foi dividida em três capítulos, além da Introdução e da Conclusão. No Capítulo 1, “Breve Histórico Do Teatro Maranhense E Principais Grupos A Trabalhar Formas Animadas”, apresenta-se a história dessa companhia, no intuito de situar o leitor quanto ao tema desta dissertação, no sentido de facilitar a compreensão do trabalho do ator animador no espetáculo Os Saltimbancos. Outro aspecto relevante é a pequena quantidade de estudos sobre o teatro de animação e o trabalho desenvolvido por grupos de teatro, tendo como recorte espacial o estado do Maranhão. A Cia Cambalhotas foi formada em 1997, pelos artistas Waldemir Nascimento e Renato Porto e possui uma trajetória extensa. Ainda assim, a pretensão não é destrinchar toda a história da companhia, mas compreender como ela se organiza e de que maneira funciona sua técnica e seu cotidiano, a partir de uma perspectiva prática. Desse modo, foram levantadas situações que versam sobre a formação da Companhia, tais como primeiros espetáculos, objetivos, participantes, palhaçaria e bonecos. Ademais, também se discorre sobre as referências da companhia, tendo sido efetuado um breve apanhado do Teatro de Formas Animadas no estado do Maranhão, investigando também os primeiros grupos a trabalhar esta arte no estado.

No Capítulo 2, “Os signos que contam histórias”, mostra-se que o teatro de animação pode adquirir inúmeras interpretações e que os muitos elementos e signos do teatro podem ajudar a contar histórias. Cenografia, Iluminação, Música etc, são fundamentais para a construção de uma boa história. Além disso, este trabalho se depara com uma questão fundamental – o trabalho do ator animador nessa modalidade, que cria, constantemente, interações com os diversos elementos que podem estar em cena. A cada instante uma ação particular é designada, tornando o espetáculo singular, como quando o ator animador cria suas falas e seus movimentos corporais ou quando o cenário ou a iluminação contribuem com o trabalho de atuação. O trabalho é percebido desde a concepção da montagem à produção final.

No Capítulo 3, “Análise do espetáculo Os Saltimbancos”, discutiremos conceitos e metodologias de formação, treinamento do ator no âmbito do Teatro de Formas Animadas e pretende-se evidenciar questões importantes relacionadas ao trabalho do ator-animador da Companhia Cambalhotas, sendo a análise do espetáculo Os Saltimbancos o ponto de partida. O ator animador está presente, mas neutro em cena, sendo instigado a buscar situações extra cotidianas durante o trabalho corporal. A concepção do espetáculo Os Saltimbancos, desde seu processo de origem até o resultado final, será apresentada. Esse espetáculo foi o primeiro da companhia para o grande público, e por isso, diversos desafios foram enfrentados, desde a composição da dramaturgia, a preparação dos atores animadores, a busca pela neutralidade etc. A preparação foi difícil pela quantidade de bonecos do espetáculo. Confeccionar e encontrar a animação correta para cada um deles foi uma situação corriqueira durante seu processo de montagem e que exigiu concentração e estudo. Outro ponto crucial foi a dificuldade encontrada para que os atores animadores ficassem neutros em cena, e a interação correta com cada forma animada. O mesmo acontece com a dramaturgia, pois no teatro de animação esse é um assunto pouco discutido. Há poucas referências, o que dificultou o processo. O grupo buscou auxílio em oficinas e encontros com profissionais da área.

A investigação do treinamento e da formação para o ator no Teatro de Animação a partir do levantamento de procedimentos de trabalho utilizados

pela Companhia Cambalhotas e do diálogo entre tais metodologias com o referencial bibliográfico utilizado poderá resultar em alternativas que sem dúvidas colaborarão no preenchimento de uma lacuna nos estudos teatrais.

Espero através desta pesquisa compreender parte do complexo trabalho do ator no teatro de formas animadas. Espero visualizar algumas das muitas formas que podem ser seguidas a partir do trabalho do ator com a forma a ser animada.

CAPÍTULO I - HISTÓRICO DA CIA CAMBALHOTAS E DAS FORMAS ANIMADAS NO MARANHÃO

Esse capítulo inicial pretende discorrer, mesmo que de forma breve, a rica história do Teatro de Formas Animadas no estado do Maranhão, apontando grupos e artistas pioneiros desta arte no estado. Será também abordado o histórico da Cia Cambalhotas cujo espetáculo Os Saltimbancos é o principal objeto de estudo. Sabemos não ser possível abarcar todos os grupos que contribuíram nesta jornada, já que este não é o foco principal desta pesquisa, mas tentaremos apontar os principais nomes que deixaram um grande legado para as formas animadas no teatro do estado. E desde já pedimos desculpas para os que não foram citados. Temos ciência de que para citar o maior número de artista possíveis deste ramo, deveria ser uma pesquisa muito maior e focada neste objetivo.

A dramaturgia do teatro maranhense é caracterizada por uma influência da cultura popular maranhense, criando uma estética única e híbrida. Essa dramaturgia é delineada pelo processo de produção criativa dos principais grupos do teatro maranhense contemporâneo, como o TEMA, o LABORARTE e o GRITA, que contribuíram significativamente para a construção de uma identidade teatral maranhense. Esses grupos, ao incorporar elementos da cultura popular maranhense em suas produções, criaram um teatro que é ao mesmo tempo local e universal, capaz de dialogar com as tradições teatrais ocidentais e ao mesmo tempo expressar a diversidade cultural do Maranhão.

1.1 TÁCITO BORRALHO E O LABORARTE

O Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), fundado por Tácito Borralho em 1972, congregou um coletivo interdisciplinar composto por atores, dançarinos, cantores, artistas plásticos e cineastas. O LABORARTE desenvolveu uma abordagem dramatúrgica autoral inovadora, centrada na

valorização da cultura maranhense como expressão de resistência e identidade artística. Essa proposta estética dialogava com a cultura popular e se articulava aos diversos movimentos estético-políticos emergentes no contexto de sua formação. Sobre a proposta de pesquisa artística do LABORARTE, Leite observa:

A proposta do LABORARTE era reler, investigar as formas populares de arte, reelaborá-las em laboratório e torna-las públicas nos resultados, tanto em espetáculos ou outras formas de exibição e registro nas Artes Cênicas (Teatro, Dança, Teatro de Bonecos), Música, Artes Plásticas, Literatura e Imprensa, Fotografia e Cinema (Leite, 2007, p.222).

Dentre as primeiras produções teatrais do LABORARTE, merece destaque a montagem do espetáculo "João Paneiro", baseado no texto de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, apresentado ao longo da década de 1970. Este espetáculo marcou também a estreia do grupo no uso de atores e bonecos, resultado de uma pesquisa aprofundada sobre o teatro de bonecos, especificamente os Casemiros-cocos. Os integrantes do grupo realizaram um estudo detalhado sobre a caracterização dos personagens, maquiagem, técnica vocal, canto e expressão corporal, demonstrando um compromisso com a inovação e a excelência artística. Borralho (2022, p. 21) dá mais detalhes sobre o espetáculo:

Espectáculo realizado a partir de encomenda da Pastoral Popular da Arquidiocese de São Luís, para servir de ilustração e motivação durante os debates entre membros da pastoral, líderes comunitários e agricultores da zona rural da ilha de São Luís, sobre a instalação da ALCOOA. O Texto para bonecos e atores foi concebido como um musical e ambientado como Espectáculo de Segunda Parte do Circo Teatro Cujubeira. Tendo estreado no Teatro Arthur Azevedo, ali afinou todo o seu equipamento antes de percorrer os povoados do interior da Ilha de São Luís, mesmo aqueles que não dispunham de energia elétrica.

O espetáculo "O Cavaleiro do Destino" de 1976, de autoria de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, representou um marco de renovação estética e dramatúrgica no teatro popular maranhense. Sua montagem introduziu

inovações significativas nos processos de criação, produção e apresentação de espetáculos.

Este trabalho teatral mergulha em uma atmosfera onírica, revelando o universo imagético dos mitos, lendas e narrativas que compõem o imaginário da cultura popular maranhense. A partir dessa rica tradição cultural, "O Cavaleiro do Destino" reinterpreta e revaloriza a identidade artística local. Sobre a proposta da encenação do espetáculo, Borralho explica:

O processo de criação musical para a peça seguiu dois modelos óbvios de composição: o aproveitamento direto da musicalidade, ritmo e melodia já existentes no folclore regional e composições a partir do conhecimento da estrutura da música folclórica (Borralho, 2005, p.114).

A montagem do espetáculo teatral foi influenciada pelos estudos de Craig, especialmente na relação entre atores e marionetes. A encenação incorporou elementos fundamentais das propostas de Craig, destacando-se a importância do gesto como essência da interpretação dos atores em cena. A palavra, por sua vez, atuou como elemento narrativo central, estruturando a trama do espetáculo. Além disso, os aspectos visuais conferiram colorido e profundidade à encenação, enquanto o ritmo da cultura popular fundamentou as coreografias, incorporando a rítmica e danças típicas.

O espetáculo incorporou elementos do teatro épico, inspirados na estética brechtiana do estranhamento. A trilha sonora musical foi enriquecida com canções autorais, que não apenas acompanham a narrativa, mas também desempenham um papel fundamental na condução da cena. A abertura do espetáculo é marcada por uma sequência de canções musicais interpretadas pelos atores, que cantam e dançam, introduzindo a ação dramática e estabelecendo o tom para o restante da performance.

Figura 1 – Tácito Borralho em *O Cavaleiro do Destino* (1976). Autoria de Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Direção de Tácito Borralho.



Fonte: Murilo Santos

Outro importante espetáculo concebido para bonecos e atores foi A Festa da Clareira Maior de 1978. Segundo Borralho (2022) o espetáculo “representa a primeira montagem infantil do grupo, seguindo a linha de construção cenográfica a partir da inspiração nos biombos de Craig.”

O Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) é reconhecido como o grupo de teatro mais antigo de São Luís, tendo celebrado seu cinquentenário em 2022. Atualmente, as principais produções artísticas do LABORARTE incluem: espetáculos de danças populares maranhenses; O Cacuriá de Dona Teté; O Tambor de Crioula do LABORARTE; e espetáculos de contação de histórias infantis, que integram ritmos musicais, canto e dança, característicos da cultura popular maranhense.

Em 2004, sob a iniciativa do professor e diretor Tácito Borralho, foi estabelecido o Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Teatro de Animação: Casemiro Coco. Este coletivo foi criado com o propósito de desenvolver investigações sistemáticas e estudos aprofundados sobre temas relevantes do teatro de formas animadas, visando contribuir para o avanço do conhecimento e da prática neste campo artístico.

Seus integrantes iniciaram já na década de 70, investigações assistemáticas sobre o Casemiro Coco, movidos inicialmente pela curiosidade decorrente dos relatos de adultos e crianças e da

dificuldade de ver de perto esses titeriteiros. A iniciativa do Teatro Laborarte, coordenada por Tácito Borralho e Josias Sobrinho, quando da preparação do espetáculo teatral *João Paneiro* (com atores e bonecos), suscitou dúvidas sobre a sobrevivência dessa brincadeira, o que forçou o grupo a buscar com mais empenho pessoas que a praticassem (Borralho, 2018, p.6).

1.2 GRUPO GRITA

O Grupo GRITA emergiu na década de 1970, fruto da iniciativa de um coletivo de jovens amigos, entre eles: Claudio Silva², Zezé Lisboa³ e Gigi Moreira⁴ originários do Centro Educacional do Maranhão (CEMA), localizado no Bairro da Camboa, São Luís, Maranhão. Na época, o CEMA, uma instituição pública de ensino estadual, fomentava atividades artísticas, destacando-se o Grande Festival De Artes do CEMA, que proporcionava um espaço de expressão e criatividade para os estudantes. Sobre o início do grupo Silva esclarece:

GRITA, que como já mencionei, antes atendia pelo o nome de Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA, em meio a todos esses acontecimentos no cenário teatral da época, o EGA participa da montagem do espetáculo Uma meia para um par de homens do dramaturgo Tácito Borralho, o texto aborda a tragédia que foi o incêndio de palafitas existentes na grande ilha de São Luís, no bairro do Goiabal em meados da década de 1960. A participação nesse espetáculo proporciona aos membros do EGA um contato mais próximo com os artistas do LABORARTE, pois os ensaios aconteciam na sede do grupo, além de participações em oficinas e palestras, proporcionando discussões políticas voltadas para o teatro, além do contato com componentes importantes na preparação de um ator (Silva, 2002, p.35).

² Ator, cantor, músico, dramaturgo, diretor e fundador do Grupo GRITA com mais de 50 anos de atuação na cena teatral maranhense.

³ Nome artístico de Maria José Lisboa Silva, Professora Dra. do Curso de Licenciatura em Teatro e do mestrado em Artes Cênicas da UFMA.

⁴ (1957-2020). Foi Músico, Cantor, Compositor, Ator, Diretor e Iluminador. Graduado em Educação Física com Pós graduação em Gestão Cultural, foi fundador e membro do Grupo GRITA.

No período inicial de sua formação, o grupo EGA desenvolveu produções artísticas inovadoras, caracterizadas por dramaturgias autorais inéditas criadas coletivamente pelos próprios integrantes. Esses espetáculos eram apresentados em festivais, bairros periféricos e municípios do interior do Estado do Maranhão, promovendo acesso à cultura em áreas carentes. Além disso, a organização da classe artística por meio da Associação Maranhense de Teatro Amador (AMATA), fundada em 1972, desempenhou papel fundamental no processo de formação e consolidação dos grupos de teatro amador em São Luís.

No ano de 1975 acontece o Festival Brasileiro de Teatro Amador, promovido pela Federação Nacional de Teatro Amador – FENATA. O evento foi o ponto inicial para a organização institucional do grupo EGA, que conseqüentemente levou à sua reestruturação e mudança de nomenclatura para Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA. Santos (2023) dá mais detalhes sobre esse momento do grupo:

Isso ocorreu em decorrência do critério de participação no Festival, que exigia dos grupos uma situação jurídica regular. Diante dessa exigência, o Grupo Estudos Gerais da Arte – EGA transitou para o Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA, adequando-se às normas estabelecidas. (Santos, 2023, p.69)

Sobre o início da formação do grupo GRITA, o diretor e um dos fundadores do grupo, Cláudio Silva comentou: “Não foi o grupo sozinho! Nessa época estávamos praticamente instalados no LABORARTE. Eles cediam o espaço para os ensaios, para as nossas reuniões” (Cláudio Silva *apud* Leite, 2007, p.254). Sobre a sede definitiva do grupo, Santos (2023, p.69) comenta que O Grupo GRITA conquistou a sua sede própria no final da década de 70 – terreno doado pela Igreja Católica, construída em forma de mutirão, com ajuda de pessoas da comunidade e artistas.

Figura 2 - Teatro Itapicuraíba construído em 1979



Fonte: Acervo do Grupo GRITA

O Grupo GRITA realizou adaptações de diversos espetáculos notáveis utilizando do universo das formas animadas, incluindo: "A Folia de Três Bois", de Sylvia Orthof, dirigido por Tácito Borralho, que apresenta uma rica tapeçaria de músicas do folclore nordestino; "O Sítio do Pica-Pau Amarelo: Meu Pé de Alecrim", baseado na obra homônima de Monteiro Lobato; "A Casa do Bode", de J. Carlos Lisboa, adaptado e dirigido por Cláudio Silva; e "Lendas e Fantasia", uma criação coletiva do Grupo GRITA, sob direção e criação musical de Cláudio Silva, dentre outros como: Os mansos da terra (1977), João Paneiro (1982), Árvore dos mamulengos (1986), Quem pariu mateus que embale (1988), Preto Fugido (1991/1992), Aves De Arribação (2002), Florestas dos guaras (2006), Uma ilha de encantos e mistérios (2012), Cordel de Natal (2020/2023). Essas produções são algumas entre tantas que se destacam na história do grupo e que utilizaram a arte das formas animadas, nessas produções contaram com a utilização dos mais variados tipos de bonecos, como bonecos de luva, bonecos gigantes, Cassimiro coco, bonecos de vara, máscaras, entre outros, demonstrando o compromisso do Grupo GRITA em promover a cultura popular brasileira e maranhense.

Figura 3 – Atrizes Arlete Máximo (à esquerda) e Djara Letícia (à direita) animando o boneco Papagaio Lourival no espetáculo Sítio do Pica Pau Amarelo: Meu Pé de Alecrim (2023).



Fonte: Acervo do Grupo GRITA

O GRITA possui ainda uma produção icônica, que é o espetáculo Via Sacra do Anjo da Guarda, realizado anualmente desde 1981 durante a Semana Santa. Esta obra se estabeleceu como uma das principais referências artísticas do estado do Maranhão. Apesar de não ser um espetáculo exclusivamente de Teatro de Formas Animadas, a Via Sacra incorpora elementos de formas animadas, incluindo máscaras, bonecos e sombras, que ao longo de mais de quatro décadas, contribuíram para a grandiosidade e excelência do espetáculo.

1.3 CIA CIRCENSE DE TEATRO E BONECOS

A Cia Circense de Teatro e Bonecos nasceu no ano de 1991 quando as artistas bonequeiras Sandra Cordeiro⁵ e Silvana Cartágenes⁶ oriundas de

⁵ Atriz, Bonequeira, Palhaça, Dramaturga, licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, especialista em Estética, pela Universidade Federal do Maranhão e professora Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Criou o “Pés de Fulô – Núcleo de Teatro e Bonecos”; É representante do Movimento das Mulheres Bonequeiras de São Luís, criado em 2019; É também integrante do Movimento de Circo e Teatro de Rua do Maranhão.

⁶ Atriz, bonequeira e contadora de histórias. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, 2021). Membro do Projeto de Extensão Casimiro Coco e da COTEATRO. Membro fundador e articuladora do coletivo Mulheres Bonequeiras de Teatro e da Cia Reboição de Teatro e Bonecos.

outros grupos de teatro, dentre os quais o Gangorra e o LABORARTE se juntaram à Beto Bittencourt⁷, que trazia a perspectiva circense.

Durante sua trajetória, a Companhia experimentou um processo de renovação e expansão, incorporando novos membros que contribuíram significativamente para o seu desenvolvimento artístico. Destacam-se, nesse contexto, a adesão do mímico Gilson César⁸, cuja linguagem da mímica enriqueceu a estética dos espetáculos, conferindo-lhes maior versatilidade e profundidade. Além disso, a inclusão do músico e poeta José Maria Medeiros, entre outros colaboradores, veio a potencializar a diversidade criativa da Companhia, fomentando uma dinâmica de inovação e experimentação que caracterizou sua produção artística.

Uma das principais produções desenvolvida pela companhia foi O Desejo de Catirina: o auto do bumba meu boi. Braga e Cartágenes comentam que o espetáculo teve sua “dramaturgia baseada nos dramas populares com o uso de múltiplas linguagens para ator/atriz-bonequeiro/a, máscaras e objetos, tendo como elementos centrais os bonecos e adaptável a múltiplos espaços e públicos.” As pesquisadoras explicam mais sobre como surgiu o espetáculo:

A estrutura dramática da peça foi construída coletivamente em clima de diversão e confiança mútua, usando licença poética com bonecos de diferentes técnicas e tamanhos, máscaras, palhaços e atores. Desse modo conceberam o roteiro como sendo o drama do circo, tal qual faziam em suas memórias de infância os/as artistas dos circos tradicionais e populares, também conhecidos no Maranhão e em outros lugares como circo “penico sem tampa” (2023, p.6)

O espetáculo teve seu lançamento oficial em 1991, no Convento das Mercês, em um evento promovido pela própria instituição. A partir desse momento, iniciou uma trajetória de sucesso, percorrendo uma variedade de

⁷ (1962-1999) Ator, circense e bonequeiro, nasceu em Pinheiro-MA, mas foi em São Luís que passou a maior parte de sua vida, dedicada inteiramente à arte, ao teatro e aos bonecos.

⁸ Ator-mímico e palhaço. Graduado no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão. Iniciou sua carreira artística em 1980, a partir da década de 90 foi pesquisar na Itália e na França, onde residiu por nove meses. Chega a São Paulo em 2000 e posteriormente funda a Cia. Os Itinerantes. Atuante na Cooperativa de Teatro e Circo de São Paulo e também, do Movimento de Teatro de Rua. Retorna ao Maranhão sendo um dos fundadores do Movimento Circo e Teatro de Rua do Maranhão.

palcos nos arraiais juninos de São Luís e ampliando suas apresentações para diferentes espaços públicos e privados, incluindo praças, ruas, escolas, shoppings e clubes sociais recreativos. Sua longevidade, quase dez anos, permitiu que a Cia. Circense de Teatro e Bonecos se firmasse como um ator cultural proeminente na cidade, contribuindo significativamente para o enriquecimento do cenário artístico local.

Figura 4 - Foto para divulgação do espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi”, da Companhia Circense de Teatro e Bonecos (1997). Silvana Cartágenes (Catirina) com máscara (esq.). Beto Bittencourt com os bonecos de luva boi e caboclo de pena (ao centro). Sandra Cordeiro (Chico) vestido na Burrinha Preciosa. Ao centro, o boneco boi vestido por Ana Socorro Ramos (produção).



Acervo: Fotógrafo Paulo Socha

As atrizes Silvana Cartágenes e Sandra Cordeiro decidiram pelo fim da montagem do espetáculo depois da morte prematura de Beto em agosto de 1999, pois não viam sentido em continuar a encenação sem sua presença.

Beto Bittencourt (1962-1999) foi um dos principais artistas e bonequeiros do estado, e consolidou-se como uma figura proeminente no Teatro de Formas Animadas do Maranhão, graças à sua prolífica produção artística que resultou em um extenso e diversificado acervo de bonecos. Ao longo de sua trajetória fundou a Cia Beto Bittencourt e criou uma vasta gama de bonecos em diferentes formas, tamanhos e estilos, refletindo sua maestria e

criatividade no campo do teatro de animação. Seu vasto acervo permanece entre nós:

Atualmente, uma parte do seu acervo pode ser visitado no Museu Casa de Nhozinho, na Rua Portugal, no centro histórico. A outra parte do acervo é mantida por seus familiares por meio da Sociedade Artística e Cultural Beto Bittencourt, que desenvolve projetos culturais e socioeducativos especialmente na região da baixada maranhense e em São Luís (Braga, 2023, p.13-14).

Foto 5 – Beto Bittencourt (ano desconhecido)



Fonte: <https://www.facetubes.com.br/noticia/93/entrevista-exclusiva-com-joana-bittencourt-no-dia-mundial-do-teatro-de-bonecos->

As artistas e bonequeiras Silvana e Sandra seguiram produzindo e atuando:

Silvana Cartágenes com o espetáculo “Catirinando” (2008 a 2014) potencializando a personagem Catirina com novo enredo e grande elenco. Posteriormente, com a criação da Cia. Rebolicho de Teatro de Bonecos, com os espetáculos “Kabupe, o Cavalo Voador” (2014), e “Jardim das Margaridas” (2015). E Sandra Cordeiro, com o espetáculo “Brincadeiras de Encantação”, e depois com a criação da Cia. Pés de Fulô (Braga, 2023, p.15).

No ano de 2019 por Silvana e Sandra, fundaram o Coletivo Mulheres Bonequeiras, como uma importante iniciativa de articulação e empoderamento

das artistas femininas no campo do teatro de animação em São Luís. Através dos encontros chamados de Chaneco, o coletivo cria um espaço de diálogo e reflexão sobre a realidade das mulheres bonequeiras maranhenses, abordando questões como visibilidade, representatividade e igualdade de oportunidades. Além disso, o coletivo busca incentivar a criação de novas produções e fortalecer a presença feminina no cenário artístico local, contribuindo para a diversificação e o enriquecimento do teatro de animação na região.

1.4 CIA CAMBALHOTAS

A trajetória da Cia Cambalhotas é perpassada de forma direta e indireta por todos os grupos citados anteriormente. Os fundadores da companhia foram antes de sua criação integrantes do grupo GRITA. Tácito Borralho por mais de uma vez realizou oficinas de teatro para a Cia Cambalhotas e Sandra Cordeiro foi a bonequeira que construiu os primeiros bonecos da companhia. Isso mostra como histórias de artes se entrelaçam e como artistas contribuem mutuamente. Esses grupos e artistas também influenciaram na criação da companhia.

A Companhia Cambalhotas emergiu em 1997, quando o ator Waldemir Nascimento⁹ convidou o ator e palhaço Renato Porto¹⁰ a colaborar na realização de uma animação de festa infantil. A partir da constatação de uma notável sinergia cênica, a dupla passou a intensificar suas apresentações em festas e expandir sua rede de contatos. Foi por intermédio de um desses contatos que recebeu o primeiro convite para realizar uma apresentação teatral para uma empresa. Este projeto piloto proporcionou o estímulo necessário para que a dupla desenvolvesse novas peças destinadas ao público corporativo.

Figura 6 - Waldemir Nascimento (esquerda) e Renato Porto (direita). Primeira apresentação da dupla em 1997.

⁹ Diretor, Ator, Palhaço e Fundador da Cia Cambalhotas, é também formado em Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão.

¹⁰ Ator, Palhaço e Fundador da Cia Cambalhotas, foi também por muitos anos integrante do grupo GRITA.



Fonte: Arquivo do Grupo

Durante mais de uma década e meia, a Companhia Cambalhotas dedicou-se ao desenvolvimento e produção de inúmeras peças teatrais destinadas ao ambiente corporativo. Nesse cenário, consolidou-se como um dos principais grupos de São Luís especializados em Teatro Empresarial. Ao longo de sua trajetória, a companhia incorporou elementos da arte circense, com ênfase na figura do palhaço, e do Teatro de Formas Animadas, utilizando máscaras e bonecos como recursos expressivos em suas apresentações desde o início de suas atividades.

Em 2012, o grupo efetuou uma significativa mudança em sua diretriz artística, optando pela produção de seu primeiro espetáculo para o público em geral, no contexto do teatro tradicional, divergindo assim de seu foco anterior no teatro empresarial. Nesse contexto, a companhia desenvolveu o espetáculo 'Os Saltimbancos', que será objeto de análise em dois capítulos desta dissertação. Esta produção marcou um divisor de águas na trajetória do grupo, pois a partir daquele momento, a companhia reorientou seu foco para a criação de espetáculos destinados ao teatro tradicional, gradualmente se distanciando do teatro empresarial.

Após o sucesso de 'Os Saltimbancos', a companhia prosseguiu com sua investigação artística em formas animadas. O primeiro espetáculo desta nova fase foi 'Zganarelle', uma produção influenciada pela Comédia dell'Arte.

Escrito por Geraldine Guthier, escritora francesa radicada no Brasil. A produção de Zganarelle foi um projeto contemplado pelo Prêmio Funarte de Circo Carequinha. “Nós ganhamos em 2015 e recebemos o recurso em 2016, fizemos a estreia nesse mesmo ano, e ficamos em cartaz 2017” (Nascimento, 2024).

Figura 7 – Cena de Zganarelle (2017) com a atriz animadora Stela Ribeiro.



Fonte: Arquivo do Grupo

Este espetáculo revela uma clara inspiração na Comédia dell'Arte, especialmente no texto e na concepção e utilização de máscaras, um recurso icônico dessa tradição teatral. Além das máscaras, o espetáculo contou com a personagem da boneca Suzete, uma boneca de pano em tamanho real. A técnica de animação utilizada foi inspirada no Bunraku¹¹ japonês, uma forma tradicional de teatro de bonecos. A animação da boneca Suzete exigiu grande dedicação e trabalho detalhado da atriz animadora, que lhe conferiu vida e expressividade, criando uma personagem doce e gentil. Nascimento dá mais detalhes:

O rosto dela parece uma máscara, ele é uma máscara nula, não é uma máscara neutra, é uma máscara nula. Então, a gente conseguiu ter toda essa delicadeza da boneca, quase todas as expressões, sem

¹¹ É o teatro profissional de bonecos do Japão. Desenvolvido primeiramente nos séculos XVII e XVIII, ele é uma das quatro formas de teatro clássico japonês que são Patrimônio Intangível da Humanidade pela UNESCO, sendo os outros: kabuki, noh e kyogen.

ela movimentar a boca. E isso daí foi um investimento, eu acho que foi um dos grandes desafios da Companhia Cambalhotas, tentar dar vida, dar expressão para uma boneca nula, de expressão nula. (Nascimento, 2024, informação verbal).

A personagem Suzete alcançou grande sucesso junto ao público, pois, apesar de não possuir olhos ou boca, conseguiu transmitir suas reações de forma eficaz, demonstrando a capacidade da técnica de animação em criar uma conexão emocional com o espectador.

Depois de explorar as possibilidades teatrais de máscaras e bonecas de tamanho real, a Cia Cambalhotas direcionou sua pesquisa para bonecos em escala menor. Utilizando marionetes e bonecos de balcão, o grupo desenvolveu o espetáculo 'Os 3 Porquinhos e o Lobo Infeliz', consolidando sua experiência no campo do teatro de animação e ampliando suas possibilidades expressivas. Nascimento (2024) diz “a gente passa por um processo já mais amadurecido, vindo dos saltimbancos.”.

Figura 8 – Cena de Os 3 Porquinhos e o Lobo Infeliz (2018). Marília Araújo e Anderson Pytuiba.



Fonte: Acervo do Grupo

Com a produção do espetáculo 'Os 3 Porquinhos e o Lobo Infeliz', o elenco de animadores da companhia enfrentou novos desafios na animação de bonecos, explorando novas possibilidades técnicas. O Teatro de Formas

Animadas se caracteriza também pela pluralidade de técnicas de animação, que permitem conferir vida a uma ampla gama de elementos, incluindo bonecos de diversas escalas, objetos, máscaras e outros elementos não convencionais. “Nós temos os bonecos de balcão. E também temos os bonecos menores, numa versão menor, que são quando a gente mostra os personagens dentro da casa”, explica Nascimento. O diretor explica ainda uma das características buscadas para a animação dos bonecos:

Nós tivemos o desafio, mas que ficou muito bom pelos ensaios, né, nós passamos muito tempo ensaiando, que foi para dar essa, essa característica de desenho animado. E aí a gente, todo boneco, apesar do... todos os bonecos do espetáculo, apesar da gente ter o balcão, era como se a gente estivesse trabalhando com desenho animado, é o que fica também na memória muito das crianças. Então a gente trabalhou muito isso. Tentando dar os movimentos de desenho animado e as vozes ficaram de desenho animado. As vozes ficaram muito boas, a música ficou muito boa (Nascimento, 2024, informação verbal).

O Espetáculo foi mais uma produção em parceria com a escritora Geraldine Gauthier. Foi uma produção para apresentações intimistas, para serem realizadas em salas de teatros e auditórios menores. O espetáculo também foi bastante apresentado em escolas de São Luís.

O ano de 2019 marcou um momento significativo na história da Cia Cambalhotas, quando a companhia assumiu um desafio de grande escala. A pedido da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, a companhia se comprometeu a criar a maior marionete do país¹², um boneco gigante concebido para encarnar o Papai Noel no desfile de Natal organizado pela Secretaria. Este projeto representou um desafio técnico e artístico sem precedentes para a companhia. “O pedido do governador do estado foi um desafio, a equipe da secretaria disse que ele precisava de algo que fosse

¹² A Cia Cambalhotas entrou em contato com a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, para informar-se de maneira oficial sobre a existência de alguma marionete no Brasil que tivesse mais de 7 metros de altura. A resposta da Associação foi de que não havia registro até então de uma marionete com essas proporções produzida no Brasil. O diretor Waldemir Nascimento explica com detalhes no Apêndice A desta dissertação.

impactante para o desfile do Natal.” (Nascimento, 2024). Diretor detalha a ideia que teve quando o desafio foi proposto:

Eu lembrei dos bonecos gigantes do Royal Deluxe, da França, o grupo. Só que são bonecos bem maiores. Com 12 metros de altura que eles já fazem um desfile, tradicionalmente, lá. E eles têm, então, um caminhão munck para fazer toda a movimentação. Também é auxiliado na movimentação de braços por pessoas com cordas muito fortes e tudo. Bom, primeiro, a gente não foi na França, não foi no grupo para saber como é que faz. E a gente tinha que contar com nossa expertise aqui. Em 2019, com o auxílio do nosso bonequeiro, o nosso escultor bonequeiro, Wanderson Silva que aceitou o desafio e fez um protótipo do boneco. Eu apresentei esse protótipo ao Governo do Estado no início de 2019 e foi aprovado. (Nascimento, 2024, informação verbal).

A execução do projeto de construção da marionete gigante exigiu um período de três meses, resultando na criação de uma estrutura monumental de mais de sete metros de altura. Construída com materiais diversificados, incluindo metal para o esqueleto do boneco, madeira, isopor e fibra de vidro. Essa marionete de grandes dimensões necessitava da atuação de dez animadores especializados para viabilizar sua mobilidade e expressão.

Figura 9 – Marionete Gigante da Cia Cambalhotas em desfile de rua na praça Deodoro, centro de São Luís (2022).



Fonte: Arquivo do Grupo

Para tornar possível a animação dessa estrutura de grande escala, a companhia projetou e construiu uma estrutura metálica sofisticada, integrando um sistema de suporte sobre rodas e um guindaste, elementos cruciais para assegurar a estabilidade e o controle precisos durante as apresentações. Devido ao seu peso significativo, os tradicionais fios de controle de uma marionete foram substituídos por cabos de aço, garantindo a necessária resistência e estabilidade.

Tinha sido muito difícil a gente desenvolver ele, usar cabos de aço que sustentam 10 toneladas. E o cabo de aço que sustenta o boneco, no centro, eu acho que são 20 toneladas. O boneco não pesa tonelada, mas a gente não abriu mão de ter uma segurança, uma margem de segurança bem grande (Nascimento, 2024, informação verbal).

A complexidade dessa estrutura de animação demandou um período extenso de ensaios da equipe de animadores, uma vez que trabalhar com uma marionete de tamanho tão excepcional representava um desafio inédito para todos.

A marionete gigante do Papai Noel foi apresentada pela primeira vez durante as comemorações de Natal de 2019. No entanto, em 2020, as restrições sanitárias decorrentes da pandemia de Covid-19 impediram a realização do desfile de Natal, limitando a exposição da marionete a uma exibição estática em praça pública. Contudo, com o retorno do desfile em 2021, a marionete gigante voltou a desfilar, encantando o público de São Luís. Em 2022, repetiu-se o sucesso, com a marionete desfilando mais uma vez para comemorar o Natal. Lamentavelmente, esse desfile marcou o fim de uma tradição, pois a Secretaria de Cultura optou por não realizar o desfile de Natal a partir de 2023.

2 – OS SIGNOS QUE CONTAM HISTÓRIAS

Figura 10 – Arte em desenho digitalizada dos personagens, por Waldeir Brito.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

O teatro de formas animadas contemporâneo é resultado de uma gama de processos, experimentações e quebras de barreiras entre diversas linguagens artísticas. A partir das vanguardas do século passado o teatro passou a incorporar elementos da dança, do teatro oriental, da música, do circo, das artes plásticas e de outras artes. Diversos elementos são explorados pelo teatro de formas animadas de maneira que extrapolam o teatro comum, contribuindo assim na construção de suas narrativas mágicas.

Este capítulo tem como finalidade fazer um estudo conciso de elementos e signos do teatro que foram utilizados pela Companhia Cambalhotas para a construção do espetáculo Os Saltimbancos. Tais como Cenografia, Iluminação, Figurino, entre outros, mostrando a importância destes para o espetáculo.

2.1 CENOGRAFIA: Itinerante e Independente

O teatro como arte e cultura apresenta determinados e inúmeros signos como enredo, cenários, iluminação etc, e assim como no teatro tradicional, no teatro de formas animadas, esses signos devem relacionar-se não apenas entre si, mas principalmente com atores animadores, bonecos e demais formas animadas, e estas devem também interagir com estes signos.

A cenografia, por exemplo, é a arte de representar espaços, lugares e objetos, utilizando-se cores, formas e luzes para solucionar quaisquer necessidades apresentadas por um espetáculo. O termo tem origem na palavra grega skēnographia, palavra composta por skenē que significa cena e, graphia que pode exprimir ações diretamente relacionadas com a escrita, mas também à arte de desenhar, pintar e colorir. Souza explica o significado primitivo da palavra skenē:

A skenē, na tangente da primitiva arena grega, foi o primeiro elemento estrutural introduzido no espaço cênico, seguindo-se, ao longo da história, por número crescente de recursos destinados à delimitação da área de representação. A skenē que significa 'barraca' e deu origem à palavra 'cena' e 'cenografia', tinha a função original de possibilitar ao ator a troca de máscaras e de indumentária fora do alcance de visão do público (2003, p.32).

Com o passar do tempo, essa “barraca” evoluiu para o que são as nossas atuais “tendas”, que é sem dúvida a principal estrutura cênica utilizada no teatro de formas animadas, pois assim como no antigo teatro grego, ela serve para esconder atores e atrizes nas transições de cena, para trocas de máscaras, figurinos ou bonecos. A tenda inclusive pode vir a ser um teatro itinerante e independente.

A cenografia do espetáculo Os Saltimbancos, foi pensada para ser itinerante e independente. Para Waldemir Nascimento, fundador da Companhia Cambalhotas e diretor do espetáculo, era de extrema importância que o espetáculo não fosse refém da tradicional caixa cênica, do tradicional palco italiano. Para isso, era necessário que a cenografia do espetáculo fosse criada

para uma caixa cênica própria. Dessa forma, foi construída uma tenda especial para o espetáculo.

A Cia Cambalhotas, em toda a sua história anterior aos Saltimbancos, sempre fez uso de tendas para suas apresentações, pois estas eram realizadas em locais fora do espaço tradicional, como escolas, pátios de empresas, ruas e praças. Mas para Os Saltimbancos uma tenda diferente se fazia necessária. Uma tenda que também pudesse ser erguida em qualquer lugar, mas que dessa vez comportasse todo um espetáculo e ajudasse a contar uma história. Por essa razão a tenda que o espetáculo precisava deveria ser diferente. Nascimento (2024) explica:

A gente não ia ter cenário. O cenário ia ser preenchido com elementos de cena, tecidos, roupas, retalhos de roupas. E os bonecos iam surgir a cada momento que você pegasse o retalho. Aí pensamos, não. Temos que ter uma tenda. a gente tinha muito costume de trabalhar com atenda. Isso aí vem da nossa prática, do Grupo Grita, do nosso trabalho no Teatro Empresa. A Caixa Cênica nos ajudou em um período de necessidade financeira, a gente foi apresentar nas ruas, não teve o mesmo brilho por conta dos blackouts, mas ela funcionou, nós ficamos independentes (Nascimento, 2024, informação verbal).

A tenda construída para o espetáculo teve 2,70m de largura, por 3,20 m de profundidade e 2,30 m de altura. Ela ganhou ainda uma grade de suporte para o maquinário de iluminação, sobre o qual falaremos mais adiante. A tenda de Os Saltimbancos não era apenas um lugar para trocar de máscaras, bonecos e figurinos, ela era também a cenografia do espetáculo, era também o espaço cênico.

O espaço cênico ou teatral pode ser qualquer ambiente onde atores possam representar para espectadores. Souza (2003, p.55) explica que como “uma praça deixará de ser exclusivamente uma praça durante o tempo em que nela estiverem atuando, por exemplo, uma trupe de atores; no exato momento em que a apresentação terminar, o lugar voltará à sua condição natural.” Assim, em sua essência, a tenda é apenas um conjunto de pedaços de ferro,

mas no momento da apresentação, totalmente montada, ela passa a compor o espaço cênico e através de símbolos e signos ajuda a contar uma história.

Figura 11 – Tenda do Espetáculo Os Saltimbancos.



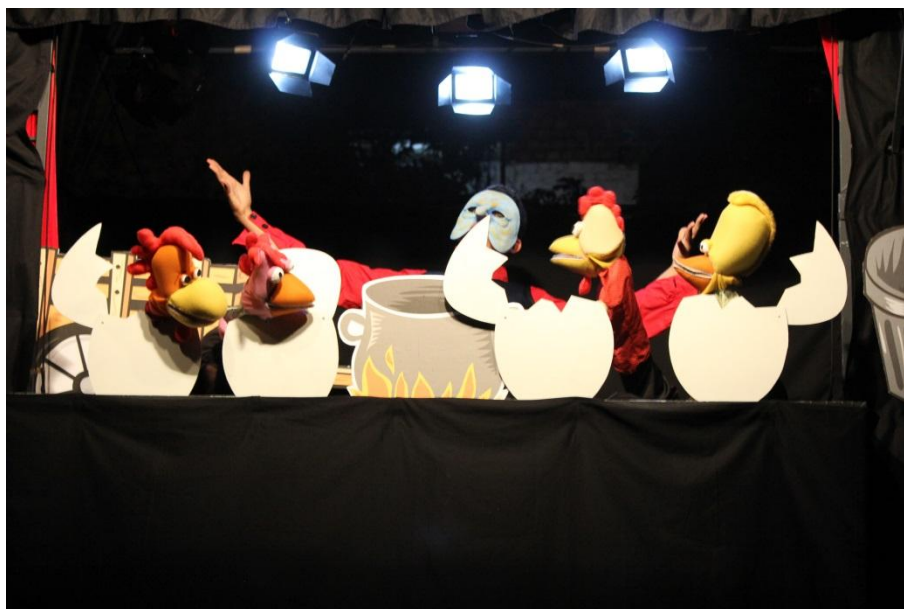
Fonte: Acervo do grupo

Ao longo de sua história, muitos foram os símbolos e signos utilizados pelo teatro para contar histórias e com o teatro de formas animadas esses símbolos e signos podem ser mais explorados e até expandidos. Bonecos das mais variadas formas e tamanhos podem simbolizar uma infinidade de coisas e levar o espectador a outros mundos, igualmente as máscaras, sombras e objetos são usados como signos e símbolos pelo teatro de formas animadas. E para o espetáculo Os Saltimbancos alguns destes “instrumentos” foram utilizados, juntamente com a iluminação objetos e adereços que serviram para engrandecer cada cena e localizar o espectador nos locais que os personagens percorreram ao longo do espetáculo. Nascimento (2024) explica:

O espetáculo, na sua concepção, é um espetáculo mambembe. A gente tinha essa coisa de ser um espetáculo itinerante, fazer essa homenagem de espetáculo mambembe que é, na verdade, um Saltimbanco. Remetendo também à Commedia Delarte onde todo o cenário podia estar numa carroça. Nós tínhamos a tenda e tudo deveria estar ali. Então, veio da ideia dos pirulitos e isso ajudou demais a ilustrar as

músicas de cada personagem e a compor os cenários. Os pirulitos eram leves e por isso era muito prático de fazer a troca deles a cada cena (Nascimento, 2024, informação verbal).

Figura 12 – Pirulitos na cena do musical da galinha (nesta cena os pirulitos representam ovos, caldeirão e lata de lixo).



Fonte: Acervo do grupo

A primeira cena do espetáculo é uma entrada circense. Nesse primeiro momento a tenda está montada e apresenta apenas o nome do espetáculo ao centro. Assim que o elenco anuncia o espetáculo e se inicia uma música circense o elenco segue para trás da tenda e o nome do espetáculo some para que uma caixa cênica se revele. Até este momento não há nenhum elemento cenográfico, os primeiros vão surgir no primeiro musical do espetáculo que é o musical de apresentação do personagem Jumento, são adereços que ajudam a ilustrar a história contada pelo personagem através da música.

Muitos outros adereços surgiram contribuindo com a cenografia durante os musicais ao longo do espetáculo. Muitas sugestões foram trabalhadas para que tais elementos cenográficos estivessem em cena com propriedade e não como forma decorativa. Anna Mantovani (1989, p.12) nos diz: “Cenografia hoje é um ato criativo – aliado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas - que tem a priori a intensão de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público.” Em Os Saltimbancos, esse “ato

criativo”, não foi realizado por um cenógrafo de formação, ou por algum profissional que seria responsável apenas por isso. Mantovani detalha a maioria dos profissionais de um espetáculo:

Em geral a equipe é composta por vários profissionais especializados. O encenador ou diretor concebe o espetáculo como um todo (a partir do texto dramático a ser encenado ou de outra proposta sem uso do texto), dirige o trabalho dos atores, e coordena todo o grupo. Os atores criam as personagens, atuam. O cenógrafo cria a cenografia, acompanha a execução dos cenários pelo cenotécnicos, pintores ou outros profissionais (Mantovani, 1989, p. 6).

Esta estrutura, muito bem detalhada por Mantovani, seria o cenário ideal para qualquer grupo de teatro, mas sabemos que a realidade não é bem assim e sabemos que é muito comum em muitos grupos e companhias de teatro de todo o Brasil, que o diretor ou outro profissional como um produtor, um ator ou uma atriz faça mais de uma função durante determinada produção. Assim, toda a concepção para a cenografia foi pensada pelo diretor do espetáculo Waldemir Nascimento e pelo artista visual e bonequeiro Wanderson Silva¹³.

Essa equipe foi responsável por criar muitos momentos marcantes da cenografia no espetáculo. Os principais que gostaríamos de destacar, são o painel que mostra o sonho da cidade ideal imaginada pelos personagens, a fachada da pousada do Bom Barão que em determinado momento entra em cena modificando o jogo cênico de triangulação dos personagens principais que permanecem atrás da tenda com os personagens que surgem por de trás desta e ficam a frente, completamente exposto ao público, e por fim, a mudança de cenografia quando surge o teatro de sombras.

A primeira cena citada é a cena do musical A Cidade Ideal, nesta cena foi usado um grande painel em que foi pintada a cidade idealizada pela imaginação dos personagens principais. O painel serve para ilustrar a imagem inocente que os animais têm da cidade, como sendo um lugar onde animais e crianças vivem em harmonia e onde não existe nenhum tipo de dor ou sofrimento animal. Esse painel foi pintado por Wanderson Silva e sofreu modificações ao longo dos sete anos em que o espetáculo esteve em atividade, e suas medidas eram 1,80m largura por 1m altura. As modificações

¹³ Artista Visual e Bonequeiro. É formado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão

sofridas foram principalmente na arte pintada no painel que foi sendo melhorada e também no material usado para construir o painel.

Figura 13 – Painel da Cena Cidade Ideal.



Fonte: Acervo do grupo

A segunda cena citada que gostaríamos de detalhar é a cena em que é avistada a Pousada do Bom Barão. Para ser mais específico, a pousada será vista em mais de uma cena. A pousada aqui, é a fachada do lugar avistado pelos personagens e surge também para compor a cena em que os personagens dos Barões serão apresentados ao público. E junto à fachada há também uma janela que em outra cena se abrirá para caber os quatro personagens principais.

Figura 14 - Barões e Animais



Fonte: Acervo do grupo

A fachada/janela possui um pequeno toldo que é utilizado para a cena do teatro de sombras, mas entraremos em detalhes sobre isso no terceiro capítulo em que falaremos mais minuciosamente sobre como a técnica do teatro de sombras foi utilizada no espetáculo. Neste momento focaremos em como a cenografia muda para se relacionar com o teatro de sombras.

Durante a maior parte do espetáculo a cenografia se relaciona com os bonecos, que é a principal forma animada utilizada em Os Saltimbancos, mas chega o momento em que a forma animada usada em cena é o teatro de sombras. Nesta cena do espetáculo a cenografia precisa mudar para trabalhar conjuntamente com a iluminação, já que o teatro de sombras precisa de uma luz específica para existir em cena.

A cenografia dessa cena é mais básica, pois o foco é o teatro de sombras, mas ainda assim há elementos cenográficos e o principal é a silhueta da pousada do bom barão, ela serve de cenário para as silhuetas dos personagens. Tanto dos personagens animais, quanto dos personagens humanos. Segundo a direção, essa era uma das cenas mais queridas do público.

Figura 15 – Cena do Teatro de Sombras



Fonte: Acervo do grupo

2.2 ILUMINAÇÃO: Criando mundos através da luz

O assunto Iluminação é pouco estudado se comparado à dramaturgia, interpretação e outros. Os estudos sobre a iluminação cênica são recentes, mesmo esta acompanhando o teatro desde o seu surgimento. E de seu surgimento até o advento da energia elétrica, não havia muitas maneiras de iluminar o teatro, “De seu início até o século XV, o teatro é iluminado basicamente pela luz do Sol” (Simões, 2015). Mas houve também o uso de velas, lampiões e lamparinas quando os espetáculos eram a noite. No teatro de sombras, por exemplo, “antes da invenção da eletricidade a fonte luminosa utilizada para produção das sombras era basicamente lamparinas de azeite.” (Freitas Filho, 2018). Com o tempo, novas técnicas foram sendo criadas, “Embora as técnicas de iluminação tenham se transformado bastante do século XVI até o fim do século XIX, foram sempre formas diferentes de utilização do fogo: velas, lamparinas, lampiões, e gás.” (Simões, 2018). Mas foi com a energia elétrica que a revolução na iluminação teatral aconteceu:

Em 1879, a invenção da lâmpada incandescente possibilitou a generalização do uso da eletricidade na iluminação. Ela permitia uma

grande intensidade de luz, com um custo possível e uma segurança bem maior do que a luz do fogo. A partir de 1880 os teatros começam a trocar seus sistemas de iluminação a gás por sistemas elétricos com uma rapidez inacreditável. Essa descoberta foi considerada a grande revolução da iluminação cênica, a ponto de muitos historiadores pensarem nessa data como o início da história da iluminação ou mesmo da encenação moderna (Simões, 2018, p. 126).

A partir desse marco a importância da iluminação no teatral tornou-se ainda maior. Dessa forma, podemos refletir e pensar em como a iluminação cênica pode ajudar a contar a história de um espetáculo. Quando somos iniciantes no teatro, podemos cair no erro de que iluminar uma cena é “jogar uma luz porque fica bonito” ou apenas porque faz-se necessário iluminar. Mas à medida que ganhamos experiência ou estudamos sobre o assunto entendemos que para iluminar um espetáculo é preciso um porquê, pois “São detalhes técnicos e específicos do trabalho do iluminador: saber o que dizer, como dizer e com quais recursos” (Camargo, 2018, p.219).

A partir daí podemos começar a entender que juntamente à cenografia, dramaturgia e outras áreas, a iluminação também cria signos e símbolos. Desde o início do teatro a iluminação cênica “cria significados e dá estrutura às mudanças de espaço e de tempo” (Forjaz, 2013 p.152). Por essa razão é tão importante o papel do iluminador, não apenas como operador de maquinário, mas como criador de uma estética para o espetáculo.

Cabe ao iluminador(a) o estudo da demanda, ou seja, conhecer a fundo cada movimento de cena dos atores, dançarinos ou variações das composições musicais, estudar o texto dito em cena e todas as mudanças da cenografia, dentre inúmeras possibilidades e demandas criadas pelos artistas envolvidos na criação do espetáculo (Benevides, 2023, p.16).

Como explicado anteriormente ao citarmos Anna Mantovani, nem sempre é possível ter uma equipe completa com profissionais específicos para cada área (cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta etc.), por essa razão, acaba-se por utilizar um mesmo profissional para uma ou mais funções. Ao falarmos sobre a cenografia, explicamos que o espetáculo não teve em sua equipe um cenógrafo de formação, seja ela acadêmica ou profissional. Já para a iluminação, a equipe de Os Saltimbancos pode contar com a contribuição de

Gigi Moreira nos primeiros cinco anos de atividade do espetáculo, sendo posteriormente substituído por Lewdson Clay¹⁴ nos anos finais. Assim, ao falarmos sobre o profissional de iluminação, é preciso entender que este é uma figura bem recente nas artes cênicas. Pedro Benevides explica:

Nas artes cênicas a presença de um profissional dedicado especificamente à iluminação concebendo, projetando e planejando com familiaridade referente aos recursos técnicos é uma atividade recente. Os primeiros registros documentados nos programas de espetáculo datam do séc. XX, já com o uso da luz elétrica (Benevides, 2023, p.22).

Por essa razão, ter um iluminador experiente em sua equipe é um grande privilégio para qualquer grupo, mas apesar da equipe contar com um profissional específico nesta área, faz-se importante dizer que a concepção de luz do espetáculo ficou a cargo do diretor, tendo constante contribuição do iluminador Gigi Moreira.

Para começarmos a falar especificamente da iluminação cênica do espetáculo Os Saltimbancos precisamos primeiramente entender que a proposta da companhia era ter uma iluminação própria e independente que pudesse ser apresentada em qualquer lugar, mesmo na rua, à noite, se fosse o caso, sem depender de maquinários além dos seus. Nascimento explica:

Se a gente ficasse dependente da iluminação do teatro, a gente ia ter alguns desafios, porque em alguns lugares a iluminação é alta. Por mais que a gente descesse as varas, às vezes ela não desce, esteticamente ela não ia ficar legal, porque ela ia ter que descer muito. Então ficaria feio esteticamente. A gente não conseguiria ter todas as varas. Em alguns teatros a gente poderia ficar muito atrás, ou no meio, para baixar todas as varas. Para quem assiste em cima, não ia olhar a interpretação dos bonecos, por conta das varas, que poderia ficar na frente. Por isso pensamos numa iluminação independente, por isso e também para poder apresentar em qualquer lugar, inclusive na rua. Então fizemos a grade de iluminação (Nascimento, 2024, informação verbal).

Para que isso se concretizasse, a equipe de iluminação juntou-se à equipe de cenografia ao criar juntos a caixa cênica do espetáculo. Caixa

¹⁴ Ator, Iluminador e Diretor. É fundador do Núcleo de Produção Teoria das Artes (2012).

cênica, esta que já especificamos inclusive suas medidas, mas agora falaremos sobre a grade de iluminação criada conjuntamente. Esta grade possuía 2,5m de largura por 1,5m de altura e suportava 32 refletores colocados estrategicamente para iluminar cenas e personagens.

Figura 16 – Caixa cênica do espetáculo. Apresentação na Praça Maria Aragão, centro de São Luís.



Fonte: Acervo do grupo

Como dito anteriormente, a companhia precisava de uma estrutura para apresentar nos mais diversos lugares. Mas sabemos também que a realidade dos espaços teatrais em nosso país é bem desafiadora, sendo comum faltar equipamentos nos teatros. Benevides explica:

Algumas cidades mal conseguem investir na construção ou na manutenção de um teatro, outras, ao contrário, concentram muitas empresas que investem e constroem espaços culturais. Outro aspecto relevante evidenciado na história das Artes Cênicas é que muitos artistas e grupos de teatro investiram em salas de exibição improvisadas (conhecidas também como teatros alternativos) (Benevides, 2023, p.13).

Por essa razão, essa grade de iluminação criada exclusivamente para o espetáculo foi de fundamental importância para a independência do espetáculo quanto às possíveis estruturas deficitárias que se poderia encontrar.

Além da grade, havia ainda um equipamento que servia como luz de ribalta, assim mesmo apresentando na rua ou em praças, era possível ter uma

luz de ribalta para o espetáculo e ela era fundamental para a cena em que os bonecos principais saem de trás da tenda e se posicionam à frente de onde seria o proscênio do teatro.

Esta cena foi sem dúvida um grande desafio tanto para a equipe de iluminação quanto para os atores animadores que neste momento animam e dão vida aos bonecos à vista do público e não escondidos atrás da tenda.

Esta cena é única em todo o espetáculo e nada parecido se repetirá. Toda a cena possui um clima onírico evidenciado pela música e pela dramaturgia e a luz contribui com essa aura de sonho. Os animais/personagens dormem e são transportados para o mundo dos sonhos por uma figura que parece mística, quase uma fada madrinha.

Figura 17 – Cena Dorme a Cidade. Atriz Yasmin Lopes em destaque.



Fonte: Acervo do grupo

Aqui, a partir da descrição da cena e da imagem acima, podemos refletir como a iluminação consegue contribuir com a dramaturgia criando mundos através da luz.

Damos luz aos atores e ao cenário, é verdade, mas também iluminamos o drama, revelamo-lo. Usamos luzes como se usássemos palavras, para elucidarmos ideias e emoções. A

luz torna-se um instrumento, um meio de expressão, como o pincel de um pintor, o cinzel do escultor ou uma frase musical (Jones, 1964, p. 326 APUD Camargo, 2018, p.41).

2.3 FIGURINO: objetivo e funcional

O figurino, juntamente com o cenário e a iluminação, está entre as primeiras coisas que vistas pelo público e por essa razão pode ser uma das primeiras coisas a impactá-lo, seja positiva ou negativamente. O impacto visual pode ser enorme, por isso a importância do figurino em qualquer espetáculo teatral. O figurino pode ser pomposo, colorido e detalhado, ou ainda simples e monocromático, a depender das escolhas estéticas. Mas independente da forma, pode impactar.

Desde o nascimento do teatro e mesmo para além da vida teatral, como em rituais e até no cotidiano, o ser humano se veste para viver um personagem. Se a encenação e a dramaturgia, o texto e a interpretação teatral ajudam a construir um personagem, o figurino igualmente contribui para esta construção. Como aponta Roubine:

o figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo e devem, portanto, integrar-se nele (Roubine, 1998, p.146).

A ideia de usar o figurino de forma integrada ao espetáculo e não apenas de forma figurativa foi um dos motores que impulsionou a equipe de figurino do espetáculo Os Saltimbancos. Aqui a equipe teve um figurinista profissional e costureiras ligadas ao teatro resultando assim num trabalho em que mais de um profissional fez o papel de figurinista. Para Ghisleri (2001, p.19) “este profissional tem obrigação de conhecer os significados das cores e elementos característicos de diversas culturas, para que saiba o que pode e o que não pode adaptar a fim de manter uma simbologia importante.” Essa

simbologia citada por Ghisleri foi bastante utilizada em Os Saltimbancos como veremos adiante.

Para conhecer e entender o figurino de Os Saltimbancos precisamos primeiro classificá-lo em três tipos. Esta classificação foi criada para esta pesquisa, para localizar e entender o figurino deste espetáculo. O primeiro tipo de figurino é um muito utilizado em espetáculos de teatro de animação. Dependendo do tipo de boneco e da animação que ele demanda, é muito comum o uso de um figurino completamente escuro para causar um efeito de invisibilidade no animador. Esse tipo tem muita influência do teatro de bonecos japonês Bunraku.

Os bonecos e a estética de animação de Os Saltimbancos exigiam esse tipo de figurino e por essa razão, foi utilizado por todo o elenco. Era necessário tornar o animador neutro e dar total destaque ao boneco. Essa neutralidade é explicada por Balardim (2004, p. 89), “a neutralidade do ator-animador pode acontecer de duas maneiras: na animação que oculta o ator-animador ou naquela em que o ator-animador está à vista do espectador”. Ambas as maneiras foram utilizadas no espetáculo. Esse figurino é objetivo e funcional e tem grande importância para o tipo de animação exigida pelos bonecos do espetáculo.

Figura 18 – Boneco O Cachorro



Fonte: Acervo do grupo

O próximo figurino que iremos comentar é o figurino usado na abertura do espetáculo. Este figurino tem uma função de muita importância, pois a cena de abertura é uma cena que buscar ser, não apenas um grande convite ao público, mas também uma homenagem aos artistas circenses que com a chegada do circo nas cidades saíam às ruas anunciando o espetáculo. Por essa razão o figurino deveria ser chamativo e causar impacto desde à primeira vista. Esse figurino utilizado na cena de abertura foi produzido em pares. Pares esses relacionados às duplas de atores animadores de cada boneco principal. Cada dupla tinha seu figurino igual e este tinha ligação com o boneco que cada dupla animava.

Para exercer sua função com competência o figurino da cena de abertura deveria ser pomposo e chamativo, por isso foi criado com muitas cores e detalhes. Mas faz-se importante deixar claro que o figurino foi criado para ser pomposo e chamativo não porque vai “ficar bonito em cena”, mas porque a cena e a dramaturgia do espetáculo necessitavam disso. Como nos diz Nascimento:

O figurino inicial, é o figurino dos saltimbancos, dos artistas mambembes, ele teve essa representatividade para cada personagem principal. Nós tínhamos oito mambembes na cena inicial e o figurino das duplas que animavam cada boneco já tinham características que lembravam esses bonecos, assim cada animador e animadora já podia se sentir vestindo o personagem se identificando com ele (Nascimento, 2024, informação verbal).

Outro figurino utilizado no espetáculo foi o figurino dos personagens dos Barões, que são os personagens que oprimem os animais. Esses personagens são ricos, avaros e maldosos, e seus trajes buscavam deixar isso em evidência para qualquer espectador. De acordo com Holt:

O coração do trabalho do figurinista é intensificar, através das possibilidades dramáticas da roupa, os efeitos almejados pelos atores, por meio da descrição da sua personalidade, condição

social e desenvolvimento psicológico das personagens (Holt, 2001, p.8).

Os personagens Os Barões também usavam máscaras e este era mais um elemento com o qual o figurino deveria estar ligado e em harmonia. Foi um trabalho minucioso e de muito esmero por parte da direção, da equipe de costura e do artista visual e bonequeiro Wanderson Silva que confeccionou as máscaras. Foi preciso muita sintonia dos profissionais pois as máscaras não poderiam se sobrepôr ao figurino e tão pouco o figurino se sobrepôr às máscaras.

Figura 19 – Personagens Os Barões



Fonte: Acervo do grupo

Além deste e dos outros figurinos já falados, há um último figurino que merece muita atenção, pois sem dúvida foi um dos figurinos mais especiais e desafiadores para a equipe de criação e costura. Nos referimos ao figurino dos bonecos dos personagens principais: o jumento, o cachorro, a galinha e a gata. O figurino dos bonecos grandes para mostrar um pouco da personalidade e da situação de vida dos personagens. Além disso, os bonecos grandes são os personagens principais e seus trajes demandaram um trabalho minucioso como explica Nascimento (2024):

O figurino dos bonecos nasceu aqui dentro (na sede do grupo).
O figurino do jumento representa o arlequim, é a graça, um

pouco do artista, um pouco do colorido. O cachorro, ele é roto mesmo. A gente envelheceu a roupa, rasgou a roupa, sujou e ficou maravilhosa. A galinha tinha as penas e conseguimos também envelhecer o boneco porque ela era uma senhora. E a gata foi mais fácil porque a gata era um show a roupa dela era arrumada e limpa (2024, informação verbal).

Enfatizando ainda mais a relação do figurino com a personalidade de cada personagens Nascimento detalha:

Na verdade, os personagens já vinham com essa pré-personalidade vestida. Eles já tinham, pela veste deles, a gente já conseguia identificar alguma coisa, como o jumento, por exemplo. Apesar de ser um... alguém que não nasceu artista, a gente percebeu que quando ele foge na narrativa, ele conhece, ele tem contato com as pessoas, ele tem contato com artistas, ele fica deslumbrado com aquilo, então ele já se veste a roupa dele mesmo, já é um pouco do colorido, não quer dizer que ele é artista, mas ele é uma pessoa encantada, que se encantou com o artista, então isso tinha que ser passado para os atores (...) o cachorro ele já trazia essa coisa meio do bruto, do largado, do vagabundo, isso estava dentro da roupa dele, um pouco sujo, mas ao mesmo tempo caracterizado como soldado, aquele que não tem uma personalidade definida, mas que está atento ao comando do líder (...) A galinha ela é uma mãe, a dona de casa, a pessoa que está dentro dessa sociedade patriarcal, que envelhece, é descartada (...) a gata é a artista que é considerada como uma pessoa, uma prostituta, assim como os atores eram considerados bêbados, prostitutas, vagabundos (2024, informação verbal).

A equipe de costura foi de extrema importância para chegar no êxito almejado. Cada boneco foi ganhando seus trajes que ajudariam a contar um pouco de sua história. Assim, desde a primeira aparição dos bonecos o público já podia conhecer um pouco de cada personagem através do figurino. Como já visto através de figuras aqui apresentadas, os bonecos representam animais, mas também apresentam formas humanoides. Isso é uma característica de muitos trabalhos no teatro de formas animadas e se faz necessário mostrar o quanto o boneco está para além do humano e da ordem natural.

Mas para que o jogo entre o inumano e o humano permaneça, são necessários vínculos, e quase sempre o figurino cumpre

essa função, como um elo, estabelecendo o contato entre uma e outra. Ou seja, independentemente do quão explícitos estejam os recursos de animação, o figurino continua exercendo as mesmas funções: distinção de sexo, status, idade, clima e outras encontradas no dia a dia (De Jesus, p.5, 2018).

Em suma, o figurino pode exercer múltiplas funções dentro de um espetáculo e a Cia Cambalhotas conseguiu mostrar um pouco dessas funções ao trabalhar figurinos que enfatizaram características de personagens, esconderam atores e atrizes anulando suas presenças e ajudaram a contar uma história.

2.4 SONOPLASTIA & MÚSICA: a arte de trabalhar os recursos sonoros

A Sonoplastia como observou Santos (2001, p. 94), é a arte de trabalhar os recursos sonoros: “música, ruídos e efeitos especiais (barulhos de tiro de canhão, trovão, chuva, vento, etc.)”. A sonoplastia serve para ambientar cenas, conduzir e/ou induzir personagens ou até mesmo controlar o público, como afirma Patrice Pavis (2008, p. 130): “Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós”.

Para este espetáculo, a Cia Cambalhotas optou por gravar todas as falas, músicas, ruídos e demais sons da peça. Muitos artistas falam sobre prós e contras de um espetáculo com falas gravadas, mas não iremos nos debruçar sobre estes aqui. A realidade é que gravar falas é algo muito comum no teatro de formas animadas e muitos grupos consideram um elemento facilitador para a encenação e atuação.

A sonoplastia e a produção musical do espetáculo contaram com a participação do músico Walber Bonfim¹⁵. Foi no estúdio do próprio músico que

¹⁵ É Músico, Produtor Musical e Músico de Teatro. É autodidata e começou tocando em bandas de forró pé de serra. Possui mais de 20 anos de experiência produzindo e criando músicas para espetáculos teatrais.

foram gravadas toda a sonoplastia e as músicas do espetáculo. A gravação das vozes foi sem dúvida um grande desafio ao elenco, visto que voz é sempre um grande desafio para atrizes e atores de teatro. Bonfim, explica um pouco como foi a construção da sonoplastia do espetáculo.

Com relação aos efeitos sonoros, a princípio, no início das gravações, a gente já ia “viajando” nos efeitos sonoros da cena e momento de cada personagem, depois, veio a parte de pesquisa e busca desses elementos e por fim a aplicação (Bonfim, 2024, informação verbal).

Como já dito anteriormente, a sonoplastia vai para além da música e para Pavis (1999) é “reconstituição artificial de ruídos” e ainda “deve ser distinta da palavra”. Em *Os Saltimbancos* foram trabalhados, além das palavras, ruídos e barulhos que envolviam principalmente as vozes dos animais, mas também havia duas cenas em que se ouviam sons de brigas e nessas cenas a sonoplastia foi muito importante. Aqui, os efeitos sonoros precisam estar o mais natural possível, assim como se refere Camargo, a sonoplastia “ora complementa a palavra, ora disputa com ela a prioridade, ora intercede como elemento de sobreposição ou como algo subserviente à cena” (2001, p.18).

A sonoplastia num espetáculo tem a finalidade de comunicar-se com os demais elementos da peça, sendo parte da dramaturgia e não servindo apenas como um complemento ou um coadjuvante. Da mesma forma, a música criada ou usada para um espetáculo deve seguir com esta mesma finalidade. A música deve ajudar a dramaturgia a contar a história. Assim, podemos nos perguntar como a música contribuiu em contar a história de *Os Saltimbancos*?

No teatro, quando pensamos na sonoplastia e/ou na trilha sonora do espetáculo, é preciso levar em consideração o espaço onde a montagem teatral será apresentada e como o som se propaga neste espaço, assim como se o espaço comporta muito ou poucos espectadores já que isso também interfere na propagação do som. Para *Os Saltimbancos* a Cia Cambalhotas trabalhou para que o espetáculo pudesse ser apresentado em qualquer ambiente, teatro, auditório ou ruas, por essa razão, toda a sonoplastia, as falas e as músicas do espetáculo foram previamente gravadas, com exceção da cena de abertura em que a música era tocada e cantada ao vivo.

Quando o texto de Os Saltimbancos foi escolhido pela Cia Cambalhotas para ser montado, a direção do espetáculo já imaginava alguns dos desafios que iria enfrentar. Principalmente no que tange às músicas do espetáculo, já que estas são de extrema importância, não apenas por se tratar de um espetáculo musical, mas também porque são músicas muito conhecidas e que fazem parte da história do teatro no Brasil. Segundo Steves:

Entre o final dos anos 1960 e os primeiros anos da década de 1970, o Teatro Musical produzido no Brasil passa a ser ainda mais resistente. E essa busca pelo personagem heroico e anti-herói no Teatro musical brasileiro só será verificada novamente nas peças que contam com a participação de Chico Buarque de Hollanda, que chega ao Teatro ainda em 1965. Chico compôs canções que marcaram o Teatro nacional e deram início a mais de uma década de contribuições do compositor/autor ao Teatro Musical Brasileiro (Steves, 2015, p. 92).

Se montar um espetáculo clássico como este, reproduzindo músicas tão conhecidas e queridas, já é uma grande responsabilidade para qualquer grupo de teatro no Brasil, imagine montar este espetáculo no universo do teatro de formas animadas, com bonecos, sombras, máscaras e reimaginando todas as músicas. Pois foi exatamente a isso que se propôs a Cia Cambalhotas. Não era intenção da direção apenas reproduzir as músicas tais como são. Por isso, desde o início buscou-se criar novas versões das músicas. Segundo Nascimento (2024) a ideia era “dar uma identidade bem maranhense, bem nordestina”.

Por essa razão, o trabalho com as músicas foi bastante minucioso e desafiador. O diretor Nascimento estimulava o músico do espetáculo, pedindo que este incluísse elementos da música nordestina, “nós temos que regionalizar” pediu Nascimento (2024). Para Bonfim, regionalizar as músicas foi necessário esquecer um pouco das originais e buscar novos arranjos, como novos elementos rítmicos. Ele explica:

Foi desafiador e ao mesmo tempo prazeroso. Há tempos eu fazia parte de grupos de forró pé de serra e por isso eu já tinha muita experiência em músicas regionais. Mas para mudar as

músicas originais de Os Saltimbancos, foi preciso esquecer como elas eram, pois a proposta da direção era fazer bem diferente. Ao invés de tocar tudo como era, o diretor queria trazer as músicas mais para o nosso mundo regional, nordestino. Então colocamos um forró, uma sanfona, um triângulo e fomos mudando os ritmos e os arranjos.

2.5 TEXTO

Os Saltimbancos é uma obra escrita em 1977. Como um acervo musical de fundamental contribuição para a Literatura Infantil, também foi aproveitado para a peça teatral, já que é construído em uma estrutura de drama (ou seja, por meio de diálogos), e inclusive inspirou o filme de enorme sucesso Os Saltimbancos Trapalhões. Detalhes da poesia da obra são marcados pela união da letra com a canção, com os coros, com as vozes; coisa similar acontece com a dramatização da peça teatral e do cinema.

O disco é uma tradução adaptada que o músico brasileiro fez de *I Musicanti*, do compositor italiano Sérgio Bardotti e do argentino Luiz Enriquez. Como na fábula musical *I Musicanti*, que foi inspirada no conto Os músicos de Bremen, dos irmãos Grimm, Os Saltimbancos narra as aventuras de quatro bichos: um jumento, um cachorro, uma galinha e uma gata, que fogem de suas obrigações e vão se conhecendo no meio do caminho. A eleição dos bichos como personagens coadunam com a identificação especial das crianças com os animais.

A estratégia de aproximação do grupo Os Saltimbancos com o universo infantil se manifesta não apenas pela recorrência à representação de animais, mas também pela incorporação da participação ativa das crianças em sua composição. Isso sugere uma abordagem inclusiva e colaborativa, na qual a obra não é simplesmente direcionada ao público infantil, mas co-criada com ele. Lima e Silva (2012) explica:

Para a composição musical, Chico Buarque contou com a participação de artistas como Nara Leão, MPB-4 e Miúcha, fazendo as vozes dos bichos. Diferentemente do disco inspirador, ele recorreu a um coro infantil, que ficou por conta de crianças do seio familiar: suas filhas, sua sobrinha e filhos de amigos.

A inclusão da voz da criança no álbum musical constitui uma estratégia de legitimação. Essa abordagem colaborativa contribui significativamente para o sucesso da fábula musical, contrastando com a recepção da peça original, que não contou com a participação infantil. A integração da voz da criança aumenta a identificação do público-alvo com a narrativa, pois sentem-se parte integrante do processo.

Embora o compositor tenha classificado sua obra como fábula musical, surge uma interpretação alternativa que desafia a tradicional estrutura do gênero. Notadamente, observa-se uma inversão do papel moralizante típico das fábulas e apólogos, onde os animais costumam servir de exemplos para orientar as crianças.

Nesse caso específico, ocorre um papel reverso: as crianças passam a guiar os animais, subvertendo a dinâmica convencional de ensinamento moral. Essa mudança de perspectiva sugere uma abordagem inovadora, onde as crianças são posicionadas como agentes ativos na construção de valores e conhecimentos.

A representação da criança como agente ativo em "Os Saltimbancos" produz um efeito significativo: o reconhecimento do papel político da infância. Isso corrobora a teoria de Bruno Bettelheim (1980), que argumenta que as crianças não simplesmente absorvem a moral imposta pelos adultos, mas, ao contrário, constroem reflexivamente sua própria moralidade a partir das experiências e estímulos recebidos.

Além disso, "Os Saltimbancos" incorpora valores como reação, superação, libertação e solidariedade infantil, reforçando a ideia de que as crianças são capazes de agência e participação ativa na construção de sua própria realidade. Essa abordagem destaca a importância da autonomia infantil e

desafia a visão tradicional da criança como mero receptor de conhecimento. Vejamos a canção Todos Juntos:

TODOS JUNTOS
 Uma gata, o que é que tem?
 - As unhas
 E a galinha, o que é que tem?
 - O bico
 Dito assim, parece até ridículo
 Um bichinho se assanhar
 E o jumento, o que é que tem?
 - As patas
 E o cachorro, o que é que tem?
 - Os dentes
 Ponha tudo junto e de repente
 Vamos ver no que é que dá
 Junte um bico com dez unhas
 Quatro patas, trinta dentes
 E o valente dos valentes
 Ainda vai te respeitar
 Todos juntos somos fortes
 Somos flecha e somos arco
 Todos nós no mesmo barco
 Não há nada pra temer
 - Ao meu lado há um amigo
 Que é preciso proteger
 Todos juntos somos fortes
 Não há nada pra temer
 Uma gata, o que é que é?
 - Esperta
 E o jumento, o que é que é?
 - Paciente
 Não é grande coisa realmente
 Prum bichinho se assanhar
 E o cachorro, o que é que é?
 - Leal
 E a galinha, o que é que é?
 - Teimosa
 Não parece mesmo grande coisa
 Vamos ver no que é que dá
 Esperteza, Paciência
 Lealdade, Teimosia
 E mais dia menos dia
 A lei da selva vai mudar
 Todos juntos somos fortes
 Somos flecha e somos arco
 Todos nós no mesmo barco
 Não há nada pra temer –
 Ao meu lado há um amigo
 Que é preciso proteger
 Todos juntos somos fortes Não há nada pra temer

E, no entanto, dizem que são tantos
 Saltimbancos como nós.
 (BUARQUE, 2006, p. 255-256).

Na primeira e quarta estrofe, os animais dirigem perguntas às crianças sobre suas respectivas características. As respostas das crianças destacam as

peculiaridades físicas e de personalidade de cada animal. Já nas estrofes intermediárias, as vozes se entrelaçam para construir uma moral que enfatiza a interdependência entre os seres, sugerindo que a convivência harmoniosa e a transformação da realidade dependem das habilidades e contribuições mútuas.

Essa moral sublinha a importância de um sistema igualitário e solidário, onde a diversidade é valorizada e a cooperação é fundamental para o bem-estar coletivo. No entanto, a canção também reconhece que essa visão utópica não é universalmente acessível, destacando a necessidade de questionar e transformar as estruturas sociais existentes.

2.6 DIREÇÃO

O papel do diretor no Teatro de Formas Animadas pressupõe uma compreensão profunda da linguagem da animação, bem como uma atenção especial à interação entre o ator-manipulador e o boneco ou objeto animado. No entanto, é fundamental que o diretor possua, antes de tudo, um sólido conhecimento da arte teatral, pois é essa base que permitirá uma eficaz integração da animação no contexto da representação cênica.

O Teatro de Formas Animadas apresenta características únicas que representam um desafio adicional para o papel do diretor nesta área. É inegável que essa modalidade teatral se distingue do teatro convencional, e essas diferenças se estendem à direção dos espetáculos. No entanto, como argumenta Niculescu, essas particularidades não tornam a direção de formas animadas uma categoria à parte e exclusiva.

O diretor de teatro é um artista conceitual: um arquiteto e um poeta. Nosso trabalho é construir performances vivas, que expressem importantes ideias sobre a vida, sobre nós e sobre nosso mundo. Nós estamos todos buscando o segredo e as forças misteriosas que comandam o teatro. Nós somos sempre guiados por duas forças: inspiração e domínio. Nossos meios de expressão não são diferentes do teatro de atores; se nós usamos bonecos, teatro de sombras,

máscaras ou objetos animados, nós lhes damos uma identidade teatral e uma função dramatúrgica. (Niculescu, 2019, p.84)

Um dos principais objetivos do diretor é investigar a essência teatral intrínseca a cada tipo de boneco, seja tradicional ou contemporâneo, considerando sua dinâmica e o potencial dramático em sua interação com o espaço cênico. Esse processo de investigação visa revelar o efeito emocional único que cada tipo de boneco provoca no público, com o objetivo de liberar a força dramática latente no boneco e criar uma experiência estética surpreendente e envolvente para os espectadores.

Para alcançar seus objetivos na direção de um espetáculo, é importante que o diretor possua uma visão clara quanto ao conteúdo a ser transmitido ao elenco e às demais equipes. Além disso, o diretor deve demonstrar flexibilidade e adaptabilidade em relação aos profissionais envolvidos na produção, mantendo a liderança e a orientação durante todo o processo. “Apesar de eu tomar a última decisão, o processo foi muito colaborativo. Tivemos muitas ideias vindas dos atores, das costureiras, de Wanderson e de outros”, Nascimento (2024). O diretor explica com mais detalhes:

A gente tinha cada pessoa, cada profissional, para contribuir. A gente precisava de iluminador, a gente precisava de um cara da música, a gente precisava de gente de estúdio, a gente precisava ensaiar. E isso aconteceu. Precisava de um ilustrador, de uma pessoa do figurino, uma pessoa para fazer o seu designer. E isso foi o que a gente conseguiu patrocinar, nós mesmos da Cia Cambalhotas, conseguimos patrocinar esse processo. Acreditar no processo (Nascimento, 2024, informação verbal).

Ainda sobre o processo de direção, Nascimento continua:

O processo de Os Saltimbancos foi: as pessoas acreditarem no diretor, sendo que o diretor estava acreditando em cada pessoa, em cada potencial. E no início, que as pessoas ainda não acreditavam que poderiam fazer, eu vi medo. Eu vi medo em Wanderson, em Val, eu vi medo em todo mundo. As pessoas inicialmente estavam céticas, eu vi em Tati, ela estava cética ainda. Evandy falou: esse boneco é muito pesado. Edson dizia a mesma coisa. Então, nós tivemos que acreditar que a gente poderia. Que a gente poderia fazer. Eu vi Gigi

Moreira também dizer isso no início, dizer que a gente estava gastando muito, que a gente precisava correr contra o tempo e a gente não correu contra o tempo. A gente respeitou o tempo de Wanderson, o tempo de construção e experimentação. A gente precisava experimentar, a gente precisava errar (Nascimento, 2024, informação verbal).

Nascimento finaliza dando um panorama do que foi o processo Os Saltimbancos:

Estreamos em 2013 e aposentamos ele em 2019, que eu acho que foi 2019, nós em 2019, a gente tinha uma outra configuração, muito melhor, e muito mais sincrônica, e uma sinergia bem melhor. Uma movimentação bem mais madura, porque a gente tinha feito um estudo dos bonecos, de cada personalidade dos bonecos, que a gente não tinha tido tempo e nem maturidade de fazer na primeira montagem. Então, foram processos, né, e que a gente sempre contou foi com a equipe. Eu acredito isso tudo à equipe, a ser o maestro da equipe, porque a equipe quis, aceitou, fazer parte dessa orquestra, ser músico, tocar cada instrumento. E me deixaram ser o maestro, acreditar no maestro, e eu acreditei nos músicos. E os músicos conseguiram afinar, a conhecer o instrumento, a tocar. E a gente fez uma obra-prima de um espetáculo que deixa saudade pra gente, mas deixa saudade porque a gente quis. O tempo anda e a gente segue (Nascimento, 2024, informação verbal).

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO ESPETÁCULO OS SALTIMBANCOS

3.1 CIRCO E PALHAÇADA

Figura 20 - Cena de Abertura de Os Saltimbancos (2013). Ator José Evandy.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

O Circo é uma atividade secular carregada de uma variedade de atividades lúdicas, jogos com objetos, dança, música, acrobacia, surpresa, risco, riso, extraordinário. O Circo nos coloca diante de uma série de ambiguidades: a fragilidade em contraposição da força; ao mesmo tempo que poetiza, ridiculariza; o limite do ser humano, tanto corporalmente representados pelos números de destreza corporal quanto o limite do ser humano enquanto ser social pensante questionado pela figura do bufão e do grotesco. Dentro dessas ambiguidades se encontra no centro o grande coração pulsante do circo, o espaço para o respiro, o alívio cômico, o palhaço.

O interesse do teatro pelas artes circenses não se configura como um fenômeno recente. Desde o século passado o circo passa a extrapolar os limites de sua própria lona e adentra outras artes. Não apenas o teatro mostra interesse no circo, mas também o cinema, a música e as artes visuais.

Segundo Mário Fernando Bolognesi no artigo *Circo e Teatro aproximações e conflitos*, o circo vem atraindo artistas das mais variadas linguagens:

Desde que se constituiu como espetáculo, no formato moderno do termo, no final do século XVIII, o circo vem despertando o interesse de uma gama ampla de artistas, em praticamente todas as linguagens. No campo das artes plásticas, por exemplo, o circo encantou e inspirou artistas das mais díspares tendências. Chaplin, Irmãos Marx, Fellini, Bergman e vários outros cineastas se dedicaram ao assunto. Dado o seu potencial cênico anti-ilusionista, os teatrólogos do início do século XX que investiram no rompimento com a cena realista não escaparam ao encanto do circo (BOLOGNESI, 2006, p. 9).

Desde o seu nascimento, a Cia Cambalhotas sempre teve o circo atrelado ao seu fazer teatral. Principalmente com a figura do palhaço, afinal a companhia surgiu com dois palhaços animando festas. A partir daí a linguagem circense sempre esteve presente nas apresentações do grupo. Nos trabalhos do teatro empresa, nas apresentações em escolas e no teatro de rua realizado pela companhia. Para Nascimento (2024):

O circo sempre teve muita influência no trabalho da companhia. Desde o início quando O Cambalhotas começou, éramos eu e Renato (Porto) animando festas de aniversário, nós dois já éramos palhaços e inclusive, nós sempre começávamos nossas apresentações cantando: Uma cambalhota, duas cambalhotas, bravo, bravo!

O trabalho com a figura do palhaço esteve em quase todas as peças que a Cia Cambalhotas desenvolveu em toda a sua história. Por essa razão, quando o espetáculo *Os Saltimbancos* começou a ser produzido e sua dramaturgia era construída, a direção do espetáculo entendeu e buscou que a figura do palhaço deveria estar presente neste espetáculo.

O motivo não foi apenas por estar acostumado com esta figura, mas principalmente porque a linguagem do palhaço se estabeleceu como forma de expressão cênica, sempre valendo-se de algumas especificidades, dentre as quais podemos destacamos: a exposição exagerada dos próprios sentimentos do artista; sua interação sempre marcante com o público, de forma direta, recorrendo ao contato pessoal e único estabelecido com os presentes; sua capacidade de provocar o riso na platéia, instigando-a à experimentação de

diversos sentimentos. Livre, exagerado nos próprios sentimentos e com o fim de fazer rir, o palhaço é dono de uma composição gestual que se apóia na contradição, no exagero e na busca de revelar o artista: seu ridículo e seus sentimentos.

A palhaçaria, que é uma modalidade atribuída ao próprio circo, é um daqueles exemplos de elemento que foi apropriada pelo teatro, assim como outros, e é até hoje trabalhada e explorada pelo seu caráter introspectivo e psicológico.

[...] na apropriação do palhaço tem predominado uma vertente que procura um viés psicológico extremado e tanto busca descobrir o “ridículo” em cada ator como promove uma cristalização da personagem e da cena, garantida por uma dramaturgia específica e, entre outras características, “domesticadora” da personagem. As atribuições grotescas e populares do palhaço de circo, que são, concomitantemente, universal e particular foram (e estão sendo) preteridas e substituídas pela nuance naturalista da máscara clownesca, com base no princípio da verossimilhança. (Bolognesi. 2006, p. 14).

Ao longo de sua jornada e experiência, cada palhaço encontra sua própria forma de estabelecer o diálogo com seu público: “cada um tem uma técnica própria de prender a atenção, instigar e provocar reações ativas na plateia” (Puccetti In Ferracini, 2006: 143).

A cena de abertura de Os Saltimbancos foi pensada para ser uma grande ode ao palhaço e ao circo. Em todas as apresentações realizadas deste espetáculo, quer tenha sido na rua ou no teatro, a cena começava como um grande cortejo circense, todo o elenco percorria os arredores do local de apresentação cantando, anunciando e convidando o público pra o espetáculo. “Eu queria convidar o público, colocar ele dentro da apresentação” (Nascimento, 2024).

Figura 21 – Cortejo de abertura do espetáculo Os Saltimbancos (2017). Ator Anderson Pituyba em Destace.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

Depois que o público se acomodava em seus lugares no teatro, ou em frente à tenda na rua, as referências ao circo continuavam em cena. Esquetes, gags e chulas circenses eram apresentadas, era quase um espetáculo a parte. A Cia Cambalhotas tinha em seu elenco alguns atores com experiência na palhaçaria e que eram palhaços e isso contribuiu imensamente para esta cena.

Esta cena de abertura era como um grande convite, o elenco era como os antigos apresentadores de circo que preparavam o público para o grande espetáculo da noite. Por isso, a cena termina com o grande anúncio: Com vocês, o espetáculo, Os Saltimbancos.

3.2 BONECOS, MÁSCARAS E SOMBRAS

Se o Teatro de Formas Animadas tivesse uma cara, um “garoto propaganda” por assim dizer, este seria o boneco. Pode ser grande, pequeno, de pano, de madeira. A imagem do boneco é provavelmente a primeira que vem à mente quando se pensa no Teatro de Formas Animadas. Não a toa, este ramo do teatro foi por muito tempo chamado de Teatro de Bonecos. E não é incomum esse termo ainda ser bastante utilizado. De acordo com Ana Maria Amaral (1996, p. 71-72):

Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a um boneco de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco.

O professor Valmor Nini Beltrame (2003, p.39) afirma que “um boneco é algo sem vida, um mero objeto, porém, submetido à ação dramática, transforma-se em objeto da interpretação, atuando mediante os movimentos do corpo do ator-animador em atuação”. Essa frase do professor Beltrame pode nos mostrar a importância do trabalho do ator animador, pois é através deste, que o objeto pode ganhar anima. É através do corpo do ator animador que o boneco entra em ação, manifestando vida. Para a professora Ana Maria Amaral (2002, p.80), “para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la”.

Este pensamento da professora Amaral perpassou toda a produção de Os Saltimbancos, pois para a direção era importante que os animadores acompanhassem a construção e criação dos bonecos, para encontrar a essência citada por Amaral, mesmo antes de começarem a animação. Dessa forma, podemos dizer que o ator animador possui um trabalho a mais que o ator do teatro convencional que é dar vida ao objeto inanimado. No caso do boneco, este deve ganhar sua própria autonomia, e esta virá através do corpo do ator animador.

A Cia Cambalhotas desde os seus primeiros trabalhos sempre utilizou bonecos em cena, porém em seus primeiros espetáculos, eles ainda eram usados com pouca técnica, apenas para auxiliar o texto teatral, o palhaço em cena e a comicidade, visto que esses elementos eram os principais elementos buscados pela companhia em seus primeiros anos. Os trabalhos com os bonecos ainda não eram tão elaborados, nem a construção deles e nem sua animação.

Nós trabalhamos por muito tempo com fantoches, inclusive nos aniversários, no início da companhia. Depois incluímos os primeiros bonecos maiores, com varas, eram o Kiko e depois o Juquinha. Mas foram ganhando qualidade ao passar do tempo, mas não eram tão elaborados. Quando decidimos por montar Os Saltimbancos, decidimos que os bonecos deveriam ser mais bem elaborados, trabalhados, e construídos. Os rostos dos bonecos, os cabelos, as roupas, deveriam ser as melhores que já tínhamos feito (Nascimento, 2024, informação verbal).

Ao longo dos anos, a companhia foi evoluindo nos trabalhos com bonecos, melhorando as técnicas de construção e animação. A principal técnica de animação usada nessa época era a técnica de fantoche, sendo depois utilizada a técnica marote. São duas técnicas muito parecidas, onde o animador normalmente fica oculto do público, escondido em uma empanada, por exemplo.

Figura 22 – Espetáculo Zé 3 Cor (2007). Ator animador José Evandy com boneco Juquinha.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

No final do ano de 2012. Depois da escolha do texto a próxima etapa foi a escolha das técnicas de animação que seriam utilizadas. A escolha dessas técnicas foi fundamental para o tipo de construção dos bonecos que seria necessária. Essa etapa nortearia todo o restante da produção.

Os primeiros bonecos utilizados pela Cia Cambalhotas eram bonecos de luvas ou fantoches. Eram bonecos pequenos que cobriam apenas a mão do animador. Com o tempo, as formas de animação e os bonecos foram mudando, como podemos ver na foto acima. Na foto acima podemos ver que o boneco cobre quase que inteiramente o braço do animador. A técnica de animação deste boneco se assemelha à animação do boneco de luvas, visto que o principal foco da animação é a cabeça/boca do boneco. Mas neste caso, o tamanho do boneco exige muito mais do animador, pois é preciso familiarizar-se com o peso do boneco e com o movimento dos braços dos bonecos. Em razão do tamanho, os braços destes bonecos apresentam varas para tornar os movimentos mais graciosos e realistas. O mais indicado nesse tipo de animação é que dois animadores trabalhem juntos para animar o boneco, buscando sintonia e harmonia nos movimentos.

Figura 23 – Espetáculo Zé 3 Cor (2008). Boneco Juquinha.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

3.3 OS BONECOS DO ESPETÁCULO

A escolha pelo tipo de boneco que estaria em Os Saltimbancos perpassou toda a trajetória da companhia, por essa razão, não interessava ao

grupo trabalhar com tipos de bonecos que nunca haviam trabalhado ou que haviam trabalhado pouco. Dessa forma, o boneco marote foi o tipo escolhido, pois já era familiar aos trabalhos da companhia. Durante a construção da dramaturgia dois tipos de bonecos foram sendo incorporados aos trabalhos, os fantoches e os bonecos de sombras.

Os Bonecos Grandes: Os quatro personagens principais de Os Saltimbancos; jumento, cachorro, galinha e gata são representados por bonecos grandes que “vestem” o braço do animador principal, que vai por dentro do boneco até a cabeça e se encaixa na boca, assim o movimento da mão é o movimento da boca e da cabeça. Os braços dos bonecos possuem varas para facilitar a animação e trazer realismo, enquanto uma fica com o animador principal, a outra fica com o animador secundário.

Esses bonecos foram todos construídos por Wanderson Silva, bonequeiro do grupo, que à época não se considerava bonequeiro, pois era seu primeiro trabalho no teatro de formas animadas. Ele nos dá mais detalhes de como foi a construção dos bonecos:

Os bonecos levaram um pouquinho de tempo. Porque eu estava me adaptando. Mas depois que eu entendi como é que funcionava, processo de colagem, processo de modelagem da espuma, fixação do tecido, a maquiagem dos bonecos, a coisa ficou mais fácil. Então, para mim foi legal ter começado com a espuma. Foi um pontapé inicial ali, um estilo de boneco que eu não conhecia, nunca tinha trabalhado e que me proporcionou muito conhecimento em termos de confecção de bonecos. No final das contas, o boneco ficou com uma qualidade bem maior do que eu esperava (Silva, 2024, informação verbal).

Figura 24 – Bonecos principais do espetáculo Os Saltimbancos.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

A elaboração dos bonecos maiores demandou um grau mais elevado de dedicação por parte do bonequeiro do grupo, considerando que esses bonecos assumiriam os papéis principais no espetáculo. Wanderson Silva fornece uma explicação detalhada de uma parte do processo de construção:

Waldemir queria bonecos grandes, e os bonecos ficaram bem grandes. E um boneco grande, quanto maior, mais peso. E para quem está animando boneco, torna-se um processo ainda de animação muito mais complicado, que exige muito treino e muito exercício de braço e tudo mais. E aí a ideia foi começar a tirar mais espuma da parte de dentro. Então, como deixando ele cada vez mais leve. Hoje, se eu fosse executar um boneco desse tipo, eu hoje tenho conhecimento para conseguir deixar ele ainda mais leve. Mas ali, a gente tem vários elementos que deixam o boneco pesado. Por exemplo, a roupa. A gente usa um brim na roupa, querendo dar um peso. O boneco jumento tem mais de uma camisa. Tem uma camisa de baixo. Aí tem um blazer por cima. Tem a bengala. O cabelo dele. O chapéu. O focinho dele, como é bem grande, aquilo dá muito peso. E aí a gente foi deixando ele mais oco, tentando tirar mais volume, para tentar diminuir o peso. Mas hoje eu acho que eu conseguiria fazer ele bem mais leve, pelo menos 30% mais leve do que ele está. Mas no final das contas funcionou, tivemos êxito na animação do boneco, funcionou super bem, mas um pouco de peso (Silva, 2024, informação verbal).

Os bonecos pequenos foram os fantoches do espetáculo, eles representavam as crianças e o coro que acompanha os personagens principais em seus números musicais. Construídos como bonecos de luvas, o elenco calçava os bonecos com as mãos e a animação da boca e cabeça seguia a mesma lógica dos bonecos grandes. Eram quatro fantoches para cada personagem principal, ou seja, quatro jumentinhos para o Jumento, quatro cachorrinhos para o Cachorro, quatro pintinhos para a Galinha e quatro gatinhos para a Gata resultando em dezesseis fantoches no espetáculo.

Estes bonecos foram animados pelos atores animadores que animavam o braço direito dos bonecos grandes, que como já explicado eram animados na maioria das cenas por duplas de animadores. Os fantoches tornaram-se, desde a primeira apresentação, coadjuvantes de luxo, pois ganharam o carinho das crianças que compunham a plateia. Sempre que entravam em cena eram recebidos com surpresa, admiração, sorrisos e gargalhadas das crianças.

Figura 25 – 4 dos 16 Fantoches do espetáculo em cena com o personagem Jumento.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

Cada fantoche foi elaborado com uma característica particular, para dar individualidade a cada um. “A gente discutia o que fazer com cada boneco, deixar um com cabeça um pouco maior, outro com focinho mais curto, outro com a orelha caída e tudo mais”, explica Silva. Inclusive todos eles ganharam

nomes para reforçar sua individualidade. Eles foram confeccionados com espuma e tecido. Silva detalha:

O material que eu ia trabalhar era espuma, que para mim já foi legal porque eu nunca tinha trabalhado com espuma. Foi o primeiro trabalho com espuma. Inicialmente foi um pouquinho complicado, mas fui entender como é que, como esculpir e como moldar a espuma, como dar forma (Silva, 2024, informação verbal).

Segundo Valmor Beltrame (2001) a seleção e a confecção dos materiais de cena no teatro de animação que integram uma obra precisam ser realizadas pelo ator com cuidado e atenção, exigindo dele conhecimento sobre tais elementos. “Da mesma forma, as técnicas de confecção contribuem e interferem, ajudando a definir boa parte da expressividade do boneco [...]. Existe a necessidade de estabelecer constante diálogo entre os materiais, a forma, a confecção, e a manipulação, a interpretação” (Beltrame, 2001, p. 211-213).

A criação de bonecos envolve uma síntese de habilidades técnicas e práticas em animação. Apesar de o bonequeiro construtor não precisar ser um especialista em animação, entender os princípios básicos da animação permite uma abordagem mais integrada e eficaz na construção do boneco, resultando em uma melhor performance e resultado final de qualidade. Como explica Silva:

Eu experimentei os bonecos, e eu senti, na verdade, o trabalho do bonequeiro não é só construir, o boneco tem que funcionar. Então, o tempo todo eu tive que estar experimentando as possibilidades de animação, de movimento, e entender como criar essas articulações (Silva, 2024, informação verbal).

Fornecendo uma descrição mais detalhada do processo de construção dos bonecos do espetáculo, Wanderson Silva cita que o processo como um todo “foi muito colaborativo” e detalha algumas etapas de construção:

Eu sempre trabalho com a experimentação, eu sempre fiz o desenho técnico, a parte do desenho técnico, que eu levo para o produto final. Dependendo do boneco, eu ainda faço um protótipo. No caso desses bonecos em específico, eu não fiz protótipo, eu já fui direto mesmo

para a construção. E aí tive várias orientações de todo mundo. O Edson também contribuiu bastante, porque ele entendia de algumas coisas específicas desse tipo de boneco, do Waldemir principalmente. E o processo de construção foi feito sempre discutido a funcionalidade deles, a estética deles, que era importantíssima, mantendo algumas características que o diretor, queria para o espetáculo, para cada personagem (Silva, 2024, informação verbal).

3.4 A ARTE DE ANIMAR BONECOS

O trabalho físico realizado pelo elenco foi exaustivo e de extrema importância. Não apenas porque o teatro exige isso de seus atores, mas porque os bonecos principais de Os Saltimbancos eram bonecos grandes e pesados, e sua animação exigia não apenas conhecimento técnico e habilidade prática, mas também força.

Os bonecos grandes foram uma aposta. Porque, normalmente, o boneco de luva ou com vara que nós tínhamos não têm esse tamanho. E o espetáculo precisava de bonecos grandes para serem visto de longe. Por conta disso, eles ficaram pesados, o que resultou num grande desafio para animá-los. Nós precisamos treinar com pesos para fortalecer os braços. Mas no fim deu muito certo, pois o corpo pode se adaptar. O corpo se adaptou ao boneco. Nós nos adaptamos ao boneco (Nascimento, 2024, informação verbal).

Cada técnica de animação de um determinado boneco e máscara, ou de uma outra forma animada exige um tipo de trabalho do animador. Por isso são realizados treinos, exercícios de animação de bonecos, respiração e exaustão. O ator animador adapta seu corpo conforme o boneco ou a máscara a ser animada, experimentando diversas sensações e, muitas vezes, até a dor física por causa dos movimentos repetitivos. Após todo esse processo de adaptação, o ator animador pode perceber uma melhora significativa em sua atuação.

Figura 26 – Bonecos principais do espetáculo.



Foto: Acervo do grupo

O treino de fortalecimento com pesos foi de extrema importância para a qualidade da animação dos bonecos. Transmitir verdade através de bonecos e outras formas animadas já é um grande desafio, e transmitir verdade com bonecos grande e pesados mostra-se um desafio ainda maior. A atriz animadora Thatielle Portela¹⁶ que esteve na montagem do espetáculo e animou o boneco Galinha explica:

Por ser um boneco grande, ele era um boneco grande e pesado. Era um boneco que realmente cansava o braço. A gente passava muito tempo em cena com os bonecos. Então manter os bonecos no alto. Nosso braço ficava acima da nossa cabeça, com esses bonecos semiflexionados. Os bonecos por si só já pesavam bastante. A gente manter esses bonecos em pé, tendo o cuidado de manter os olhos dos bonecos fixos para a plateia. A tendência é, à medida que o braço cansava, os bonecos olharem para cima. Como um descanso para o nosso braço. E a gente tinha que manter os bonecos em pé e

¹⁶ Atriz, dançarina e animadora de bonecos. É graduada em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão.

olhando para a plateia. E é o que nos exigiu um esforço grande. No punho. O nosso pulso ficava flexionado. Os dedos flexionados para baixo. Para a gente poder manter a cabeça do boneco olhando para frente. Então... Era bem cansativo, bem desafiador animar (Portela, 2024, informação verbal).

O ator animador Edson Lima¹⁷ que também esteve no espetáculo e animou o boneco Cachorro em quase todas as temporadas do espetáculo também explicou sobre os desafios da animação dos bonecos grande:

Sem dúvidas o processo de resistência física e o processo de humanização ou harmonização dos personagens, o que estava diretamente interligado, pois os bonecos eram bastante grandes e pesados o que dificultava muito o processo de animação, necessitando de uma resistência física muito grande para poder manter esse personagem sempre "vivo", com energia e harmonia com todos os elementos que o cercava (Lima, 2024, informação verbal).

O diretor Nascimento corrobora com os comentários de Portela e Lima ao falar sobre os desafios da animação dos bonecos grandes e explica sobre detalhes de cada boneco grande. Sobre os bonecos do Jumento e do Cachorro ele comenta:

O boneco do Jumento era muito pesado, a parte dele da cabeça pra erguer era muito pesada, a parte de baixo da boca dele era mais leve o boneco tinha muito peso tinha muito acessório então era muito pesado. Pra gente achar a movimentação certa dele nosso bonequeiro Wanderson teve que tirar um pouco de espuma, mas mesmo assim ele não podia tirar muito, ou seja, o boneco ficou pesado. O boneco tinha uma movimentação boa de pescoço, tinha uma movimentação boa de braço, mas ele era pesado. Já a animação do Cachorro era um pouco o mais fácil em relação ao peso, pois era bem mais leve em relação ao Jumento, porém o corpo do boneco ficava torto e toda vez que ele ficava torto a gente tinha que arrumar. Edson que animou o boneco, precisou encontrar uma posição confortável e eficiente para o braço que deixasse o corpo do boneco reto. (Nascimento, 2024, informação verbal)

Os bonecos da Galinha e da Gata eram um pouco menores e apresentaram desafios diferentes além do peso:

¹⁷ Ator, palhaço, cenógrafo e produtor. É graduada em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão.

A galinha tinha uma outra dificuldade, o formato do bico fazia a movimentação de boca ser diferente de todos os outros por conta do bico, era necessário fazer força pra levantar o bico porque não dava pra fazer uma abertura de boca igual que a gente fazia com os outros, então o boneco passou pelo processo de ajustar essa abertura e isso tem a ver com um grande esforço, porque é um grande esforço para o ator o ator animador fica com o braço suspenso se você ainda não tem uma resistência um treino aquilo ali é muito esforço a gata também era difícil eu acho que o boneco mais difícil de animação foi a gata era muito difícil fazer a movimentação de boca da gata também foi muito ajustado, inclusive nós trocamos a cabeça da gata. Wanderson conseguiu fazer uma segunda que deu uma movimentação de boca melhor (Nascimento, 2024, informação verbal).

Todo o processo de treinamento e animação dos bonecos não esteve somente sob a supervisão intelectual da direção do espetáculo, mas também contou com a execução prática por parte desta. O diretor Waldemir Nascimento além de exercer a função de direção, atuou como animador do boneco Jumento e colaborou ativamente com os demais atores na animação de seus respectivos bonecos, buscando melhores resultados na animação:

Todos os bonecos da Cia Cambalhotas, passaram por mim, talvez por eu ter tido realmente, não uma dedicação exclusiva, mas pelo menos uma boa dedicação E todos os bonecos passaram por mim na parte de animação, ajudando o ator animador a ter essa sensibilização com o boneco (Nascimento, 2024, informação verbal).

O trabalho de animação dos bonecos fantoches se distinguiu dos bonecos grandes principalmente em relação ao peso dos bonecos. Os bonecos grandes exigiram muito mais força e resistência dos animadores do que os fantoches. Ainda sim, foi necessário um trabalho dedicado e meticuloso de animação. O ator animador Jefferson Gama¹⁸ que animou bonecos e máscara no espetáculo explica que “sempre tínhamos que ficar atentos para poder passar para o público uma naturalidade nos movimentos”.

Figura 27 – 4 fantoches de gatinhos em cena com a personagem Gata.

¹⁸ Ator, palhaço, animador de bonecos e oficinairo. Atuante no teatro desde 2009.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

No teatro de formas animadas o ator animador deve buscar a *anima* do objeto. Conforme explicou Ana Maria Amaral (1996, p. 172): “O boneco não é nem coisa, nem ser humano, há algo dentro dele que o ultrapassa, é a sua alma”. Elaborada pelo ator-animador durante o processo de ensaio e ao longo das apresentações, a “alma” do boneco se manifesta através de sua presença cênica, com a respiração sendo um dos elementos fundamentais para essa presença, como observa Valmor Nini Beltrame (2008, p. 25):

Fazer com que o boneco “respire” complementa a noção de estar em movimento, de estar vivo. Encontrar o movimento justo para dar a ideia de que o boneco respira exige a ampliação desse movimento, uma vez que o boneco “respira” com o corpo inteiro. Por isso, o ator-animador busca encontrar o movimento justo, para dar veracidade a essa respiração. Muitas vezes o boneco “respira” em sintonia com a respiração do seu animador. Muitos gestos são impulsionados pelo ato de inspirar. As emoções vividas pela personagem-boneco também estão relacionadas com a inspiração/expiração: reagir com raiva implica em respirar de forma distinta à que ocorre ao receber um afago. É necessário longo tempo de “convivência” com o boneco para encontrar o movimento justo. Trata-se de um movimento dilatado, diferente do ato de respirar humano, mas fundamental para dar qualidade a sua atuação. Quando a respiração é feita adequadamente, o boneco parece vivo e sua atuação torna-se convincente.

Uma característica adicional que contribui para uma atuação convincente e uma animação de alta qualidade é a busca pela personalidade dos personagens. Elementos dessa personalidade podem ser identificados no texto, no figurino e nos adereços, por exemplo. Entretanto, é durante o processo de ensaios e a construção dos personagens que essa personalidade é descoberta e desenvolvida de forma mais aprofundada. Para Nascimento (2024) este foi um dos grandes desafios do processo.

3.5 AS MÁSCARAS DO ESPETÁCULO

O ator animador ao usar uma máscara busca através desta assumir uma nova identidade, pois, independente da máscara ser neutra (sem expressões) ou expressiva, ela permite que isso aconteça, podendo ser usada durante o treinamento, ensaios e durante a representação do espetáculo. A máscara no teatro tem o objetivo de ocultar, simular e transformar novas identidades, conforme a proposta de cada espetáculo teatral.

A utilização da máscara no teatro perde-se na bruma dos tempos. Usada em ritos mágicos ou religiosos, passou a ser adotada na arte teatral, onde permitia criar uma outra face, falsa, porém mais expressiva, grotesca ou horrível e servia para representar tipos fixos (Barni, 2003, p. 13).

As máscaras entraram no espetáculo Os Saltimbancos para representar os vilões da história. A proposta da direção era acrescentar outra forma animada no espetáculo e a máscara foi a escolhida. Mas esta escolha não foi apenas para diversificar as formas animadas usadas no espetáculo. A máscara foi escolhida para exercer papel importante na história.

As máscaras no espetáculo, surgiram muito pela influência da commedia dell'arte. Inclusive, as que nós usamos são meia-máscaras, O objetivo com elas era trabalhar o grotesco, modificar a cara do ator, o seu rosto, mas mesmo assim o personagem estaria lá na sua essência. E além disso, eu não queria depender de um ator ou atriz específico para esses personagens. Não queria o rosto de uma

peessoa, eu queria um rosto grotesco que só uma máscara poderia me dar (Nascimento, 2024, informação verbal).

O grotesco na *Commedia dell'Arte* pode ser percebido tanto no corpo desfigurado dos atores, como nas máscaras expressivas que misturam algumas vezes a imagem humana distorcida com figuras de animais. Para Anatol Rosenfeld (1976, p. 60), a arte grotesca “tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”. No mesmo livro, um pouco adiante, o autor comenta sobre a presença desse grotesco na *Commedia dell'Arte*:

As figuras não são apenas excêntricas e caricatas; as suas máscaras dão-lhes, sobretudo, o aspecto de animais estranhos, de aves de pesadelo, por vezes semelhantes a morcegos; os seus gestos têm afinidade com os de marionetes, parecem rígidos, excessivos e de uma elegância ao mesmo tempo infra e sobre-humana [...]. Os seres perdem seu aspecto familiar, há uma completa subversão da ordem ontológica. A desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal (Rosenfeld, 1996, p. 62).

É na máscara que se reconhece mais nitidamente a essência mais profunda do grotesco, como explicita Bakhtin:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é expressão das transferências, das metamorfoses, das violações, das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. [...] É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (1993, p. 35).

Os personagens vilões da história são os Barões, que maltratavam e exploravam os bichos. A direção, como explicado, buscou explorar o grotesco desses personagens não apenas com a dramaturgia, mas também com a estética visual. Por isso a escolha das máscaras, que foram criadas para enfatizar a maldade das personagens. As máscaras foram moldadas a partir do rosto dos atores e atrizes que fariam os personagens:

Eu tirei os moldes direto no rosto dos atores, para esse tipo de máscara eu usei atadura engessada, então cada máscara encaixava perfeitamente na pessoa que ia fazer os personagens, no caso aqui seriam os barões. E para dar volume, forma, modificar a feição, eu usei massa de papel, que foi legal porque a massa de papel ela cria uma textura interessante, então as máscaras tinham uma textura legal, a máscara encaixava perfeitamente no rosto do ator (Silva, 2024, informação verbal).

Figura 28 – Máscaras do espetáculo Os Saltimbancos.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

3.6 A ARTE DE ANIMAR MÁSCARAS

Mais antiga que o próprio teatro, a máscara é utilizada em rituais desde os primórdios da humanidade, conforme nota Dario Fo (2004, p. 32): “O rito de transvertir-se com peles e máscaras de animais está ligado à cultura da maioria dos povos”. E seu uso no teatro se confunde com a própria história do teatro.

Atuar com uma máscara é diferente de animar uma máscara. Um personagem pode usar máscara apenas para esconder o rosto, fingir ser outro, mas ainda sim continuar sendo quem é. Mas a máscara também pode ser

usada para representar símbolos ou arquétipos. E esse segundo uso da máscara é muito bem realizado pelo Teatro de Formas Animadas. Por essa razão, a máscara foi escolhida para representar o grotesco dos personagens vilões de Os Saltimbancos.

Figura 29 – Cena Entrada dos Barões. (da esquerda para a direita) José Evandy, Jefferson Gama, Luanna de Oliveira, e Clíssia Sena.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

O treinamento da Cia Cambalhotas para trabalhar com máscaras foi dividido em duas etapas: antes e depois da confecção das máscaras. Antes de as máscaras estarem prontas, o treinamento realizado pela direção com esse núcleo do elenco foi focado na anulação de expressões faciais para extrapolar os movimentos corporais.

A máscara leva a conscientização do corpo, tornando o ator muito sensível aos estímulos físicos que o cercam. Por isso ela é fundamental para a sua formação, principalmente quando o ator pretende se expressar através de personagens materiais, inanimados. O treinamento com máscara exige tempo, paciência e muita concentração. Pode ser feito por etapas. E a primeira etapa são exercícios com máscara neutra (Amaral, 2002, p. 43).

Durante o treinamento do elenco, também foram usadas máscaras neutras para que o elenco desenvolvesse mais qualidades físicas. As

máscaras neutras começaram a ser utilizadas no teatro através de Jacques Copeau que buscava uma nova abordagem no treinamento do ator.

O uso de máscaras no treinamento de atores teve suas origens num incidente, que ocorreu muitos anos atrás, no teatro do Vieux Colombier, quando uma jovem atriz atrasou um ensaio porque ela não conseguia superar sua auto-crítica e expressar os sentimentos de sua personagem, através de ações físicas apropriadas. Cansado de ter que esperar que relaxasse, Copeau, o diretor, jogou um lenço sobre o rosto dela fazendo-a repetir a cena. Ela relaxou, imediatamente e seu corpo tornou-se capaz de expressar o que lhe haviam solicitado. Esse incidente levou-o a explorar as possibilidades do trabalho com máscara no treinamento de atores (Saint-Denis *apud* Beltrame, 2001, p. 89).

Além de Jacques Copeau muitos outros encenadores/pedagogos da época recorreram não somente à máscara, mas também ao boneco e aos objetos na tentativa de dar conta dessa nova realidade teatral. Entre eles estão Alfred Jarry, Edward Gordon Craig e Vsévolod Meyehold. Para Beltrame, esse interesse aparece de forma visível em duas direções: “a marionete como referência para o comportamento do ator em cena e o teatro de marionetes como gênero artístico ou, de outra maneira, o fascínio pela marionetização do trabalho do ator e experimentações em torno da humanização de objetos” (Ibidem, p. 67).

O trabalho de construção e interpretação de personagens com meia-máscaras também sofre algumas diferenças, pois nesse caso, que foi o caso de Os Saltimbancos a meia-máscaras deixa a boca do ator a mostra e por essa razão o ator deve cuidar para que a expressão de sua boca esteja em harmonia com sua máscara em cena. Para Nascimento:

Quando você veste uma máscara, quando você usa uma máscara que mostra sua boca, não adianta só brincar com a parte da expressão da tua boca. Porque o ator pode imaginar que a máscara já fala por si. Mas não. Ela, na verdade, a máscara te dá... O elemento que tu precisa para o teu corpo continuar a expressão dela (2024, informação verbal).

Quando o ator animador interpreta utilizando uma máscara e sua atuação não exige texto, ele deve buscar a emoção na expressão corporal, como foi o caso de Os Saltimbancos em que os personagens com máscaras não possuíam falas. As máscaras de Os Saltimbancos são usadas em duas cenas: na entrada dos barões onde os personagens são apresentados e no ataque dos bichos contra os barões.

Figura 30 – Cena Entrada dos Barões. Da esquerda para a direita: Luanna de Oliveira, Jefferson Gama e José Evandy.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

3.7 O TEATRO DE SOMBRAS DO ESPETÁCULO

Nesta técnica os bonecos são normalmente silhuetas chapadas atingidas por um foco de luz tendo sua sombra projetada em uma tela. Essas silhuetas podem ser também articuláveis ou não. A teatralidade dos bonecos de sombras apresenta ricas possibilidades de trabalhar luz, profundidade e formas.

Os bonecos silhuetas de sombras do espetáculo representavam as silhuetas dos personagens da peça - os bichos e os barões. Havia também um

grande painel representando uma pousada que os animais encontram durante sua jornada e fazem de lar.

Figura 31 – Boneco Silhueta do Cachorro.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

O espetáculo demandava uma projeção de sombras que ultrapassasse os limites de uma simples projeção estática, uma vez que as cenas envolviam diálogos e movimentações dinâmicas que exigiam uma abordagem mais dinâmica e interativa para transmitir a narrativa de forma eficaz. Silva explica com mais detalhes como a produção essa dinâmica com as silhuetas:

A gente queria silhuetas, sombras que tivessem movimentos, por exemplo, a silhueta tinha uma engrenagem, um gatilho de movimento da boca de cada personagem. E foi muito bacana, então tinha lá o gatilhozinho que movimentava, e aí a sombra estava lá com a boca mexendo, na hora da fala. E a gente usou... Dois tipos para cada personagem de silhueta. Um tamanho maior, onde eles apareciam com esses movimentos, e eles em um tamanho mais reduzido, quando estavam inseridos no cenário (Silva, 2024, informação verbal).

O teatro de sombras integrado ao espetáculo tinha como objetivo enriquecer a narrativa e encantar o público por meio das cenas com sombras. No entanto, para alcançar esse efeito, era necessário um conhecimento técnico

especializado, o que exigiu um estudo aprofundado e dedicado por parte da equipe.

Para mim também foi outro processo interessante dentro do meu trabalho de experimentação, até porque ainda não tinha utilizado essa linguagem. E foi um aprendizado muito bacana, que a partir daí eu comecei a pesquisar, a entender o tipo de iluminação utilizada, de suportes para sombra, qual era o melhor tecido, e aí foi experimentar que material para construir as silhuetas (Silva, 2024, informação verbal).

Figura 32 – Wanderson Silva e Waldeir Brito com Bonecos Silhuetas de Sombras em construção (2013).



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

3.8 A ARTE DE ANIMAR SOMBRAS

O ator no Teatro de Sombras, normalmente, não se expressa com sua imagem, mas sim com a imagem da sombra direcionando sua energia aos outros dispositivos de projeção – silhuetas/objetos/corpo, superfícies de projeção, fontes luminosa – de forma a direcionar/desdobrar sua presença cênica para a sombra manifesta. Essa característica exige do ator conhecimentos e domínio sobre elementos, princípios e materiais com os quais

se trabalha e, por conseguinte uma preparação e um treinamento particular. “A sombra, que se manifesta e existe somente no momento em que condições físicas bem precisas se concretizam, precisa ser pensada não em si, mas como um sistema de relações” (Montecchi, 2015, p. 56).

Esse sistema de relações é composto pelo espaço tridimensional definido pela fonte luminosa e pela superfície de projeção que tem a função de fazer manifestar a sombra das silhuetas/corpos/objetos. Desse modo, tanto o ator quanto os dispositivos de projeção são imprescindíveis para a prática do Teatro de Sombras.

As técnicas do Teatro de Sombras, apesar de parecer estranho, não estão diretamente relacionadas à sombra. Para criar, modificar ou manipular uma sombra é preciso trabalhar com os elementos que servem para criá-la, e não com ela diretamente. Temos, portanto, que conhecer, em primeiro lugar, a luz e, em segundo lugar, o corpo objeto. Em seguida, a superfície de projeção. Por esse motivo, é importante que quem quiser trabalhar com a sombra, mesmo se não diretamente interessado na prática técnica, conheça os fundamentos que a fazem existir, que permitem a ela manifestar-se (Ibidem, p. 57).

Um dos principais desafios do elenco eram as transições entre uma forma animada e outra. Em vários momentos do espetáculo era necessário deixar a animação de um boneco grande e pesado para no instante seguinte animar um boneco levíssimo como os do teatro de sombras.

A nossa maior preocupação com esses bonecos era a fragilidade deles, porque as cenas eram rápidas. E os bonecos eram muito delicados. Então qualquer movimento errado a gente podia danificar o boneco. Então acho que a maior dificuldade desse boneco foi a questão mesmo do cuidado na hora de manejar, para entrar nas cenas, para sair de cenas, para que a gente não danificasse o boneco (Portela, 2024, informação verbal).

Para o diretor do espetáculo o principal desafio no teatro de sombras foi a animação dos bonecos silhuetas:

a gente teve que buscar, entender o que o teatro de sombra dava para a gente de movimentação, o que aqueles bonecos davam para a gente. Porque tinha o gatilho da movimentação de boca, fazia muito

rápido, mas eles tinham que andar, eles tinham que se olhar, porque tem um momento que eles se atrapalham, mas eles se olham, eles faziam um giro muito rápido, e isso daí limpou a cena (Nascimento, 2024, informação verbal).

Figura 33 – Bonecos Silhuetas de Sombras do espetáculo Os Saltimbancos.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

3.9 O TRABALHO DO ATOR ANIMADOR NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Entre os inúmeros grupos que trabalham com Teatro de Formas Animadas, o estudo dos movimentos corporais do cotidiano está entre os principais focos de trabalho e aprendizado. Pois se refere a uma construção de consciência do próprio corpo nas simples ações do nosso cotidiano, tais como caminhar ou correr, gesticular ou escrever, e perceber como essas ações podem ser influenciadas por questões psicológicas. Ter consciência e conhecimento dos diversos gestos que possam expressar determinadas emoções em nosso corpo é de fundamental importância para transpor esses movimentos para o boneco.

Os movimentos de um boneco podem ou não serem próximos ou mesmo idênticos aos do ser humano, mas ainda assim, o boneco não possui os recursos da expressão humana. Dessa forma, cabe ao ator animador descobrir com o boneco como se comporta o seu corpo cênico, os seus próprios gestos cênicos e suas próprias reações às situações cotidianas.

A professora e bonequeira Maria do Carmo Vivacqua desde a década de setenta questionava o pouco ou nenhum interesse dos atores animadores no estudo e na pesquisa dos movimentos cotidianos:

O manipulador brasileiro peca sistematicamente pelo descuido da manipulação que, trocada em miúdos, corresponde exatamente à alma do boneco. E a manipulação está intimamente ligada à construção do personagem. Muitas vezes, ações consideradas erroneamente corriqueiras, como fazer um boneco andar, sentar, virar ou curvar, que são na verdade essenciais, são postas de lado (Vivacqua, 1977, p.61).

Depois de quase 50 anos, certamente este processo sofreu intensa modificação no Teatro de Formas Animadas no Brasil. Atualmente são inúmeros os grupos que desenvolvem trabalhos com esta linguagem e são extremamente desenvolvidos nesse aspecto. Os atores animadores da Cia Cambalhotas, por exemplo, trabalharam exaustivamente em busca da descoberta dos movimentos cotidianos em si próprios e em seus bonecos. O resultado desta busca foi a execução desses movimentos em Os Saltimbancos, com os bonecos exibindo movimentos precisos e graciosos. Nascimento explica que:

A gente começou com estudo e leitura de texto, aos poucos fomos incluindo leitura com intensão e busca das vozes dos animais. Dentro desse processo eu via que era praticamente tudo em conjunto. Não demorou pra fazermos os ensaios em busca de voz e corpo. As etapas do processo não foram rígidas, elas eram fluídas e se complementavam (Nascimento, 2024, informação verbal).

O ator animador no Teatro de Formas Animadas precisa iniciar os trabalhos a partir de seus próprios movimentos cotidiano, para depois descobrir seu corpo não cotidiano para então descobrir o corpo cênico do boneco. Para

essa descoberta, não basta que o ator animador realize repetições exaustivas de gestos e movimentos, é necessário buscar estar livre das tensões cotidianas, pois ainda que um gesto do boneco seja expressivo, pode ser também vago se não for carregado de intenção e sentimento provindos do ator animador.

Por essa razão, os ensaios da Cia Cambalhotas para Os Saltimbancos começavam com o elenco explorando sua fisicalidade. Exercícios e atividades corporais eram realizados explorando o corpo cotidiano para depois encontrar o corpo extra cotidiano. A busca por partituras físicas foi realizada durante as primeiras semanas de ensaios. Fase em que os personagens ainda não estavam sendo buscados pelo elenco e os bonecos ainda estavam em construção. Nessa fase o treinamento físico do elenco ainda não estava associado às técnicas de animação que seriam utilizadas no espetáculo.

Figura 34 – Parte do elenco do espetáculo Os Saltimbancos.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

Qualquer ator, em qualquer ramo do teatro pode se deparar constantemente com um grande leque de técnicas, e neste leque de técnicas ele deve escolher a que melhor se adequa ao seu trabalho. Santos (2001, p. 82) menciona que “[a] preparação do ator envolve uma complexidade de elementos, que vão muito além do conhecimento meramente técnico-acadêmico. Este sem qualquer dúvida aprimora, lapida, auxilia a busca da

perfeição”. Para o ator animador, essa preparação envolve saber trabalhar com bonecos, máscaras e objetos, dos mais variados tipos e tamanhos, buscando interagir de forma coerente com eles.

O teatro de formas animadas apresenta inúmeros tipos de animação. Ao se trabalhar com determinado tipo de animação é necessário aprimorá-la, e pra isso são realizados treinos, exercícios de animação do boneco, respiração e triangulação. O ator animador adapta seu corpo de acordo com o boneco ou máscara a ser movimentado, experimentando diversas sensações e, muitas vezes, até a dor física por causa dos movimentos repetitivos. Após todo esse processo de adaptação, o ator animador pode perceber uma melhora significativa em sua atuação, na precisão em se trabalhar com o boneco, a exemplo do ritmo e do tempo de entrar e sair de cena.

Outra situação que norteia sua formação é o processo de dramaturgia e os ensaios do grupo, pois há toda uma preparação para esse momento. Durante os ensaios do espetáculo, a Companhia fazia vários aquecimentos, principalmente para desenvolver as habilidades com as mãos, exercícios de pegar e suspender o peso com as mãos para que os atores desenvolvessem uma resistência corporal.

3.10 O CORPO DO/A ANIMADOR/A

O Teatro de Formas Animadas contemporâneo possui a capacidade de contemplar diversas maneiras de se trabalhar um objeto em cena, seja com o intuito de atribuir-lhe vida, seja para simplesmente explorar suas inúmeras potencialidades cênicas. Mas independente de qual opção cênica escolhida, a relação com o objeto, seja ele qual for, exige do ator animador um corpo com sensibilidade, consciência e prontidão. Buscaremos aqui analisar métodos e teorias desenvolvidos para a preparação do ator animador para a cena, estabelecendo uma ligação entre os conceitos e as práticas desenvolvidas pela companhia Cambalhotas.

Se pararmos para pensar na mecânica cotidiana do movimento de nossos corpos, poderemos perceber que muitas vezes essa mecânica é realizada sem que se reflita sobre esses movimentos. Afinal o cotidiano e corriqueiro nem sempre desperta em nós curiosidade. O nosso corpo cotidiano possui ritmo próprio, possui pulsação e possui energia que mudam à medida em que muda nosso estado emocional e físico. Apesar das inúmeras possibilidades, nosso corpo carrega consigo anos de repressão que lhe impõe regras e limites aos seus movimentos.

Diante disso, o ator animador deve ter consciência deste corpo, pois só com consciência e treinamento terá a capacidade para conquistar um corpo para além do cotidiano, um corpo cênico, um corpo que extrapola a si e as expressões artísticas. Os atores da Companhia Cambalhotas trabalharam por dez meses buscando a extrapolação e o extra cotidiano de seus corpos.

Figura 35 – Cena de abertura de Os Saltimbancos.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

O início desses dez meses foi de efervescente criação. Criação de bonecos, de máscaras e de personagens. O objetivo era criar, ainda sem a pressa e a pressão de uma estreia que ainda nem ao menos estava programada. Nesse início de processo, podemos dizer que a vontade de criar surge quando o ator começa a produzir os gestos e movimentos corporais do personagem, podemos chamar de partituras corporais. No caso do ator

animador, isso ocorre quando começa o treinamento corporal e, posteriormente, ao se transmitir para o objeto animado essas mesmas partituras corporais. A percepção do ator ou ator animador frente a essa transmissão está associada às emoções ligadas ao seu corpo, como constata Patrice Pavis (2008, p. 50): “No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada”. Por isso, o ator está sempre em busca de um caminho que possa auxiliá-lo em seu trabalho corporal e emocional. Nesse sentido, Antonin Artaud (1999, p. 151) percebe no ator um atleta do coração:

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração.

Para o ator ou atriz do Teatro de Formas Animadas, esse “ser atleta” que Artaud evidencia, pode ser muito mais complexo, pois exige intenso trabalho físico e mental que extrapola seu corpo. Exige concentração e dedicação para atuar com objetos e outras formas inanimadas. E não apenas atuar com elas, mas dar-lhes vida.

O trabalho principal do ator animador é proporcionar vida a um artefato que está fora de seu corpo, atribuindo à animação os movimentos adequados, os gestos e as ações que seleciona, juntamente com o diretor do espetáculo, com o comportamento do personagem e sua relação com o texto que está sendo encenado. Dessa forma pode-se alcançar o que Beltrame (2003, p. 42) propõe como o trabalho do ator-animador, isto é, produzir uma impressão de que há vida em um corpo que se encontra fora de seu próprio corpo. Sobre isso Portela nos dá seu depoimento exemplificando:

Na animação de bonecos, você é apenas o facilitador de que aquele boneco tenha sua vida própria, né? Então, esse foi o maior desafio, né? Você compreender como é a vida daquele personagem. Você pensar em três jeitos, em movimentos. Em movimentos que façam

aquele boneco realmente parecer vivo e realmente parecer ser parte de tudo aquilo (2024, informação verbal).

A atriz animadora acrescenta ainda que o maior desafio em dar vida ao boneco era nos momentos em que seu personagem não falava:

Acho que as cenas em que os bonecos estão ali como ouvintes dos outros personagens, que eles estão ali no momento de “descanso”, no momento de observação, esses eram os momentos mais complexos de trazer uma vida com naturalidade para eles, de maneira que o público realmente visse cada pausa, cada descanso como algo natural. Então, dentro de um diálogo, dentro de uma passagem de cena, soasse como algo realmente natural, não só como se o boneco estivesse ali parado sem vida nenhuma (Portela, 2024, informação verbal).

3.11 PRESENÇA E NEUTRALIDADE EM OS SALTIMBANCOS

A neutralidade física em cena é um dos principais desafios no trabalho do ator animador no Teatro de Formas Animadas. O ator animador pode estar oculto ou a vista do público. Na primeira situação, o ator animador utiliza técnicas de animação que o deixa fora da visão do público, nesse caso apenas o boneco ou objeto é visto; na outra situação em que o ator animador é visto pelo público, ele deve procurar ao máximo não demonstrar reações faciais e corporais. Em relação à animação que oculta o ator animador, Balardim complementa:

Às vezes, o perceptível não é visto, mas sentido de outra forma. Da mesma forma o ator-manipulador oculto, muitas vezes, passa a ser mais percebido do que o próprio objeto visível, mesmo encoberto pela escuridão, tapadeiras negras ou uma tela de sombras. O que ocorre é que não basta, para neantizar a própria presença, ocultar-se visualmente. A neutralidade talvez seja a palavra chave para uma boa manipulação, pois ela é a base de todo um mecanismo psicológico acionado pelo ator-manipulador que irá sobrecair sobre o público (Balardim, 2004, p. 89).

No espetáculo Os Saltimbancos, os atores animadores atuam tanto à vista do público quanto de forma oculta, sendo a forma fora da visão do público

a mais utilizada ao longo do espetáculo. Para ambas as situações o elenco precisou trabalhar técnicas distintas, pois era necessário aos atores terem consciências das diferenças entre estar oculto, com o foco totalmente em seus bonecos e estar sendo visto pelo espectador.

Figura 36 – Bonecos Principais.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

Durante quase todo o espetáculo o elenco de animadores se encontra escondido do público, nesta situação a neutralidade pode ser trabalhada de maneira mais sutil, pois os animadores estão protegidos da vista do espectador por empanadas pretas e o figurino dos animadores também é preto. Dessa forma, o elenco tem vários elementos que contribuem para a neutralidade na animação dos bonecos. Ainda assim, os rostos dos animadores podiam ser vistos pelo público e por essa razão, buscou-se durante o processo de montagem que esses rostos não exprimissem reações que pudessem chamar atenção e tirar o foco dos bonecos.

O boneco, ele tem a sua vida própria, o boneco, ele é visto, as pessoas vibram com o boneco, com a história do boneco, e elas nem sabem o que está ali por trás, elas nem querem saber também, elas querem saber de que aquela personagem está trazendo para elas uma emoção, uma recordação, uma lembrança, um momento vivido ali (Portela, 2024).

Ainda que o ator-animador não apareça em cena, é importante que ele esteja centrado em não descuidar da animação, uma vez que possui duas formas distintas de atuar – a animação e as ações do seu corpo –, assim, não interfere na forma em que interpreta o personagem, mantendo a atenção do público.

Durante a cena *dorme a cidade* o elenco de animadores sai de trás da tenda e leva os personagens à frente. Nesse momento ficam à vista do público bonecos e atores animadores. Aqui, a busca da neutralidade faz-se muito mais intensa, pois não há mais qualquer que impeça o público de visualizar a pessoa que dá vida ao boneco. Gama compartilha sua experiência sobre a busca da neutralidade:

Foi um imenso desafio entender essa neutralidade, principalmente em relação aos bonecos já que não era o tipo de animação que fazíamos direto, foi uma pesquisa de construção usando o próprio espetáculo para ir aprendendo. No meu caso juntamente com o Edson (Lima) fomos pesquisar o personagem do cachorro, saber como um ele late como se coçava como o cachorro era na sua forma verdadeira de animal para poder tentar passar e adaptar os movimentos para o boneco. Entender isso nos ajudou também na busca da neutralidade em cena (Gama, 2024, informação verbal).

A professora Amaral explica a importância da busca da neutralidade pelo ator no Teatro de Formas Animadas:

O ator é aquele que no palco é visto, encarna e tem a imagem do personagem. O ator-manipulador é um ator que eventualmente se propõe ou, num determinado espetáculo, tem necessidade de animar e dar vida a personagens inanimados. Enquanto ator-manipulador, nem sempre é visto ou, quando visto, deve manter-se neutro para que o foco não caia sobre si, mas sobre o boneco ou objeto. Nesse caso, pode ser considerado também como um duplo, um duplo de si mesmo (Amaral, 2002, p.22).

A neutralidade citada pela professora Amaral é um dos grandes desafios dos atores/atrizes animadores/as. Portela (2024) nos dá sua experiência sobre a busca da neutralidade durante o processo para o espetáculo:

Você consegue ver um bom trabalho de um ator quando mesmo você vendo a sua cara em cena, você não identifica aquela pessoa, né? Você está vendo um personagem. Então, para um manipulador, quando ele não é visto nem é lembrado, é sinal de que o seu trabalho realmente está sendo realizado de maneira eficiente, né? Mas eu acredito que isso é muito fruto de muito ensaio, de muito treino, de um olhar muito apurado da direção, para conduzir a gente para essa neutralidade em cena.

Para o ator Edson Lima:

A neutralidade é uma técnica sempre muito difícil. Principalmente quando não se tem praticado com certa frequência. E essa dificuldade foi percebida em nosso processo. Algumas pessoas alcançaram com mais facilidade, outras não. Acredito muito que essa habilidade depende muito da personalidade de cada ator e das experiências que se trás. Era comum estar exercitando essa neutralidade e os impulsos estarem agindo inconscientemente. Portanto foi um desafio (Lima, 2024, informação verbal).

Ao refletirmos sobre a citação da professora Amaral e os depoimentos de Gama, Portela e Lima acima, podemos dizer que ao ator animador cabe uma preocupação a mais que ao ator do teatro convencional, que é a “coisa inanimada”. O corpo do ator animador precisa ter uma ligação com essa coisa, para que ela tenha autonomia real aos olhos do público, para que ela saia do inanimado para o animado. Beltrame (2003, p. 42) verificou que o ator animador “precisa se apropriar de ações diametralmente opostas, como silêncio e som, imobilidade e mobilidade, ação e reação, referenciais de suma importância em seu afazer, tendo que passar ao boneco sua interpretação desses opostos.”.

Figura 37 – Cena Final com todo o elenco do espetáculo.



Fonte: Acervo Cia Cambalhotas

Ainda sobre a neutralidade, Nascimento dá sua contribuição na visão de diretor e também ator do espetáculo:

Bom, essa neutralidade é difícil, é difícil porque ela percebe o ator, o ator que está acostumado a estar em cena, explodir em cena, se expressar, fazer movimentos, e isso daí é uma diferença entre o ator e o ator animador, junto ao ator animador existe um boneco ou outra forma animada. Aqui a gente tem que mostrar neutralidade durante as expressões. No nosso caso o boneco olhava para um lado, se admirava de uma cena, de uma situação, mas o ator tinha que manter apenas o giro do corpo, o giro do braço. E isso é trabalho, ter a neutralidade faz com que você tenha também uma visão da cena. E a gente tentou e amadurecer muito, não foi fácil, é um processo muito difícil até a neutralidade (Nascimento, 2024, informação verbal).

A neutralidade se entrelaça com a presença corporal do ator em cena. Alcançar essa harmonia constitui um dos principais desafios para o ator animador. Estar neutro é quase apagar-se, mas ainda sim estar presente, pulsando energia. A animação precisa dessa energia, como explica Ana Maria Amaral (1996, p. 19):

Energia é o que liga a matéria (formas, objetos) ao espírito. E animação é energia em movimento, ou seja, animação é energia ativada pelo movimento; sob seu impulso a matéria como que se volatiliza e através dela o enigmático se manifesta. Portanto, é

necessário que o corpo do artista esteja em harmonia com sua energia para que esta possa ser transmitida de forma eficaz ao objeto a ser animado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, foram realizados levantamentos acerca do trabalho do ator animador, com o intuito de compreender o processo de aprendizado no contexto do teatro de animação. A Cia Cambalhotas, através do espetáculo Os Saltimbancos revelou-se um espaço essencial para o desenvolvimento e aprimoramento das práticas profissionais destes artistas, principalmente no que se refere à animação de múltiplas formas animadas.

No primeiro momento a pesquisa apresentou um breve, mas importante histórico do teatro no Maranhão com foco nos grupos que exploraram as formas animadas ao longo de suas trajetórias, citando os principais nomes do Teatro de Formas Animadas do estado, além de discorrer sobre o histórico da Cia Cambalhotas e os principais espetáculos de formas animadas desenvolvidos pelo grupo.

Além de analisar o trabalho do ator, este estudo se propôs a discutir e compreender o desenvolvimento do trabalho da companhia no uso de múltiplas formas animadas em um único espetáculo. Foram examinados os desafios encontrados e as soluções encontradas no que concerne à animação dessas diversas formas.

Além disso, foram feitas considerações sobre o funcionamento do trabalho do ator animador, compreendendo que a forma animada (boneco, máscara, sombra) é distinta do próprio corpo do ator. E como se desenvolve esse trabalho do ator animador? Através de treinamentos e ensaios, e mediante a interação com a forma animada que deverá ganhar vida, estabelece-se uma relação entre ator animador, forma animada e também espectador. Como o ator animador consegue fazer o boneco parecer vivo? Inicialmente, compreendendo a estrutura física do boneco, como este pode ser movimentado, seus braços, cabeça, se são rígidos ou moles, se é de vara ou de fios, e conhecendo as possibilidades que ele pode apresentar em cena, como respiração, movimentação, voz e forma de andar.

Através desta pesquisa, foi possível compreender que a entendimento do ator-animador se desenvolve ao longo do processo produção, montagem e encenação, por meio de preparações individuais e coletivas, incluindo leituras, ensaios e apresentações. Estas atividades mostraram-se essenciais tanto para o desenvolvimento do ator na cena quanto para a formação de uma visão individual e coletiva enquanto grupo.

Atualmente, observa-se uma tendência marcante de integrar estilos, técnicas e procedimentos entre os diversos gêneros cênicos. Teatro, teatro de bonecos, circo, dança, musical, entre outros, não constituem compartimentos isolados, mas dialogam entre si, influenciam-se mutuamente e promovem a circulação de novas ideias e informações.

Formas animadas como máscaras e bonecos têm sido, há muito tempo, referências significativas no teatro em geral. Além disso, cenários, iluminação, figurinos, adereços e objetos estão sendo cada vez mais valorizados como elementos essenciais de comunicação. Por esse motivo, nossa pesquisa destinou um espaço significativo para discutir a relevância desses elementos no teatro, com especial destaque para o espetáculo *Os Saltimbancos*.

Esta pesquisa buscou expor e debater a complexidade de trabalhar em um só espetáculo inúmeras formas animadas. Se o boneco mostra-se como uma das principais lembranças que se vem à mente quando tratamos de Teatro de Formas Animadas, podemos também pensar na igual importância das máscaras e do teatro de sombras. Em *Os Saltimbancos* cada forma animada utilizada para contar a história foi trabalhada minuciosamente, cada forma foi entendida e respeita como um importante fazer teatral distinto, mas semelhante, unidos num objetivo comum.

Em *Os Saltimbancos* pudemos observar que o elenco de atores e atrizes animadores foi desafiado a cada tipo de boneco trabalhado, a cada interpretação com máscaras e a cada cena com teatro de bonecos. E faz-se importante não esquecer que junto a todo esse universo teatral, a Cia Cambalhotas ousou em explorar o universo circense incluindo no espetáculo um cortejo de chamamento, tais como os realizados nos antigos circos ao

chegarem a novas cidades, e criando para a cena de abertura do espetáculo uma sublime homenagem a uma das figuras mais importantes das artes, que é o palhaço.

A união de diversas técnicas em um único espetáculo foi encarada pela Cia Cambalhotas não apenas como um desafio, mas como um impulso significativo que levou o grupo a explorar numerosas nuances artísticas. Nesse contexto, cenários e figurinos, iluminação e sonoplastia, não foram meros elementos decorativos, mas desempenharam um papel essencial na construção da narrativa. Esses elementos foram tão importantes quanto os bonecos, as máscaras e as sombras que deram vida aos personagens do espetáculo.

Acreditamos que os objetivos buscados por esta pesquisa foram alcançados e que esta dissertação possa ser uma importante fonte de reflexão teórica e crítica acerca de processos artísticos que envolvam as formas animadas, não apenas no que tange a um espetáculo específico, mas a outras linguagens teatrais que por ventura explorem questões relativas à textualidade, o corpo, a atuação, o espaço e a imagem, mas principalmente na relação ator animador e formas animadas.

Os Saltimbancos da Cia Cambalhotas representa uma mudança nas diretrizes artísticas do grupo. Põe em prática um desejo antigo de seu diretor e demais integrantes da companhia. A produção foi a primeira montagem desse clássico texto a ser representada no formato completo em Teatro de Formas Animadas. Foi produzida inteiramente com recursos próprios e mostrou potencial a nível nacional de qualidade artística e estética que é possível encontrar nas periferias do Brasil.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.**

São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____, Ana Maria. **Teatro de formas animadas.** São Paulo: Edusp, 1996.

AMARAL, A. M. O inverso das coisas. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 012-024, 2018. DOI: 10.5965/2595034701012005012. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005012>. Acesso em: 26 jul. 2022.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Trad. de Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASTLES, C. **Pesquisa sobre teatro de formas animadas: entre mundos.**

Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 054-069, 2018. DOI:

10.5965/2595034702162016054. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702162016054>. Acesso em: 26 jul. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação.** Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.

BARNI, Roberta (Org). **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte.** Iluminuras. São Paulo, 2003.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos.** 2001. 303 f. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2001.

_____, V. N.; MORETTI, G. A. **A Pesquisa no Teatro de Formas Animadas: à guisa de apresentação.** *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre*

Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 010-015, 2018. DOI: 10.5965/2595034702162016010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/12114>. Acesso em: 26 jul. 2024.

_____, V. N. **A Pesquisa sobre Teatro de Animação no Brasil**. Disponível em: <https://formasanimadas.wordpress.com/2010/11/02/a-pesquisa-sobre-teatro-de-animacao-no-brasil/#:~:text=As%20pesquisas%20efetuadas%20no%20interior,o%20pr%C3%B3prio%20espet%C3%A1culo%2C%20o%20palco>. Acesso em: 21 ago. 2024

_____. **O trabalho do ator-bonequeiro**. Texto retirado da Revista FENATIB, referente ao 7º Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau, 2003.

_____, Valmor Nini; SOUZA, Alex de. **Teatro de Bonecos e animação à vista do público**. UDESC, v. 1, p. 1, 2008.

BENEVIDES, Pedro. **Fundamentos da iluminação** / Pedro Benevides, Eduardo Tudella, Renato Araújo. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2023.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOLOGNESI, M. F. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, Brasil, v. 6, p. 9-19, nov. 2006. ISSN 2238-3867.

BORRALHO, Tácito Freire. **A DÉCADA DE 1970 E A CENOGRRAFIA NO MARANHÃO, uma descrição dos principais espetáculos**. A Luz em Cena, Florianópolis, v.1, n.3, jul. 2022.

_____, Tácito Freire. **Casemiro Coco**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 03, p. 145–157, 2018.

BRAGA, Ana Socorro Ramos; CARTÁGENES, Silvana Raposo. **O desejo de Catirina: o auto do bumba meu boi da Companhia Circense de Teatro e**

Bonecos. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 147–166, 2023.

BUARQUE, Chico. **Tantas palavras:** todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e Cena: Processos de Comunicação Co-evolutivos.** Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

CAMARGO, Roberto Gill. **A Escrita e a Não Escrita da Luz.** São Paulo: Urdimento, 2018.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e cena.** Sorocaba - SP: TCM-Comunicações, 2001.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão.** In: MARTINS GONÇALVES, Inez Beatriz de Castro; RABELO, Thais (ed.). Nordeste. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 56-105. (Histórias das Músicas no Brasil).

DE JESUS, Amábilis. **Figurinos, ou sobre a pele e os seus modos de existência.** Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 062–076, 2018. DOI: 10.5965/2595034701122014062. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014062>. Acesso em: 8 dez. 2023.

FACETUBES. Disponível em <https://www.facetubes.com.br/noticia/93/entrevista-exclusiva-com-joana-bittencourt-no-dia-mundial-do-teatro-de-bonecos->. Acesso em 26 de dez. de 2024.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

FORJAZ, Cibele. **À luz da linguagem - A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível” & outras poéticas da luz.** Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2013.

- FREITAS FILHO, Welerson. **Sob a sombra do ator: a formação e treinamento do ator no Teatro de Sombras**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uberlândia, 2018.
- GAMA, Jefferson. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira. São Luís, outubro de 2024**. Não publicada.
- GHISLERI, J. M. **Figurinos para espetáculos**. Monografia (Graduação), Florianópolis, UDESC, Centro de Artes, 2001.
- HOLT, M. **Costume and Make-up**. London: Phaidon, 2001.
- LEITE, Aldo. **Memória do Teatro Maranhense**. São Luís: EdFUNC, 2007.
- LIMA, Edson. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira. São Luís, outubro de 2024**. Não publicada.
- LIMA E SILVA, Eliane Brito. **Saltimbancos como somos nós: novas e velhas metáforas**. Dissertação (Mestrado) UFBA – Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2012.
- LOZANO, J. E. A. **Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea**. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos de abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática SA, 1989.
- MARANHÃOMARAVILHA. Disponível em:
<http://maranhaomaravilha.blogspot.com/2009/05/teatro-arthur-azevedo.html>.
 Acesso em: 19 out. 2024.
- MENDES, Jacqueline Silva. **Crônica do teatro ludovicense em meados do século XIX (1852-1867): arte, negócio e entretenimento**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

MONTECCHI, Fabrício. **Instruir e/ou educar – por uma pedagogia do Teatro de Sombras**. In: Móin-Móin : Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 11, v.14, p. 50-59, 2015.

NASCIMENTO, Waldemir. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira**. São Luís, janeiro de 2024. Não publicada.

NASCIMENTO, Waldemir. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira**. São Luís, outubro de 2024. Não publicada.

NICULESCU, Irina. Definindo o encenador e ensinando a direção teatral. **Móin Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 21, p. 078–090, 2019. DOI: 10.5965/2595034702212019078. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/105965259503470221219078>. Acesso em: 9 nov. 2024.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pererira. São Paulo - SP. Perspectiva, 1999.

PORTELA, Thatiele. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira**. São Luís, outubro de 2024. Não publicada.

RIBEIRO, Lio. Salve, Beto Bittencourt – bonequeiro. **Lio Ribeiro**, 2013. Disponível em: < <http://www.lioribeiro.com.br/2013/09/salve-beto-bittencourt-bonequeiro.html>>. Acesso em: 26 de dez. de 2024.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**; Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1998.

SANTOS, Antônio Carlos dos. **Teatro vivo: como fazer teatro, passo a passo**. Brasília: JR Brasil, 2001.

SANTOS, Ricardo Wayland Gomes. **A Dramaturgia Musical Descolonial Do Grupo Grita No Espetáculo Preto Fugido**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), 2023.

SILVA, Maria José Lisboa. **Grupo Grita sua estética e sua política**. São Luís: EDFUNC, 2002.

SILVA, Wanderson. **Entrevista concedida a José Evandy Leite Oliveira**. São Luís, Outubro de 2024. Não publicada.

SIMÕES, C. F. (2015). À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. *Sala Preta*, 15(2), 117-135.

SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Víctor Garcia, no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui – Panorama do Teatro Musical no Brasil**. São Paulo: Giostri, 2015

VIVÁCQUA, Maria do Carmo. **Da Manipulação**. In Mamulengo. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 6, 1977.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM WALDEMIR NASCIMENTO¹⁹

Como foi o processo de Os Saltimbancos? Como foi pra ti como diretor e como foi a resposta do elenco?

É, eu acho que... acho que hoje, se eu fosse fazer esse processo dos saltimbancos, eu não repetiria a mesma fórmula, a mesma maneira como eu fiz inicialmente. Porque, primeiro, eu fiz de uma forma muito tradicional, iniciando com leitura, leitura branca e tudo, aquela coisa, depois você vai lendo com intenção, e depois você vai tentando buscar na voz, enfim, até talvez posicionamento de a gente achar que a gente estava com boneco, como é que a gente ia desenhando. Ainda foi uma coisa muito direcionada, um encaminhamento muito do diretor para o ator. Primeiro, eu não repetiria mais esse processo, até porque, se eu fosse fazer o processo, eu faria igual aquela oficina de boneco, onde a gente estava criando, conhecendo os animais, e a gente estava num processo muito assim, amadurecendo muito, eu entraria a partir desse momento. Mas como não é para falar do que eu poderia fazer, foi um processo do que eu aprendi enquanto ator que era dirigido, enquanto eu vi outras pessoas dirigindo. Foi você passar esse texto, você tentar encontrar naquele perfil de pessoa, o perfil de pessoa que daria para fazer aquele personagem, e aí você, dentro disso, buscar adicionar um elemento, que é a questão, do elemento físico.

A gente precisava, pelo menos, treinar nos corpos, além do aquecimento que a gente tinha, eu lembro que a gente fazia algumas rodas, às vezes eu pedia para uma pessoa nossa conduzir, mas tinha o processo físico, por conta do peso do boneco. Então, a gente adicionou um pouco, você trabalhar um pouco com o braço, com os halteres, para um relaxamento de corpo. Não foi o ideal,

¹⁹ Direto, ator, palhaço, animador de bonecos e fundador da Cia Cambalhotas. É formado em Educação Artística pela Universidade Federal do Maranhão. Foi também integrante do Grupo GRITA. Produziu inúmeras peças no segmento Teatro Empresa. Desde 2013 produz e dirige espetáculos de Teatro de Formas Animadas e Palhaçaria com a Cia Cambalhotas como: Os Saltimbancos, os Três Porquinhos e o Lobo Infeliz, Sganarelle, O Circo de Dois Palhaços Só. Produziu junto à Cia Cambalhotas a maior marionete do Brasil.

mas eu acho que a gente ter feito o relaxamento de corpo, a gente ter feito o estudo do texto, buscando as vozes, a gente, dentro desse processo, eu via que era praticamente tudo em conjunto.

Inicialmente, a gente começou com a leitura de texto, uma leitura de intenção, e depois a gente já fez um ensaio, buscando voz e trabalho de corpo. O conjunto disso, com o tempo, ele deu uma coisa que aí eu apostaria, a única coisa que eu ficaria muito com o processo foi quando a gente foi para a gravação. As intenções dos personagens estão tão claras como as do espetáculo Os Três Porquinhos. Nós tivemos uma coisa semelhante em relação ao estudo de voz, o trabalho de voz dos Três Porquinhos. Você não vê o cantado, a única coisa que você vê alguém falando cantado é como é intencional. Por exemplo, com o jumento. O jumento, eu me baseei, e eu pedi que cada ator, e pude falar com cada ator, o processo. O jumento ele fala relinchando, o tempo todo, então é uma música. Ele canta: eu sou um jumento, não sou bicho de estimação. Eu não termino para cima. Eu boto para baixo, porque está relinchando. Então, o Edson, o direcionamento que todos pudessem fazer, o processo, depois da compreensão do texto, era que cada um buscasse esse perfil de personagem.

O Edson é um cachorro que era um soldado. É óbvio isso? Talvez não. Talvez a primeira coisa que tu diga para alguém que vai fazer um cachorro é ele latir, mas ele não sabe que ele é um submisso. E Edson, dar submissão do cachorro; no próprio boneco, porque imagina, uma coisa é você ator se preparar fisicamente, buscar seu personagem, encontrar seu posicionamento de cena, a sua motivação. A outra é tu fazer isso para o boneco. Eu lembro que Tatielle disse assim, Waldemir, isso para mim vai ser um desafio, porque eu nunca fiz. Mas ela começou a fazer isso, inclusive quando deu a voz também para a galinha, uma voz cansada, de uma dona de casa cansada, uma empregada doméstica cansada, saturada, de fazer aquilo todo dia sem ser reconhecida, ela passa isso na voz da galinha, o cansaço. E aí a gata, que foram duas versões, a primeira que eu achei melhor, que era a Clícia, que depois ela não quis fazer, que a gente colocou isso como uma coisa de época. O artista aqui é também tido como um cara vagabundo, que pode ser prostituta, que pode ser um prostituto, que pode ser um vagabundo, tudo que

não presta, que a sociedade, que a sociedade projeta. Ela colocou uma coisa que eu achei muito massa, que foi um sotaque espanhol que era falso. Ela não era espanhola, ela não tinha nada a ver com isso, com a linguagem, mas era uma maneira dela, era uma máscara que ela colocava para ela. Então, mas eu acho que isso aí só aconteceu porque, de toda forma, foi dada a oportunidade, como a gente sempre faz aqui, para o ator também buscar.

Então, assim, todos os atores buscaram? Não. Tinha coisa que a gente direcionava, mas foi dada essa oportunidade e isso que eu estou lembrando aqui são coisas que os atores trouxeram. E esse diferencial, essa insistência, inclusive o musical, porque a gente teve que se preparar, a gente trouxe o Valber Bonfim para preparar a gente aqui, e ele dizia: vocês vão cantar. Eu imaginei eu cantando, eu nunca me imaginava isso. A maioria dos homens que estavam aqui, ninguém tinha essa coisa de cantar. Cantamos. Eu acho que todo esse processo foi duradouro, ele serviu para uma coisa maior ainda, que depois os Três Porquinhos foi muito mais rápido e fluido. É que a gente conseguiu gravar com a intenção verdadeira do que a gente queria. Hoje, você pode escutar o Saltimbanco do Chico Buarque, o nosso Saltimbanco tem muito mais vida. Mostrei essa semana, inclusive, mostrei para Nonato, que é músico, Nonato Pinheiro, que lá do Cacém, e eu mostrei o de Chico Buarque e mostrei o nosso. Que diferença! Que diferença!

Como foi a ideia para os tipos de bonecos? Porque foram escolhidos daquela forma?

Os bonecos grandes foram uma aposta. Porque, normalmente, o boneco de luva com vara não tem esse tamanho. E nós usávamos o Juquinha e nós também tínhamos o Kiko. E antes do Saltimbancos, nós fizemos uma oficina com a Sra. Cordeiro, que teve aquele boneco da vaca, que teve aquele boneco do Edson, que eu disse que esses bonecos ficariam na Companhia Cambalhotas, porque era o resultado, eles não pagariam a oficina e a gente ficaria com eles. Eram bonecos de luva com vara, mas eles são bonecos muito leves e eles são bonecos pequenos. Eu não conseguiria atingir, eu te digo pela distância, a distância para um público, para um grande público, você não

percebe os bonecos, você tem que se aproximar muito, por exemplo, o Mamulengo, tu atinge o público, mas se ele tiver um público mais intimista, então eu já queria apostar, que esses bonecos maiores, a gente não perderia tanto esse público e a aposta de ser grande foi por conta disso. Eu lembro que o Gigi fez a primeira crítica porque o boneco era muito grande, lembro também que os atores e aí tu sabe que foi um processo, e eu mostrei pra vocês um vídeo que era do Circu d Soleil que tinha um homem com uma mulher que ele segurava, esse homem em dois braços segurando o corpo dele e o corpo dela fazendo contrapeso, aí vocês tinham dito, pois é, a gente tá reclamando do boneco, então não era o peso, o corpo se adaptou ao boneco, que é o que eu acho, eu ainda, acredito ainda nisso, apesar da força, do equilíbrio, o corpo pode se adaptar, e nós nos adaptamos aos bonecos, os bonecos grandes. Era pra o público ter uma visão maior sem fazer aquele boneco de Olinda no estilo boneco de Olinda que eu não teria um movimento de boca tão legal ou um boneco mamulengo ou um boneco que estaria ali só tipo pirulito fazendo uma movimentação então essa foi a aposta pra fazer isso e aí tu pergunta por que que nascem os bonecos menores? Aí tu vai dizer, alguém pode dizer, mas aí, peraí tem os bonecos menores, mas aí, é uma contradição com os bonecos grandes, os bonecos pequenos, os menores eles tem volume dos adereços que estão junto com eles em cena e quando eles ficam em cena, eles estão juntos, eles estão em quatro sempre em quatro e por último nós modificamos que a gente deveria ter pensado aquela cena bem no começo que eu acho que ainda ganharia mais os aplausos da plateia, mais essa validação que foram todos os 16 bonecos pequenos em cena, então o volume, o mosaico de cores de movimentação de boca bem legal, eles fazem parte do coro, mas um coro junto com o boneco chefe, o boneco mestre. Por que eu digo isso? Porque nas músicas do Chico Buarque, eu nunca entendi que aquelas ali seriam crianças. Eu entendi que naquela era os animais menores, era como se fossem as crianças sendo um coro para os animais. Então aquilo ali na minha cabeça já vem direto, que aqueles bonecos poderiam ser os próprios animaizinhos do boneco mestre, do boneco principal. E porque eles eram fantoches? Porque fantochezinho, eles não teria uma movimentação, ele não tem fala, né? Ele só canta, ele só se movimenta de boca. Então, por isso, usar os fantoches, que eram um boneco que a gente já tinha utilizado no Cambalhotas, inclusive nos

aniversários, que era Romeu e Julieta, em uma versão com Renato Porto, e a gente utilizava um estilo desse boneco. Então, eu sabia que a movimentação só de boca dele era melhor. Porque eu teria dois atores fazendo isso. Você sabe que nós tínhamos quatro atores principais que faziam os bonecos, e a gente tinha quatro atores que davam também suporte para o boneco grande, mas também faziam toda a movimentação de adereços. Ou seja, se eu tivesse só movimentação de boca, era mais fácil que eu tivesse só as de boca, porque eu não teria como fazer de braço. E ele também não teria fala, eles não falam, eles não têm texto. Então, para mim, foi uma solução mais óbvia. Mais óbvia do que uma escolha, assim, tão plástica, mas para mim era mais óbvia, para mim estava dentro da estética que a gente queria colocar.

Fale um pouco sobre o processo de animação dos Bonecos Grandes?

Em relação aos bonecos grandes eu já até falei pra ti da outra entrevista que era um desafio pros nossos atores ela não foi muito bem aceita Gigi era também um termômetro ele achava muito pesado o boneco ele dizia que era muito grande e eu justifiquei pra ele que era porque a distância se a gente mantivesse um boneco muito pequeno pra quem estivesse no teatro ele no final da fila não ia conseguir ter uma visibilidade melhor e ele falou que sim, mas era um risco mas os bonecos eram grandes eles não só eram grandes como eram muito pesados eu lembro que foi o processo que me tirou o sono porque quando a gente tava ensaiando os primeiros ensaios eram com bonecos mais leves eram os bonecos das oficinas da oficina que teve com a Sandra Condeiro e a gente tinha o Kiko o nosso Kiko e a gente tinha três bonecos Edson trouxe um tinha uma vaca tinha um senhor tinha mais outro personagem e eles que ficaram sendo pra gente os bonecos de referência que já foi pesado mas a gente foi se acostumando mas quando veio o boneco da cena eu lembro que, por exemplo e aí eu acho que é legal falar talvez o Anderson diga também isso bem melhor mas os bonecos todos eles a gente não teve como fazer um teste por exemplo o Gilberto era muito pesado a parte dele da cabeça pra erguer era muito pesada a parte de baixo da boca dele era mais leve o boneco tinha muito peso tinha muito acessório então era muito

pesado pra gente achar a movimentação certa dele o Anderson teve que tirar um pouco de espuma mas mesmo assim ele não podia tirar muito ou seja, o boneco ficou pesado muito pesado tinha uma movimentação boa de pescoço tinha uma movimentação boa de braço mas ele era pesado mas ele não era o mais difícil de fazer isso de fazer a animação o cachorro era o mais fácil bem leve bem leve porém a gente não eu não sei o que era que o cachorro ficava torto toda vez que ele ficava torto a gente tinha que arrumar e não era Edson em si era boneco porque o Edson fazia animação com o Kiko também e a gente com o Kiko e o Juquinha né? E aí a gente não conseguia, mas era o boneco mais tranquilo a galinha ela já tinha uma dificuldade, porque era bico a maneira dela fazer a movimentação de boca era diferente de todos os outros por conta do bico ela fazia muita força pra levantar o bico porque ela não conseguia fazer uma abertura de boca igual que a gente fazia, então ela tinha mais força nessa parte de cima da boca do que fosse o céu da boca da galinha é a parte mais difícil ela não conseguia fazer uma abertura e também não conseguia fazer o fechamento da boca que isso é essencial pra animação de fala do boneco de espuma porque pra você dar mais verossimilhança do boneco você não pode imitar a fala de um ser humano você pratica basicamente finaliza as frases com a boca aberta pro boneco é uma coisa que se achou não fomos nós que inventamos mas ela quando você termina mais com a boca aberta é muito rápido mas você dá mais é mais verossímil para o boneco é uma coisa que já foi criada e a gente não conseguia isso com a galinha de início então o Anderson passou muito pelo processo de estar tentando ajustar essa abertura e isso tem a ver com um grande esforço o que eu estou falando das bocas é porque é um grande esforço para o ator o ator fica com o braço suspenso se você ainda não tem uma resistência um treino aquilo ali é muito esforço a gata também era difícil eu acho que o boneco mais difícil de animação foi a gata era muito difícil fazer a movimentação de boca da gata também foi muito ajustado inclusive talvez Wanderson, lembre nós trocamos a cabeça da gata o que seria o primeiro o que seria o segundo boneco todos eles tem uma segunda cabeça a gente teve que usar assim tinha um protótipo lógico mas aí tinha um definitivo e cada um tinha dois figurinos mas a única que tinha duas cabeças que tem até hoje é a gata e a primeira a gente não utilizou, Wanderson conseguiu fazer uma segunda que deu uma

movimentação de boca melhor ela não conseguia isso daí tirava o meu sono porque eu não podia mostrar essa preocupação porque a gente já estava experimentando os bonecos porque não tinha muito a gente ia estreiar e eu até mudei a data da estreia nós estreamos se não me engano um mês ou dois meses depois da primeira data que a gente tinha definido que a gente se não me engano era no final de junho de julho ou era começo das férias e a gente botou mais pra frente nós começamos em novembro de 2012 e aí a gente começou o processo de leitura e a gente foi se não me engano a gente estreou foi setembro foi outubro, foi novembro foi bem por aí e tudo isso é peso a gata é muito leve é a mais leve de todas mas ela é leve mas pra quem segura pra fazer os movimentos tinha um movimento de pescoço complicado e os braços até hoje eu não acho que são bons.

Como se deu a escolha das máscaras, especificamente para os personagens que são os vilões, os barões. Por que tu escolheu essa outra forma animada?

Para mim... eu acho que eu não tinha talvez a intenção inicialmente de usar ela como um objeto de animação. E acabou sendo, porque ela faz parte dos elementos do teatro de animação. Mas eu quis colocar, lembrei muito da comédia dell'arte, nesse momento, inclusive são meias máscaras. Eu queria trabalhar o grotesco, modificar a cara do ator, o rosto do ator, mas aquela personagem estaria lá na sua essência, mas eu ter escolhido ela que bebe um pouco na fonte de propósito da comédia dell'arte e da comédia italiana, mas a minha intenção maior com isso, era eu não depender de atores para fazer aquele personagem eu não queria colocar o rosto do ator como normalmente eu vi todos os espetáculos do Saltimbancos, que eu vi de vários grupos sempre tinha o foco maior no ator, na figura, na persona do ator em um personagem característico daquele espetáculo. O nosso a gente fez isso, nós modificamos muito os barões, porque a máscara esconde, então ali ela cumpriu os propósitos dela com todos aqueles adereços que eu achei muito bom com a máscara ela tira qualquer possibilidade de eu dizer que aquele personagem de tal ator, não é do ator é daquele, é daquela figura é daquela máscara, é

daquela vestimenta que foi preparada para o espetáculo e cabe pra mim também não existe pra mim um complemento dos bonecos, ou seja é um ator com a máscara vestindo, tu vestir aquela máscara, tu vestir aquele figurino e é tu que tá vestindo, é tu que tá te transformando então eu gostei do resultado a priori ele não tinha nada a ver em ser mais um elemento do teatro de animação, não foi por isso mas acabou sendo porque foi inspirado na comédia dell'arte.

Como foi o processo de Animação das Máscaras?

O processo de animação, nós tivemos três elementos e foi uma escolha. Inicialmente foi pensado somente os bonecos e atores. Mas aí eu acho que o espetáculo, o projeto, ganhou uma outra dimensão. Onde a gente teve que casar máscaras, figurinos e a gente tem os elementos de animação. Da máscara, inicialmente eu me baseei em uma meia-máscara. E eu fui atrás de uma referência que mais tarde a gente usou no espetáculo Sganarelle. Posteriormente, se não me engano, em 2017. Mas em 2013, essa meia-máscara, a gente foi buscar a máscara do personagem da commedia dell'arte, o Zani. A máscara do Zani, a meia-máscara do Alerquim. Então a gente busca... Tu já percebe que ela tem esse lado bufão também. Ela já tem um movimento, uma expressão. Então resolvemos colocar essas máscaras dentro dos personagens. Porém, se a gente fechasse o rosto, se fosse uma máscara por inteiro, eu acho que a gente teria que ser muito mais... Muito, muito esperto nesses detalhes. Eu acho que, como era o início, todo mundo estava iniciando. Eu estava iniciando como diretor de um espetáculo mesmo. Não do teatro empresa, mas de um espetáculo para o público em geral. Estava iniciando como diretor. Assim como o Wanderson e Valdirene estavam também iniciando nesse processo. O Valdeir, na questão do desenho. Eu acho que toda a equipe. O único experiente era Gigi Moreira. Então eu vi o Wanderson tirando os moldes do rosto, fazendo a meia-máscara. E aí era proposital, pegando essa meia-máscara. Inclusive, a referência era a máscara do Zani, do estilo do Alerquim. A gente foi pegando mesmo. Só que a gente colocou as expressões. A gente teve uma mexida. Wanderson teve muita liberdade. Teve essa textura

da máscara. E aí a gente precisava... Eu acho que teve um momento que a gente criou essa liberdade. Porque nós pegamos essa máscara. E diferente das máscaras usuais que a gente conhece. Nós já colocamos o que seria a parte do cabelo deles. Que era uma parte de tecido. Que era mesmo para ficar. Eu acho que funcionou. Eu achei as máscaras muito engraçadas no final. Porém, quando você veste uma máscara, que você usa uma máscara, não adianta só brincar com a parte da expressão da tua boca. Porque o ator pode imaginar que a máscara já fala por si. Mas ela não é. Ela, na verdade, a máscara te dá... O elemento que tu precisa para o teu corpo continuar a expressão dela. Então, o que a gente precisou fazer? Nós tínhamos três personagens. Os quatro personagens seriam os barões. Os três barões. Os masculinos de cada dono. Dono de cada animal. E a baronesa, que era a dona da gata. Bom, criar, casar isso. Pega a baronesa, que já dá uma certa expressão de esnobe. Tu tinha que colocar esse personagem também, essa expressão corporal para o ator. Então, eu acho que Wanderson entendeu muito bem que todas as máscaras, para mim, os atores, no processo, corresponderam à expressão que a gente queria. A gente tinha um que era mais curvado. A gente tinha um que era mais... Era mais dono de si. Era mais... Com arrogância. Era mais arrogante. Era um pouco mais clássico. A própria baronesa também tinha essa coisa pedante. Então, todos eles, todos os donos. O que era mais militar. O que era o dono do cachorro. Porque os próprios donos, eles também tinham, de certa forma, uma contraparte com o animal que ele era dono. A baronesa. A baronesa que era a dona da gata. Ela tem a arrogância do ator. O ator que é egóico. O mau ator. Eu falo do mau ator. Que ele é dono de si. Que ele é uma vedete. Ela é isso. A baronesa. Então, casamos essas expressões, que foi natural das máscaras, que elas deram muita vida para eles, e os atores todos corresponderam. Eu acredito que a única atriz que não correspondeu muito, mas foi um momento que a gente teve nesse espetáculo, que foi Valdirene, que ela fez um dos personagens, a baronesa, mas Valdirene foi nos ajudar. A gente percebe que quando ela fez isso, que ela não passou pelo processo de criação, ela só vestiu o personagem. E eu dou isso como exemplo, e eu acho que é legal para a gente saber que quando alguém que não entende, que não passou pelo processo, que não tem a carga dramática necessária, ele não passa isso, mesmo que ele

tenha todo o figurino, toda a máscara, e ela não vai ajudar. E a gente teve isso porque Valdirene teve que nos ajudar, porque eu acho que uma atriz, não lembro se foi a Marluce ou se foi a Clícia, se não me engano foi a Clícia, não pôde atuar e Valdirene que foi no lugar dela. Não sei se tu estava lembrado disso. E Valdirene vestiu o personagem, mas não passou a carga dramática. Isso daí tem a ver com todo esse processo que a gente conseguiu fazer, buscar, casando todos os elementos de composição da animação. além disso, além dessa escolha para a máscara, a gente fez, teve também uma outra escolha que eu, na verdade eu tive um outro motivo para fazer essa escolha, isso que eu quero dizer. Além de ter um elemento que nos ajudasse, bufônico, que também nos ajudasse, mas eu tive também um outro motivo. Eu até acredito que esse é o primeiro motivo. Eu não queria fechar em um ator determinado. Eu queria que outros atores pudessem, se eu tivesse, era como se a máscara fosse um elemento que eu deixasse mais, mais objetivamente definido o personagem do que um ator para o personagem. Então, quando Valdirene, por exemplo, ela veste, ela substitui, lógico, porque para tirar uma foto ela tirou muito bem, mas ela não foi a personagem que tinha a carga dramática. Até porque ela não era atriz, mas nos ajudou num momento de extrema necessidade.

Porque a escolha do Teatro de Sombras para compor um espetáculo já repleto de bonecos?

Porque o que eu lembrei foi que eu precisava de uma cena de transição. Porque a gente já tinha escolhido que os barões iam usar máscaras. Mas esses barões deviam estar na casa dos barões. Se tu já tinha uma caixa cênica preparada para os bonecos, os bonecos já estavam ensaiando com essa possibilidade de uma caixa cênica. Depois a gente colocou a tenda. Começou a se adaptar a uma estrutura de caixa cênica. Só que a gente tinha a transição para a casa do barão. Como trabalhar a casa do barão? E aí eu lembrei que a gente poderia fazer uma projeção. Aí eu acho que a cena do teatro de sombra, ela foi ideia de Wanderson. Porque eu acho que eu falei em projetar. Gente, a gente pode botar uma tela e projetar. Eu acho que foi o Wanderson que disse:

A gente pode fazer teatro de sombra. Eu acho que o Gigi também estava, ele fechou com a ideia de imediato. Mas, inicialmente, eu tinha pensado em projetar, jogar uma tela e a gente projetar. Mas essa linguagem da animação veio nessa discussão mesmo. Acho que tem uma coisa, que esse espetáculo se construiu muito nessa coletividade de pensamento, porque a gente já tinha uma linha para seguir. E depois dessa linha que se seguiu, a gente colaborava muito, todo mundo colaborava. Então, tu tem um diretor que vai validar, mas as ideias não são todas do diretor. E, primeiro, eu nunca confiei 100% nessa ideia de um diretor que tem todo o conhecimento. Para mim, isso já é uma coisa ultrapassada. E, aqui, em conjunto, nós criamos muita coisa. Lembro também, quando Wanderson falou: cara, eu vou usar aqui os gatilhos. Eu ainda não tinha ouvido falar essa palavra, gatilhos, para um determinado boneco, uma movimentação de boneco, animação. Pô, cara, foi sensacional. E deu certo. E deu mais certo do que a projeção. Porque a gente consegue fazer uma fusão, as mudanças, né? E ter a sombra colorida. Que muita gente normalmente acha que tem só a sombra preta e branca. E não, a gente... a gente não estava praticando. Quando Wanderson disse assim: cara, eu vou botar cor aqui e tal. Então, é uma cena, inclusive, que muita gente acha que ela é projetada. Porque não tem o contato com o teatro de sombra.

E como foi o processo de Animar Sombras?

Bom, a gente vai falar da animação das sombras, do teatro de sombras, que também era desafiador, porque tu sai de um bonecão e aí tu tem que correr pra uns bonequinhos que eram muito delicados, né? Então, tinha um desafio em cima do outro. Na verdade, é bom dizer assim. O que eu acho até que foi uma ideia que a gente teve aqui de fazer, que eu queria fazer projeção. Eu queria colocar projeção, imagens de projeção, filmar e tudo, e a gente fazer a projeção. E aí eu não lembro se foi Wanderson, se foi o Gigi, que chegou a dar uma ideia sobre um teatro de sombra. E aí eu gostei. Eu gostei. E depois a gente colocou essa, eu acho que de maneira muito coletiva mesmo, como a gente puxaria esse... desse espaço, que seria uma cortina, pra projeção. E aí a gente fez isso na Casa do Barão, que era só uma alegoria que imitava a porta,

a fachada da casa, a janela, uma partezinha, que era móvel, e aqui a gente baixava esse tecido onde era projetado. E aí depois, lógico, o Gigi, com a experiência de luz, ele falou que dava pra fazer, e Wanderson eu acho que ele já queria fazer essa experimentação. Então assim, não foi uma ideia minha do teatro de sombra, foi uma ideia meio coletiva, que eu acredito que tá entre o Wanderson e Gigi, porque eu queria fazer a projeção, eu queria fazer uma coisa mais de uma referência que eu vi fora, de uma galera da Espanha fazendo projeções de imagens, quando eu fui em Belo Horizonte. Mas acabou que o teatro de sombra casou como um elemento do teatro de animação. Agora, os nossos bonecos, a movimentação deles, todos, é bem limitada. A gente tem o gatilho, uma movimentação de boca, e... é só boca, é só boca que a gente tem. E como é que a gente dá vida? Aí sim entra a direção. Explicar que o boneco está deslizando, ele está chegando e está deslizando. Eu dizia, esse boneco está deslizando, ele entra e sai, e ele entrava também e saía de maneira brusca. Aí não, eles andaram, os bonecos andavam, giravam, e faziam imitação de boca. Então, a gente teve que buscar, entender o que o teatro de sombra dava para a gente de movimentação, o que aqueles bonecos davam para a gente. Porque tinha o gatilho da movimentação de boca, fazia muito rápido, mas eles tinham que andar, eles tinham que se olhar, porque tem um momento que eles se atrapalham, mas eles se olham, eles faziam um giro muito rápido, e isso daí limpou a cena. E a entrada e a saída deles, porque eles entram, eles entram de uma forma, eu achei muito bacana, também lembro que isso daí foi de coletivo, não fui eu. Como é que ele entrava? Ah, ele vem desfocando, e é como se tu tivesse arrumando uma lente. E quando tu arrumou a lente, tu vai perceber que os personagens estão lá. E aí depois que os barões vão entrando. Então, assim, foi uma limpeza de cena tão pequena, ela é tão rápida a cena, e aí a gente vem todo mundo, todo mundo é cansado, ficava cansado nesse espetáculo, porque, como tu disseste, fazia, quem era o apoio do braço, depois tinha que pegar os outros elementos de cena e pegava esses bonecos. Ou seja, todos os atores, os oito atores, eram animadores. Todos os oito. Porque tem que tirar aquela coisa do boneco, a boneca principal, quem não está pegando o peso do boneco, está pegando o peso dos elementos de cena e das outras animações. eu acredito que depois que foi dada a cena para a gente, eu acho que essa parte da animação, dessa cena

que é muito rápida, eu acho que foi muito tranquila, porque era entender pequenos elementos que ele te dava, a possibilidade que o boneco de sombra te dava. Eu acho que foi muito, muito, muito tranquilo, muito tranquilo, depois que a gente conseguiu entender o que eles poderiam fazer em cena.

Como surgiu a ideia para a construção de uma tenda específica para o espetáculo? Como ela contribuiu para o processo?

Primeiro a gente achava que esse espetáculo não teria um grande cenário, cenário telão, a gente queria trabalhar muito a questão dos elementos de cena dentro de uma costura. A gente ia trabalhar somente os quatro bonecos. E os animadores seriam os que brincariam e se vestiriam de bonecos. A gente ia fazer uma homenagem às costureiras, aos costureiros, às pessoas que trabalham a parte mais de elementos de cena. E esses bonecos iam surgir. Tanto que a gente conservou no boneco a costura aparente. Foi porque a concepção inicial dele ia ficar como costura aparente mesmo. E a gente não ia ter cenário. O cenário ia ser preenchido com elementos de cena, tecidos, roupas, retalhos de roupas. E os bonecos iam surgir a cada momento que você pegasse o retalho. Aí pensamos, não. Temos que ter uma tenda. Então a gente tinha muito costume de trabalhar com tenda. Isso aí vem da nossa prática, do Grupo Grita, do nosso trabalho na Vale, do nosso trabalho no Teatro Empresa. Vamos fazer uma tenda para a gente ficar por trás. Mas a gente criou uma dimensão com o processo, na discussão, que esses bonecos teriam que ser maiores. Porque a gente queria estreitar ele dentro de um teatro. Ou seja, não era mais interessante por conta dos blackouts que eram necessários dentro da peça. A tenda ficaria pequena. Ela ia sumir dentro de um teatro. Mas ao mesmo tempo, se a gente ficasse dependente da iluminação do teatro, a gente não ia ter, porque a iluminação é alta. Por mais que tu descesse vara, às vezes ela não desce, esteticamente ela não ia ficar legal, porque ela ia ter que descer muito. Então ficaria feio esteticamente. A gente não conseguiria ter todas as varas. Imagina, a gente estava estreando, a gente queria estreitar no Teatro Alcione Nazaré. Então a gente não poderia descer as varas. A gente ia ficar muito de trás, ou no meio, para baixar todas as varas. Para quem assiste de cima, não ia olhar a interpretação dos bonecos, por conta das varas, que mecânica, ia ficar na frente. Então a gente poderia solucionar. Eu lembrei...

Que quando eu fui em 2000, no Giramundo, o Giramundo estava fazendo uma carroça itinerante de teatro de bonecos. Eu acho até que eu mostrei essa foto do teatro de bonecos para o Wanderson, para a Edson e para a Gigi. E eu disse para eles que aquilo ali era uma caixa cênica. E essa caixa cênica, aí Gigi concordou, porque ele disse: “Waldemir, se tu tiver a tua iluminação independente, ela vai funcionar. Se tu tiver o teu cenário, tudo que tu tiver independente, funciona. Tu pode apresentar em qualquer outro teatro”. Aí, o que eu estava imaginando, eu gostei, porque foi validado por uma pessoa que também tinha uma prática, que era a Gigi. E aí eu perguntei para ele: quanto é que tu acha que a gente gasta de iluminação? 15 refletores? Ele disse, não, aqui para tu ter uma coisa boa, tu vai ter que ter de 25 a 30 refletores. E a gente teve 32 refletores. Nós tínhamos 32 refletores funcionando, eles eram estrategicamente ligados a cada um, com as suas potências e tal. Então, a caixa cênica, ela veio para solucionar a iluminação, que a gente não conseguiria no teatro atingir o plano adequado. Fizemos uma grade, onde a gente dava uma inclinação, se não me engano, era 45 graus, e a gente tinha essa inclinação, isso aí tu pode até ver depois se era 45 mesmo, mas me parece que era 45, para ela ficar adequada para pegar os bonecos, na sua altura máxima, de um boneco, ele chegava ao mais alto, chegava a uns 2 metros de altura, que era o jumento, então a gente tinha 1,80m, os outros 1,90m. De acordo com o animador, contigo, o boneco podia chegar mais alto, o morgado chegava mais alto, né? Mas a gente colocou a caixa cênica, aí virou caixa cênica, não virou mais tenda. Por que caixa cênica? Porque a gente podia trocar o nosso figurino lá, nós tínhamos o cenário, Nós... nós tínhamos todos os elementos dentro de um teatro, Suprir a nossa necessidade do teatro de boneco. Funcionou. Dentro do teatro, o espetáculo foi criado para o teatro. Apesar que a Caixa Cênica nos ajudou em um período de necessidade financeira, a gente foi apresentar mais ruas, não teve o mesmo brilho por conta dos blackouts, mas ela funcionou, nós ficamos independentes. Lembra que quando a gente foi para a localidade Passagem Franca, Axixá, nós tínhamos, enquanto a galera estava preocupada com seus cenários, botando lá o outro grupo que queria colocar o cenário, nós tínhamos o nosso, que era a nossa tenda. Então, quando a gente trabalhou naquele projeto Alegria, que era itinerante aqui dentro dos bairros de São Luís, nós tínhamos a nossa Caixa

Cênica. E aí passamos. Tem o quê? Um caminhãozinho que a gente alugava para carregar toda a clareza. Era um cenário pesado, chegava a 860 quilos, era quase uma tonelada. Era pesado, mas era autossuficiente. Em termos de tudo, né? Ele só não tinha gerador. Pensamos em gerador, mas era muito para aquisição. Se tivesse o gerador, ele era autônomo. Faltou pouco para ele ser autônomo, mas em termos de segurança, ele era. Tinha os fios PP, de alta qualidade. Tinha a maior resistência. Eles não esquentavam. Eu acho que a gente só pegou em uma coisa que eu fui atrás de Gigi. Gigi deu várias ideias. Era a mesma edição, que não era cara, não era E a gente fazia aquela mesa de som que a gente quis fazer de maneira artesanal, ele me vendeu a ideia, mas depois eu vi que não foi legal. Muito artesanal, conta do risco, não tinha o mesmo efeito de uma mesa de semi-profissional que a gente poderia ter tido e não era caro. Não que... Se não me engano, era R\$ 6 mil na época, R\$ 5 mil, R\$ 6 mil na época, e a gente não tinha mais som de comprar. Mas a Caixa sempre foi feito para isso.

Fale um pouco sobre a iluminação e o papel dela no espetáculo.

A iluminação, nós tivemos 32 refletores. Nós compramos as gelatinas, porque a gente sabia que a gente tinha que ter a gelatina de teatro, que é diferente, por exemplo, da gelatina de cinema, que tu usa, por conta do calor, da intensidade. Então nós utilizamos a adequada, não tinha aqui na praça, e a gente fez o pedido de fora, chegou no tempo, criamos, o Gigi pediu que criasse as bandeiras para receber, então a gente tinha aquela abertura, reposicionava ela e tal, tivemos. Utilizamos as cores porque quando na parte do sonho a gente jogava o azul, a gente intensificava o azul, a gente também fizemos o contraluz no teatro de sombra, então a gente tinha uma luz específica para ele, para receber, e a gente tinha uma tela, então a gente trabalhou muito bem essa contraluz, essa ideia solucionada e arquitetada por Gigi na época mesmo, ele fez isso, foi maravilhoso. Foi uma coisa que eu gostei muito, a gente conseguia depois brincar um pouco com essa projeção de iluminação, a casa dos barões vinha grande, vinha deformada, e a gente ia aproximando ela até ela criar a forma e o tamanho adequado que a gente queria, era muito bom isso daí,

porque era um efeito que ninguém sabia o que ia aparecer, eles achavam que era uma janela, que estava lá e de repente que ele se transformava num teatro de sombra, uma projeção, muita gente que não tem o costume, chamava aquilo ali de projeção, não deixa de ser, mas era um teatro de sombra, então a gente utilizou isso nessa parte da iluminação, tivemos os efeitos, lógico, as cores que o Gigi concebeu durante o espetáculo, de usar o vermelho, amarelo, mas não ficamos muito no âmbar, na cor mais geral também, que é o próprio. Nós tivemos, como tinha falado, da questão da caixa cênica, a gente contemplou com uma gradezinha onde recebeu os refletores, para a gente não utilizar os refletores dos teatros, por eles estarem em distância, serem diferentes. Tivemos um ponto que depois a gente percebeu que, por exemplo, a Gigi utilizava um foco, que seria um canhão, com uma lanterna, uma lanterna bem potente. Dava certo? Dava. Mas o que a Gigi não percebeu que só dava certo quando estava em um lugar bem intimista. Um lugar bem intimista dava certo. Mas quando, por parte que a gente apresentava em um teatro, ela não tinha o mesmo efeito. Ela perdia potência para quem estava lá atrás. Não dava certo. E ele foi muito teimoso nisso. Depois essa função do Gigi, a Gigi foi substituída por Lewdson, na iluminação. E a gente usou não canhão, porque o canhão ele tem uma potência muito forte. Pesado, mas foi o que deu certo. Não deu certo então. E o canhão, na verdade, foi o que deu certo, desnecessário, esquenta muito, mas a gente usou aquele... não é o canhão com o meu nome, parece um canhão... Elipse. É o elipse. E pronto, cara, aí resolveu. E aí você tinha um boneco mais nítido, você tinha, o público percebia, né, esse boneco, todos os efeitos, você conseguia ter uma distância muito boa do público. E funcionou muito, principalmente no teatro, que era o que a gente pecava. E eu acho até que depois que a gente começou a usar o Elipse, na cena do sonho, a gente conseguia jogar o foco de maneira perfeita e ajustar o foco para a atriz. E depois, para os outros, a gente conseguia também ajustar o foco para os bonecos. A gente diminuía mais a abertura. Então, assim, foi uma evolução, foi uma experimentação. A gente nunca deixou de experimentar no saltimbanco. O bom é que, nas últimas apresentações do saltimbanco, quando ele se aposentou, ele solucionou uma coisa que sempre me incomodou, que era a volta dos bonequinhos e todos os cenários dos personagens, né, que entravam de maneira individual, o jumento, depois o cachorro, depois a galinha, depois a

gata. E esses cenários, os personagens, todos vieram com seus cenários, e eles fizeram um conjunto que era um encerramento para a viagem deles. Então, a gente conseguiu solucionar e ficou muito bom. E a iluminação também, a gente já estava com ela definida, com essa elipse que nos ajudava. É isso.

Os Saltimbancos é um musical com músicas já bem conhecidas e consagradas. Como foi a decisão de fazer uma releitura das músicas? Tu convidou o músico Walber Bonfim pra contribuir com o processo. Fale mais sobre isso.

O Walber, eu já sabia do talento dele, porque a gente também trabalhou os efeitos sonoros juntos, na Via Sacra do Grupo GRITA, e a gente teve muito essa sintonia, porque na Via Sacra a gente estava a fazer a edição de mixagem, e dava efeitos, emoção, e tudo, mas só que o Walber, a gente teve um desafio, e ao mesmo tempo desse desafio o Walber conseguiu fazer por ele ter uma habilidade de tocar vários instrumentos. Eu escutei aquela música original várias vezes, vocês escutaram junto comigo também, e ela era muito para baixo, depois eu achei que quando a gente vai com o senso crítico mais apurado, você percebe que a música do tipo, o acorde. Você percebe que ela é muito para baixo, mas não é que ela seja para baixo, porque na época era isso mesmo, talvez a intenção era essa. E também tinha mais alguma coisa mais romantizada, pela época e tudo, tinha também censuras e outras coisas. Mas a gente precisava dar uma identidade bem maranhense. Então, o que eu sentia é que quando eu pedi para Walber, trazer a primeira música para ver se ele conseguia conceber direto, ele vem com a mesma música do Saltimbancos, mesmo pegada, mesmo ritmo. Eu falei para ele, não, não, não, nós estamos muito baixo, nós temos que regionalizar, nós temos que colocar um pouco da alegria, não, um pouco não, a alegria nordestina, do nordestino, ela tem que estar dentro. Porque se tu falar hoje de teatro mambembe, por mais que o Brasil tenha feito tudo, eu acho que o nordestino, ele representa mais, ele é mais colorido, ele é mais alegre. E aí, vamos dar ritmo e alegria para elas. Só que aí o Walber fez todas elas. O Walber pegou e começou a trazer para mim,

mostrar, vamos trabalhar um coco aqui, vamos trabalhar um... E aí a gente foi validando o que era e o que não era, algumas eu coloquei. Eu acho que só tem uma música, que é a música do sonho, que ela é quase no mesmo ritmo da original, mas eu acho que a nossa é mais bonita. Eu acho que a nossa... Todas são mais bonitas. E já coloquei isso para a pessoa que conheceu o Chico Buarque e a nossa, falou, credo, não tem comparação com o que vocês fizeram aqui. Eu acho que se a gente tivesse investido em uma coisa mais de marketing, a gente tinha vendido CD, botado assim o programa, porque ele se comunica bem. E nós temos o espetáculo todo gravado, o nosso tem muita vida. Porque a gente ensaiou muito. Antes de gravar, porque a gente não ia gravar, a gente ia captar. Então a gente não planejou fazer esse espetáculo gravado. A gente foi apresentar com aqueles microfones direcionais, a gente não conseguia o tom certo, alguns sons vazaram, o microfone parou de funcionar. Então a gente tem material para gravar, vamos gravar. Tanto que quando a gente começou a dublar, muita gente dizia, ah, o microfone de vocês está muito bom. A gente não teve mais problema de microfone, de altura, não teve de nada. E a gente tinha praticamente os timbres, porque a gente já tinha apresentado, ensaiado várias, várias, várias vezes. Mas o Walber conseguiu fazer, além de dar esse ritmo nordestino e regional que ele deu, ele também fez a gente cantar. Todos nós somos, nós que cantamos. Ou seja, eu não me vejo cantando uma outra música, nem a própria do Saltimbancos, mas eu consegui cantar. Ele dizia, eu era cético quando ele falava, não te preocupa, vai dar certo, eu vou conseguir botar um efeito ou outro. Não vai conseguir, e ele conseguiu. Hoje eu mais acompanho a música por eu ter repetido essa música várias vezes. Mas eu não sei cantar. Então a gente viu que tu cantou, Edson cantou, Luana cantava. A Tatielle já cantava maravilhosamente bem. Andressa cantava muito. Clícia cantava também. Os outros, tinha uns que cantavam fora do ritmo, outros mais ou menos. E tinha um que era muito ruim, que era eu. Mas assim, todo mundo se deu bem. E aí eu acho que o Walber conseguiu fazer isso. Foi muito feliz em colocar sanfona, em colocar... Um coco, um xotezinho, ele foi começar a colocar isso e funcionou. Eu acho que a mistura desses elementos a gente percebe esses instrumentos, porque a gente aprendeu a tocar também. Nós tínhamos a entrada e a gente tinha que pelo menos misturar e bater junto em cima da música. Primeira vez tu lembra, foi

horrível quando a gente fazia isso. Era música de um lado e a gente de outro. E aí depois a gente foi tocando, pegando. A gente acompanhou, além de quê? Nós tínhamos as músicas de roda, que eram músicas que a gente fazia abertura. Brincadeira de roda com as crianças, que era um esquentar que a gente fazia, e aí não era só uma plástica, éramos nós. E a galera adorava aquilo ali em Puro, mas ali éramos nós. Ou seja, a gente já treinava pelo Teatro Empresa, que a gente trabalhou em rua, por ter ensaiado milhões de vezes essas músicas, a gente tinha uma afinação. Tinha um erro da gente? Lógico que tinha, mas o público ajudava e o público conhecia. Então, eu acho que também tinha as chulas, a gente também jogava as chulas na apresentação, que depois a gente cortou. Então, assim, é um espetáculo que tinha... Tinha essas músicas que a gente trouxe, música de roda, chulas de palhaço, as músicas que a gente regionalizou do Chico Buarque. Para nós, eu acho que é um ritmo muito bom. Então, assim, eu gosto disso também.

O espetáculo tem muitos adereços e eles são muito funcionais, não estão apenas compondo cena. Fale um pouco sobre esses adereços.

Os adereços. Na verdade, o espetáculo, na sua concepção, é um espetáculo mambembe. A gente tinha essa coisa de ser um espetáculo itinerante, fazer essa homenagem de espetáculo mambembe do que é, na verdade, o Saltimbanco. E isso me lembrou muito de um espetáculo mambembe, mas através de um filme, que era o, se não me engano, o nome do filme é A Viagem do Capitão Tornado, que é na época da Comédia dell'Arte. E todo aquele cenário deles era dentro de um carro, dentro de uma caixa cênica, que era a carroça deles, e eles tinham aqueles elementos de cênica que ilustravam cada parte, cada ato da peça. E a gente disse assim, cara, beleza, a gente talvez não tenha todos esses aparatos, mas a gente tem que ter cenário. Por quê? Porque a cidade tem que ser ilustrada. E a gente entrou numa ideia, numa linha de... Isso daí foi já com o Waldeílson, meu irmão, Waldeílson Paixão, que fez a cenografia. E a gente jogou para ele e disse, olha, a gente precisa que cada música, ela tenha um elemento... que a gente consiga ilustrar ela, mas a gente não tem, a gente não pode ter cenário pesado. Porque a

gente está trabalhando teatro de animação. E a gente vai precisar de coisas rápidas, eles mudam muito rápido de cenário, de um para o outro, a gente teria que fazer vários blackouts, várias trocas de cenas, se a gente usasse no estilo um pano de fundo, cenário de fundo, a gente podia estar tirando... tirando e botando, mas aquilo ali precisaria também de pessoas para fazer aquilo ali, mais de uma pessoa, de um local na tenda adequado para a gente fazer isso. Maravilhoso. E a gente, disse não. Vamos trabalhar o pirulito, o cenário mais leve através de pirulito. E a movimentação deles, ou seja, tu vê que a história do jumento, as compras, os legumes, o feijão, a farinha, tudo ele tem um movimento dentro da carroça, inclusive a carroça vai pesando, ficou muito mais fácil a gente criar o peso dos objetos dentro da carroça, porque ela vai diminuindo, ela dá um efeito. A gente depois quando olhava filmando, porque a gente não podia olhar, porque a gente estava interpretando, todo mundo estava interpretando, ela tinha um efeito. E aí era mais fácil da gente movimentar. Então assim, eu achei que a ideia que o Waldeílson isso deu para a gente, dos cenários em termos de pirulitos, e casou com alguns elementos de cena, que no caso já foi dado por mim, foi dado por Wanderson. Por exemplo, os ovos, que são elementos de cena, o cenário da galinha. Aquele cenário lá, os ovos, ele saiu, saiu um ovo redondo e ele ficava e os pintos saiam de trás do ovo. Mas porra, não quebrou o ovo, não fez nada. E aí aquilo me incomodou visualmente. E aí eu lembro que a gente estava aqui, tinha acabado o ensaio, a gente subiu. Aí eu estou subindo pelo... depois eu volto e digo, cara, vamos fazer uma coisa assim, vamos fazer teatro, um teatro, um... como desenho animado. Vamos quebrar essa casca, mesmo que ela seja 2D, e essa casca sai a cabeça do pintinho lá. E aí Wanderson chegou. Ele disse: olha, eu acho que não dá para fazer ela ficar presa na cabeça do boneco, mas ela dá para fazer a gente fazer um gatilho e o ovo quebrar, fazer uma, é quase como se fosse uma catapulta. Ele sair e ir para o outro lado. Cara, aquilo ali funcionou tanto que era um, bem logo no início das apresentações, era o auge, o público fazia, óooo. Então, eu acho que a gente ter esse elemento simples, tantos elementos de cena em 2D, que eu acho que foi praticamente 2D, o que a gente teve de elemento de cena 3D foi a garruncha de um dos barões. Eu acho que quase todo elemento 2D e de vara, ele funcionou melhor, porque é o único painel que a gente teve, foi no sonho, não lembro mais de outro painel, acho

que a gente não utilizou. Nenhum painel que a gente teve, no caso, a cortina, né, que ela abre, tinha o nome Saltimbancos, nós tínhamos também aquela, como é, o estandarte, do nome Saltimbancos e tal, mas eu acho que o único painel que a gente teve foi um acrílico, que a gente jogava a luz, e os outros cenários ficaram com esses pirulitos e para mim funcionou muito bem, porque casou, a gente fazia a movimentação dele. É isso. Eu gostei da animação. O acrílico só evoluiu. O desenho mudou. Mas foi só aquele mesmo que usamos. É, eu acho que foi esse mesmo.

Como foi sua entrada no elenco de Os Saltimbancos?

Como eu entrei no elenco do Saltimbancos, a priori eu não estaria escalado como ator, somente como diretor, mas com o tempo foi necessário, até para deixar mais os atores seguros, sobre a animação dos bonecos grandes, que seriam os bonecos de frente, que é o jumento, no caso o meu boneco, o cachorro, a galinha e a gata. Então, inicialmente eu não estava escalado, mas depois eu tive que entrar. Eu acho que foi uma forma muito boa, de fato, de deixar os atores seguros, mostrando que a gente tinha possibilidade de fazer e trabalhar o boneco. Então, eu... Inicialmente a gente pensava que eram quatro atores, um espetáculo com quatro atores, no entanto foram com oito e mais dois contrarregras. Então, o espetáculo cresceu, além dos iluminadores, além dos assistentes de cena e produção, então o espetáculo cresceu bastante.

Você já tinha experiência com teatro de animação?

O teatro de animação já chegou para mim quando eu entrei no Grupo Grita em 97, entrei de maneira oficial, eu lembro que eu apresentei no Coroadinho, a gente colocou uma empanada e o boneco eu ainda não sabia, era um boneco mamulengo, e de lá eu comecei a fazer essa animação. E, logicamente, com isso, com essa prática, eu me identifiquei muito com ela, eu tive a oportunidade de trabalhar as montagens no dia que a gente inaugurou, no dia que a gente, no dia do surgimento da Companhia Cambalhotas, que foi dia 21 de outubro, em uma festa de aniversário, e a gente já colocava o circo o teatro de animação, com o tempo, para a gente, ficou sendo o recurso necessário. Eu

lembro que todas as apresentações nossas, tínhamos sempre uma historinha que, o boneco da primeira vez, no primeiro momento, ele só interagiu com o palhaço, que é bem legal a gente ter usado isso em 97, e depois a gente já começou na Companhia Cambalhotas a ter, por exemplo, uma historinha, a gente... Colocava meio que o Romeu, um boneco apaixonado pela Julieta, mas ele sempre fazia alguma coisa errada, às vezes ela batia nele, aí tinha um cara que entrava uma outra pessoa e tentava impedir esse namoro. Na verdade, eu passei a fazer o boneco, eu fazia os três bonecos, e o Renato Porto na primeira vez, com o palhaço. E com isso a gente começou a ter várias, várias apresentações em teatro empresa, sempre interagindo com boneco.

O boneco passou a ser um apresentador das nossas montagens no teatro empresa. E aí a gente entrou com um boneco... Houve a necessidade de ter um boneco maior, e aí eu lembro que a gente... Deve ter sido em 2007, 2009... E aí a gente entrou com um boneco... A gente falou com a Sandra Cordeiro, a gente criou o Kiko. O Kiko ele vinha em uma bolsa, e a gente tirava assim essa bolsa e o boneco criava a vida.

Depois a gente surgiu com o Juquinha, também um boneco de luva com vara, o Kiko era luva com vara. E aí a gente começou a perceber que esses bonecos, eles tinham um apelo bem maior do que o boneco que era muito pequeno, porque é pequeno. Então por isso a gente começou a ter... A optar em fazer bonecos maiores. E daí em diante, a gente começou a ter umas ações no trem da Vale, e a gente deixava Esses bonecos a gente andava em todos os vagões. Os atores escolhidos... Teve momentos que fui eu. Logo no início fui eu, depois o Evandy. O Evandy começou a fazer muito essa... essa identificação com o boneco, essa animação, ele se identificou muito com ele e ele começou a ter sido nosso animador, nosso bonequeiro de animação principal.

Mas o Edson fez isso, o Júnior Morgado, todo mundo que podia, o Jefferson Gama, todos fizeram esse tipo de animação no trem, esse tipo de interação. Então não foi difícil para a gente depois fazer essa transição para um boneco até maior, a escolha pelo menos de ter um boneco maior em nossas animações.

Quais as formas animadas que você trabalhou no espetáculo?

Eu trabalhei todas, porque no começo eu fazia somente boneco, o jumento, não dava para fazer outro tipo de animação, porque o boneco era muito pesado e ele sempre estava muito em cena. Mas no momento que a gente fez o rodízio, eu fiz animação do Teatro Sombra, fiz dos bonecos menores, fiz também dos elementos de cena. Mas antes de fazer essa animação, enquanto ator animador... Então, é isso aí. Eu já tinha feito essa mesma animação enquanto diretor, experimentando e ajudando na técnica com os atores.

Como foi animar cada uma dessas formas?

Na verdade, para mim, tive já um contato desde 1997 e fiz teatro de animação com o Sandra Cordeiro. Aqui no bairro. Com o Grupo Grita, inicialmente, depois com Sandra Cordeiro. Eu esqueci de falar que também, nos meus primeiros contatos, eu trabalhei com o Beto Bittencourt, que já faleceu, hoje tem a companhia de marionetes Beto Bittencourt. Então, eu também tive contato com ele, com o Beto. Depois, eu tive contato com o Giramundo. E no Giramundo, eu tive contato com várias técnicas de bonecos. Eu vi teatro de sombra. Então, essa ideia de tentar trabalhar teatro de sombra, mesmo que minimamente, foi uma das maneiras que eu posso falar que animar as formas dos saltimbancos não foi tão difícil. Porque a gente tinha feito essa oficina lá e também a gente tinha feito um espetáculo com todos os alunos. Então, eu já vinha dessa experiência, a gente ia tentar passar o que eu tinha experimentado. Além de festivais, festivais internacionais, tanto lá em Belo Horizonte, aqui no Maranhão, no SESI Bonecos Mundo e também em Canelas-RS. Mas, interessante, que o boneco em si, na sua composição, ele... eu fui lá e vi esse texto. Os bonecos principais são muito grandes, então era entender que essa força, esse peso, a gente fisicamente o ator podia treinar, é isso, fisicamente ele poderia preparar o corpo dele, mas ele deveria encontrar o peso, a maneira certa de se expressar, então eu acredito que de todos os elementos e todos os objetos de animação, bonecos, os bonecos principais

eles foram o maior, todos eles foram o maior desafio que a gente enfrentou nessa parte de animar e como a gente chegou a fazer isso, como animar cada forma, ela ia de acordo com a cena, com o que a gente experimentava e o que a gente coletivamente dava de sugestão. Eu lembro que, por exemplo, tinha os ovos da galinha, inicialmente parece que eles saíam, parece que eles estavam sendo jogados, alguém estava jogando eles, e depois não, os ovos já estavam lá, eles apareciam, os ovos, eles andavam, depois eles apareciam de baixo para cima, então a gente foi criando formas que a gente, visualmente, a gente conseguia perceber que era interessante. Então, as formas, a forma de animação dos elementos mais simples, eles foram trabalhados de maneira mais coletiva e de maneira visual. Quase nada do espetáculo a gente sabia como aplicar, a gente foi criando, conversando, amadurecendo, todo o processo, e aí a gente chegou a uma maneira mais satisfatória.

O que você achou mais difícil durante o processo?

Bom, durante o processo foi esse peso, que eu já falei, dos bonecos. Mas também foi, enquanto ator e diretor, passar para o elenco como dar personalidade aos personagens. Na verdade, os personagens já vinham com essa pré-personalidade vestida. Eles já tinham, pela veste deles, a gente já conseguia identificar alguma coisa, como o jumento, por exemplo. Apesar de ser um... alguém que não nasceu artista, a gente percebeu que quando ele foge na narrativa, ele conhece, ele tem contato com as pessoas, ele tem contato com artistas, ele fica deslumbrado com aquilo, então ele já se veste a roupa dele mesmo, já é um pouco do colorido, não quer dizer que ele é artista, mas ele é uma pessoa encantada, que se encantou com o artista, então isso tinha que ser passado para os atores, então a voz, eu lembro que eu experimentei três fases de voz do jumento e a que ficou realmente foi tentar falar sempre com um relinchar, então ele falava quase cantando, mas buscando dentro da mesma métrica do relinchar do jumento, então ele falava dessa forma, o cachorro ele já trazia essa coisa meio do bruto, do largado, do vagabundo, isso estava dentro da roupa dele, um pouco sujo, mas ao mesmo tempo caracterizado como soldado, aquele que não tem uma personalidade

definida, mas que esta atento ao comando do líder. Então o cachorro ele fez isso, o Edson conseguiu imprimir bem legal a questão do comando, do pré-comando. A galinha ela é uma mãe, a dona de casa, a pessoa que está dentro dessa sociedade patriarcal, que envelhece, é descartada. E aí a Tatielle conseguiu dar essa voz, essa voz cansada para ela, alguém que está cansada, alguém que parou de acreditar, que é cética, mas que, de qualquer forma, está pronta para uma nova mudança, justamente para provar para si mesma que tem condições de continuar a vida. E a gata, inicialmente, quem deu para a gente essa coisa da artista, que é o único artista mesmo, é a gata, entre todos eles. É a gata que é considerada como uma pessoa, uma prostituta, assim como os atores eram considerados bêbados, prostitutas, vagabundos. E a gata, inicialmente... A Clíssia falava meio que um portunhol, uma coisa assim meio... Alguém que teve um contato com alguém de fora e, de repente, vem com esse sotaque. E ela também foi... A gente conseguiu dar essa continuidade com a Andressa. Então, foi bem legal. Eu acho que até os três, o Jumento e o Cachorro, e a Galinha, a gente já tinha uma ideia... Era bem mais preconcebido isso. Mas a gata, ela conseguiu dar uma personalidade bem legal, bem forte.

Então, eu acho que também o mais difícil, e a gente passou por esse processo, eu acho que o mais difícil foi dar essa personalidade para cada um. E não que você pegar um boneco e simplesmente imitar a noção da gata, do jumento, do cachorro, da galinha. Eu acho que foi bem legal os atores tentarem fazer isso. E eu tentei colocar isso também no Jumento.

Como foi trabalhar a neutralidade em cena?

Bom, essa neutralidade é difícil, é difícil porque ela percebe o ator, o ator que está acostumado a estar em cena, explodir em cena, se expressar, fazer movimentos, e isso daí é uma diferença entre o ator e o animador, porque tem atores animadores que são, tem ator animador que é somente um animador de bonecos, ou de objetos, e tem atores que nunca vão pegar um boneco, pode pegar um elemento de cena, mas não tem contato, e isso não impede um ou outro de transitar em uma área específica de cada um, e no começo Tatielle

tinha dito que era muito difícil para ela, ia ser um desafio porque ela nunca tinha animado, ela era atriz jovem. Atriz principal, e aí a gente entrou nesse desafio, e uma das coisas é a neutralidade, eu lembro que eu consegui com facilidade fazer essa neutralidade, lógico que eu também tive minhas saídas, meus excessos, mas eu consegui logo de maneira mais tranquila, mas eu via Edson fazendo, Edson saia muito. Eu acho que a Tatielle, não, a Andressa também, ela conseguiu muito quando ela entrou, a neutralidade eu lembro que foi um dos elogios, ela conseguiu mais do que qualquer pessoa, mas aliás, sempre eu tinha em Tatielle, em Edson, às vezes no Evandy, até posteriormente no boneco do teatro de Os Três Porquinhos, a gente teve que trabalhar muito essa neutralidade.

Mas a gente conseguiu, a gente conseguiu na medida do possível, nós fomos bem mais tranquilos, mas assim, a gente, vez ou outra, a gente saía, a gente... Não tinha esse entendimento talvez pela prática, porque quando tu fica por trás com o mamulengo, com o boneco mamulengo, tu pode te expressar, tu pode soltar a voz, tu pode fazer tudo. Mas quando você está dentro da cena, você está mostrando o seu rosto, e aí você tem que manter a neutralidade. Por isso, a opção em colocar em todos uma máscara, nesse momento, nesse espetáculo. A gente vestia a roupa de preto e usava uma máscara. Mas quando a gente chegou nos Três Porquinhos, a gente já não tinha máscara, porque o desafio maior era essa neutralidade.

Quando no Saltimbancos, inicialmente a gente falava, a gente tinha o microfone, não era gravado. Depois a gente passou a gravar. Facilitou? Facilitou, mas a gente experimentou uma coisa que... Um, como ficar neutro, dando expressão para o boneco, sendo que a gente precisava de energia. Então, no primeiro momento ficou um pouco esquisito, a gente todo mundo em silêncio. E o espetáculo foi muito... Ficou muito morno nas expressões. E aí depois a gente disse, vamos cantar, já que não tem microfone para vazar, não conseguia vazar o nosso som. Vamos cantar.

E aí a gente, eu acho que na verdade não foi a minha ideia, foi da equipe mesmo, do elenco. E aí a gente começou a cantar, e cantar deu mais força, deu mais ânimo, e mesmo gravado a gente conseguiu dar um espetáculo muito

para cima. Mas a gente cantava junto. Era o único momento. O único momento que a gente fazia era cantar junto. E o público achava que não era nem gravado, que tinha microfone. Mas a gente tinha que mostrar neutralidade durante as expressões. O boneco olhava para um lado, se admirava de uma cena, de uma situação, mas o ator tinha que manter apenas o giro do corpo, o giro do braço. E isso é trabalho, essa coisa de não ter a neutralidade faz com que você tenha também uma visão da cena. E a gente tentou amadurecer muito, não foi fácil, é um processo muito difícil na neutralidade.

Qual a principal lembrança que você tem do espetáculo?

Eu tenho boas. Acho que talvez a principal lembrança para mim que marca muito esse espetáculo foi saber que nós fizemos um espetáculo muito bom. Quando você tem pessoas que te dão feedback, como o Tácito Borralho, que foi no palco... parabenizou porque ele viu uma coisa boa, uma coisa legal, quando ele liga para você e diz que o espetáculo... dá sugestões dele, lógico, mas ele acredita no espetáculo e você vê que todo mundo passou por um processo verdadeiro, onde os atores não faziam boneco, os atores se preocuparam com a pesquisa, em estudar o personagem, em tentar ter equilíbrio, saber animar um boneco, quando cada pessoa teve... nós tivemos uma pessoa no figurino, nós tivemos um designer para o cartaz, um desenhista para fazer o boneco, um escultor e assistentes para fazer a forma dos bonecos, tivemos um pessoal para fazer a costura, tivemos uma pessoa para fazer a maquiagem dos bonecos, um profissional para fazer iluminação, tivemos uma pessoa para dirigir a parte musical, tivemos um diretor, tivemos atores, tivemos um momento de família, dentro de um espetáculo, de um processo verdadeiro, eu acho que isso é a maior lembrança que eu tenho do espetáculo, porque por mais que a gente tenha feito coisas boas, passado pelo SESI boneco Mundo, ter viajado, o processo inicial, ele é muito importante, eu acho que aquele momento foi um momento que o Saltimbancos, que o Cambalhotas mostrou que aquele processo é um processo verdadeiro, é um processo coletivo, é um processo que a gente acreditando nas pessoas, que não necessariamente já tem uma vivência, mas tem a predisposição, tem o compromisso, a gente

consegue fazer uma coisa muito boa, ter um resultado bom, ter um resultado diferenciado, e somando a isso, eu lembro que a nossa estreia foi no Teatro Alcione Nazaré, e a diretora da época, a Elida, diretora do teatro ela e o Careca, o iluminador, o pessoal lá do grupo, achavam que nós éramos um grupo de fora do Maranhão, lógico que eu sei que isso daí foi como um elogio da parte deles, não desmerecendo o Maranhão, mas talvez nós, vendo que você tem aqui dentro, tinha aqui dentro também pessoas com qualidade, nós estávamos todos com nossas camisas, nós estávamos com o nosso lanche, nós apresentamos técnicas, com uma equipe de produção muito grande, tínhamos uma equipe de produção muito boa, sempre fizemos isso, e eu acho que a disciplina de tudo isso, dentro do processo, dentro das apresentações, fica muito na minha memória, aquela estreia, todo o que chega ao processo, todo o processo, da maneira que a gente entrou no teatro, e finalizando com o público, que ficou, o primeiro foi o convidado, no segundo, foi o público, teve pessoas que ficaram do lado de fora, que não assistiram, e a gente superlotou o teatro, e a gente sentia a energia da plateia, eu acho que todo esse processo, até a plateia, nesse primeiro momento é inesquecível também, mesmo que todas as outras tenham sido boas, e todas as outras foram, mas marca sabendo que a gente começou com o pé direito.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM WANDERSON SILVA²⁰

Como foi a tua entrada no espetáculo?

Cara, eu tive uma relação de amizade com o Waldeilson Paixão, que é o irmão de Waldemir, o diretor do espetáculo. E a indicação veio dele. Inicialmente ele veio para a produção de um vídeo, de um curta-metragem, uma releitura de um vídeo que eu não vou lembrar agora, e eu tinha que produzir um foguete. Era tipo uma homenagem àqueles filmes antigos, da viagem à lua. E aí esse foi o primeiro trabalho, cheguei aqui, curti o espaço, ainda fiz algumas interações num outro trabalho aí que a galera estava produzindo, que eu acho que eram os Lambe-Lambe e os Realejos, aí mostrei um pouco o meu trabalho, isso foi em 2012, em 2013 eu recebi o convite, ele queria produzir os bonecos do Saltimbancos, me fez uma proposta, achei muito interessante e comecei, bem ali foi a minha primeira experiência num espetáculo, já tinha feito um boneco alguns anos antes com uma oficina do Giramundo, que aconteceu no laboratório, então minha primeira experiência vem com essa oficina do Giramundo, com a produção de um boneco, mas já tinha uma predição às coisas são muito grandes, porque eu construía meus brinquedos e construía robôs, essas coisas, então eu sempre gostei de coisas que se movimentam, e isso facilitou muito fazer o que eu faço hoje aqui, que é esse caráter experimental do trabalho com boneco.

Como foi a construção dos bonecos, o que tu achou mais difícil dos bonecos grandes, material, o que tu usou, como foi essa construção?

Bom, eu vou começar aqui. Bom, eu, como eu disse, eu sempre tive esse caráter experimental. E eu sou muito autodidata em muitas das coisas que eu construo. Eu sempre busco uma forma de entender e conhecer os materiais para poder produzir. Quando eu cheguei aqui, o Waldemir queria boneco de luva com varas. O material que eu ia trabalhar era espuma, que para mim já foi legal porque eu nunca tinha trabalhado com espuma. Foi o primeiro trabalho

²⁰ Artista Visual, Bonequeiro, Escultor, Pintor, Desenhista e Construtor de Bonecos. Graduado em Educação Artística pela Universidade Federal do Maranhão. Iniciou seus trabalhos no teatro em 2012 junto à Cia Cambalhotas, tendo produzido bonecos, adereços e cenário para todos os espetáculos do grupo desde sua entrada. É o responsável técnico e artístico pela construção da maior marionete do Brasil. Atualmente é professor de desenho. Seu atual projeto é o boneco Cavala Canga aprovado pela Lei Paulo Gustavo (2024).

com espuma. E aí eu fui, assim, inicialmente foi um pouquinho complicado, mas fui entender como é que, como esculpir. Como moldar a espuma, como dar forma. Os bonecos levaram um pouquinho de tempo. Porque eu estava me adaptando. Mas depois que eu entendi como é que funcionava, processo de colagem, processo de modelagem da espuma, fixação do tecido, a maquiagem dos bonecos, a coisa ficou mais fácil. Então, para mim foi legal ter começado com a espuma. Foi um pontapé inicial ali, um estilo de boneco que eu não conhecia, nunca tinha trabalhado e que me proporcionou muito conhecimento em termos de confecção de bonecos. No final das contas, o boneco ficou com uma qualidade bem maior do que eu esperava.

Foi um trabalho totalmente colaborativo, o trabalho da companhia tem essa característica de ter vários profissionais aí, por exemplo, a arte é o do Valdeir, a confecção é minha, eu confeccionei o boneco, o figurino foi o Ruber. E tive uma colaboração direta com o Waldeilson, que é irmão de Waldemir, que esteve o tempo todo comigo, me ajudando, me auxiliando na construção desses bonecos. A pintura dos bonecos foi minha também, a maquiagem dos bonecos foi toda minha. Foi legal também porque eu experimentei os bonecos, e eu senti, na verdade, o trabalho do bonequeiro não é só construir, o boneco tem que funcionar. Então, o tempo todo eu tive que estar experimentando as possibilidades de animação, de movimento, e entender como criar essas articulações utilizando a espuma.

E um segundo boneco que eu fiz para a gata foi até interessante, porque eu criei um dispositivo interessante para o movimento da boca, que era até para ter feito para os outros, mas não rolou. Com o tempo não rolou porque a gente se adaptou, que foi uma espécie de queixo, onde mantinha o queixo da gata bem alinhado. O problema, acho que talvez o maior problema que eu tive, foi com o queixo da gata que ele desalinhava, ele entortava um pouquinho. E aí eu desenvolvi uma articulação em PVC, para o movimento da boca, e isso facilitou muito para ela não deslocar,

Qual boneco exigiu mais de ti em termos de construção?

Eu acho que o boneco que deu mais trabalho, para modelar, eu acho que foi o jumento. Foi o primeiro, mas depois que eu entendi foi de boa. Depois que a

gente entende a lógica, é fácil, não é tão complicado. Foi um pouco demorado, mas como eu já tinha experiência como escultor, facilitou muito o trabalho de bonequeiro, com a construção dos bonecos. Que é a base. Então, como eu sempre trabalho com a experimentação, eu sempre fiz o desenho técnico, a parte do desenho técnico, que eu levo para o produto final. Dependendo do boneco, eu ainda faço um protótipo. No caso desses bonecos em específico, eu não fiz protótipo, eu já fui direto mesmo para a construção. E aí tive várias orientações de todo mundo. O Edson também contribuiu bastante, porque ele entendia de algumas coisas específicas desse tipo de boneco, do Waldemir principalmente. E o processo de construção foi feito sempre discutido a funcionalidade deles, a estética deles, que era importantíssima, mantendo algumas características que o diretor, queria para o espetáculo, para cada personagem.

Quais as formas de diminuir o peso do boneco tu utilizou?

Na verdade, isso aí foi um processo que a gente foi sentindo. Na verdade, o Waldemir queria bonecos grandes, e os bonecos ficaram bem grandes. E um boneco grande, quanto maior, mais peso. E para quem está animando boneco, torna-se um processo ainda de animação muito mais complicado, que exige muito treino e muito exercício de braço e tudo mais. E aí a ideia foi começar a tirar mais espuma da parte de dentro. Então, como deixando ele cada vez mais leve. Hoje, se eu fosse executar um boneco desse tipo, eu hoje tenho conhecimento para conseguir deixar ele ainda mais leve.

Mas ali, a gente tem vários elementos que deixam o boneco pesado. Por exemplo, a roupa. A gente usa um brim na roupa, querendo dar um peso. O jumento tem mais de uma camisa. Tem uma camisa de baixo. Aí tem um blazer por cima. Tem a bengala. O cabelo dele. O chapéu. O focinho dele, como é bem grande, aquilo dá muito peso. E aí a gente foi deixando ele mais oco, tentando tirar mais volume, para tentar diminuir o peso. Mas hoje eu acho que eu conseguiria fazer ele bem mais leve, pelo menos 30% mais leve do que ele está. Mas no final das contas funcionou, tivemos êxito na animação do boneco, funcionou super bem, mas um pouco de peso.

E sobre a construção dos Bonecos Pequenos?

Eu dei algumas orientações para a Val, ela começou a entender como moldar a espuma de 2 milímetros, com a espuma toda moldada e como é que faz a colagem, então o trabalho inicial que eu tive com os bonecos grandes foi importante para a Val, ela entender como faz a colagem, como usar a cola fórmica, e até o processo criativo que vem da construção, grande parte deles foi por meio de Val, a gente discutia aqui o que fazer, deixar um pó de cabeça um pouco maior, um focinho mais curto e tudo mais, mas Valdirene tomou todo esse trabalho para ela, ela confeccionou os bonecos pequenos.

Como foi a confecção das máscaras? Qual foi o material que tu usou?

Pois é, o lance das máscaras eu acho que foi legal também, é um trabalho que eu já fazia, então tirei os moldes direto no rosto dos atores, para esse tipo de máscara eu usei atadura engessada, então cada máscara encaixava perfeitamente na pessoa que ia fazer os personagens, no caso aqui seriam os barões. E para dar volume, forma, modificar a feição, eu usei máscara de papel, que foi legal porque a máscara de papel ela cria uma textura interessante, então as máscaras tinham uma textura legal, a máscara encaixava perfeitamente no rosto do ator, Waldemir me deixou um pouco mais livre para criar nessas máscaras, que eu achei muito legal, lógico que ele dava orientações. Mas eu ia definindo as coisas, inclusive com relação às cores, porque eu não queria fazer máscaras com cores convencionais, e aí foi legal, porque a gente tem uma máscara azul, laranja, verde e também uma marrom, o que ficou muito legal com o figurino, a gente fez isso pensando também nessa composição com figurino e com personagem, mas foi um processo muito bacana.

Há uma composição com o personagem. A baronesa tem uma verruga. Tipo, me lembra aquelas verrugas de bruxa, sabe? Houve até uma situação engraçada com isso aí, a ideia na hora que eu vi lá que tinha a verruga, eu achei muito massa aí eu falei, pode vir, pode vir, vamos colocar, vamos colocar pelos aqui nessa verruga e aí eu lembro que eu cortei um pouco do cabelo de Andressa, ela autorizou e eu cortei uma mechinha, coleí e ficou aqui inteiro e o pelo é dela, o pelo é dela, mas quem animava ela era outra atriz, a Klíssia. Eu escolhi o cabelo do Andressa porque ela tinha um cabelo meio avermelhado

uma pintura meio ruiva, e eu achei que o cabelo dela ia ficar mais interessante na verruga peluda. Mas tem uma ligação porque essa baronesa é a dona da gata que quem fazia era a Andressa, a gata. Então já tem uma ligação, bacana. E aí a atriz que usava a máscara não gostava, e toda vez eu olhava lá e o pelo estava cortado. A atriz tirava o cabelo da máscara. Aí toda vez eu tinha que ir lá e pedir: Andressa, você me arranja mais um pouco teu cabelo pra colar de novo. Até que eu descobri que a atriz tinha nojo do cabelo na verruga. Klíssia cortava o cabelo. Aí eu falei: não, tu não pode cortar não, isso aqui foi o que fiz, tu não pode simplesmente chegar e alterar. Faz parte do personagem. Aí ela entendeu.

Como foi o processo do Teatro de Sombra para ti e teu trabalho?

Para mim também foi um outro processo interessante dentro do meu trabalho de experimentação, até porque ainda não tinha utilizado essa linguagem. E foi um aprendizado muito bacana, que a partir daí eu comecei a pesquisar, a entender o tipo de iluminação utilizada, de suportes para sombra, qual era o melhor tecido, e aí foi experimentar que material para construir as silhuetas. E a gente queria silhuetas, sombras que tivessem movimentos, por exemplo, a silhueta tinha uma engrenagem, um gatilho de movimento da boca de cada personagem.

E foi muito bacana, então tinha lá o gatilhozinho que movimentava, e aí a sombra estava lá com a boca mexendo, na hora da fala. E a gente usou... Dois tipos para cada personagem de silhueta. Um tamanho maior, onde eles apareciam com esses movimentos, e eles em um tamanho mais reduzido, quando estavam inseridos no cenário. E outro elemento que eu tentei colocar que ficou legal, foi feito em colaboração com o Waldemir, foi a questão das cores. Eu disse, cara, o Waldemir joga umas cores aqui. Tinha umas gelatinas, aquelas gelatinas que usamos em projetores de iluminação. Comecei a experimentar as gelatinas para sentir como é que ficava. E aí a gente começou a dar uma dinâmica legal. Tem uma espécie de cena com um estudo. Então a gente foi sentindo o que funcionava ali, na hora da cena da confusão, da interação entre os personagens.

Então a gente tinha os bonecos... Os bonecos, não, as silhuetas dos personagens principais, jumento, cachorro, gato, galinha, e tinha os barões também. E tinha a cenografia, a silhueta da cenografia, que era a casa do Bom Barão. Foi bem legal. E era legal porque a sombra, ela aconteceu na tenda da casa do Bom Barão. Então a gente tinha um suporte, que era como se fosse uma tenda, com as janelas que abriam, e tinha uma placa em cima, com o nome, pousada, do Bom Barão. E aí a gente criou uma estrutura muito legal, com uma cordinha. Então quando a gente puxa a cordinha, esse tecido desce e entra a sombra. Inicialmente ele serve no momento que os animais estão dentro da casa do Bom Barão e ela fecha o tecido para poder entrar a sombra no momento em que eles interagem com os barões. Foi legal, foi um experimento muito massa, de engrenagens, de tecnologia na confecção dessas silhuetas.

Eu usei papelão couro para a construção. E para fazer os gatilhos eu uso peças de brinquedo. Então tem aquelas molinhas de brinquedo. Então eu uso ela, confecciono os gatilhos. Então, por exemplo, tem uma mola lá que mantém a boca do jumento fechada. E aí eu acrescento um gatilho que puxa essa boca para fazer ele abrir. E aí quando eu solto esse gatilho ele volta e fecha novamente. Então fica muito funcional. Então, para mim foi um dos elementos também de grande aprendizado. Como eu vejo tudo que eu faço como uma forma de aprimorar e aprender mais, o Teatro de Sombra foi muito interessante mesmo. Foi uma produção muito rica em termos de aprendizado e conhecimento.

Qual foi a maior lembrança para ti como bonequeiro, em termos técnicos, em termos artísticos? Qual foi o maior desafio para ti?

Cara, eu acho que tem vários momentos desafiadores, né? Eu gosto de colocar tudo o que eu faço como uma espécie de desafio para aprimorar, tudo é aprimoramento. Cara, mas tem uma coisa simples, que foi uma ideia de Waldemir, e eu achei muito bacana e eu executei ele, e ficou muito funcional, e teve uma resposta muito positiva do público, que é a cena em que a galinha aparece e ela vai cantar música. E aí, Waldemir tinha uma dúvida de como é que ia aparecer os pintinhos. Os filhos da galinha, eram quatro. E aí ele falou

que numa noite lá, ele disse, rapaz, vai ter ovos, e esses ovos vão se abrir e vão sair os pintinhos. Ele tinha a ideia, mas não sabia como que ia ser executado. E aí... Eu fui pensar em que material fazer, como colocar esses gatilhos, essa engrenagem para que o ovo abra e esse pintinho possa sair. Então, ficou uma cena muito bonita. A galinha, ela começa a pôr os ovos em cena, e aí esses ovos vão caindo para a lateral e cada um se posicionando em um ponto. E aí, quando ela canta, começa a cantar, chega um momento que entram os pintinhos. E aí os pintinhos, os ovos abrem. Por meio de gatilhos, e sai só a cabeça do pintinho cantando. Cara, aquilo ali foi muito lindo, muito lindo ver aquilo ali sendo a recepção do público para aquilo ali. Então, as reações para essa cena eram muito interessantes. Eu acho que foi uma das cenas mais legais e um dos processos mais interessantes de ter feito. Foram... Os ovos... Os ovos da galinha. Um elemento que teve um poder midiático, assim, para o público, assim, que, ó...É... As pessoas expressaram em reação.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM THATIELLE PORTELA²¹

Como foi sua entrada no elenco de Os Saltimbancos?

Eu iniciei no Saltimbancos a convite do diretor da companhia e do espetáculo, o Waldemir Nascimento. Eu fiz parte do primeiro núcleo, do núcleo original do espetáculo. Fui convidada para fazer o personagem da galinha. E nós fomos convidados para ter uma conversa sobre o espetáculo e para que ele nos mostrasse a ideia original dele sobre o espetáculo, do que ele gostaria de colocar em cena. E nós tivemos essa conversa. Se eu não estou enganada, nessa primeira conversa, nós já tivemos contato com o texto, que para mim já era um texto familiar, conhecido, porque em 2002, quando eu fiz parte do projeto do Grupo Grita, de capacitação de jovens, o nosso espetáculo... final foi justamente o Saltimbancos. E nesse primeiro espetáculo, eu interpretei a gata. E era um espetáculo em que nós éramos os personagens. Os atores eram os próprios personagens. E ele era um espetáculo que envolvia teatro e dança. Então, ao mesmo tempo que eu interpretava o personagem, atuava no personagem da gata, eu também dançava, fazia as coreografias.

Você já tinha experiência com teatro de animação?

Até o espetáculo Saltimbancos eu nunca havia tido contato com o teatro de animação, a não ser nas aulas do professor Tácito Borralho, que era uma cadeira do teatro de animação, uma cadeira do curso de teatro. E ali onde eu tinha experimentado confeccionar bonecos, papel machê, onde nós havíamos feito alguns experimentos com a cena, utilizando bonecos, mas tudo muito básico, sem muito aprofundamento na técnica. A disciplina visava mais que a gente entendesse como funcionava cada técnica, e mesmo assim não vimos todos os tipos de técnicas de teatro de animação. Mas trabalhar mesmo e conduzir a manipulação só aconteceu depois do convite para integrar o elenco

²¹ Atriz, Dançarina e Animadora de bonecos. Graduada em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Começou sua vida artística aos 16 anos ao participar de um projeto de capacitação para jovens realizado pelo Grupo GRITA. Foi integrante do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro. Entrou para a Cia Cambalhotas em 2008, permanecendo até 2015.

do Saltimbancos, da Cia Cambalhotas, em que nós começamos a, de fato, experimentar e descobrir as possibilidades daqueles bonecos.

Quais formas animadas você trabalhou no espetáculo?

Dentro do espetáculo, eu trabalhei com a manipulação de todas as formas animadas que estavam disponíveis. Os bonecos de luva com vara, que era a galinha. Os bonecos de luva, que faziam parte de outras cenas do espetáculo. E o teatro de animação também, que eram os bonecos de sombra. Então, eu tive a oportunidade de experimentar de todas as formas animadas que havia dentro do espetáculo.

Fale um pouco como foi animar cada uma dessas formas.

As formas animadas de luva foram mais tranquilas, porque nós fazíamos durante... Eles cantavam, era um canto animado, então a gente tinha bastante movimento nas mãos. E os movimentos não eram tão complexos, eram movimentos de boca. E durante uma música animada em que eles cantavam, em que eles mudavam de posição, em que desciam, subiam, então foi tranquilo. Os bonecos do Teatro de Sombras, eles também eram tranquilos, porque a gente tinha um gatilho. Um gatilho que movimentava a boca, a gente fazia algumas passagens. Acho que a nossa maior preocupação com esses bonecos era a fragilidade deles, porque as cenas eram rápidas. E os bonecos eram muito frágeis, muito delicados. Então qualquer movimento errado a gente podia danificar o boneco. Então acho que a maior dificuldade desse boneco foi aquela... A questão mesmo do cuidado na hora de manejar, para entrar nas cenas, para sair de cenas, para que a gente não danificasse o boneco. Já o boneco de luva com vara, acho que foi o mais desafiador dentro do espetáculo. Por ser um boneco grande, ele era um boneco grande e pesado. Era um boneco que realmente cansava o braço. Isso era um... A gente passava muito tempo em cena com os bonecos. Então manter os bonecos no alto, porque eles estavam acima da... Nosso braço ficava acima da nossa cabeça, com esses bonecos semiflexionados. Os bonecos por si só já pesavam bastante. A gente manter esses bonecos em pé. Tendo o cuidado de manter os olhos dos bonecos fixos para a plateia. A tendência é, à medida que o braço cansava, os bonecos olharem para cima. Como um descanso para o nosso braço. E a

gente tinha que manter os bonecos em pé e olhando para a plateia. E é o que nos exigiu um esforço grande. No punho. O nosso pulso ficava flexionado. Os dedos flexionados para baixo. Para a gente poder manter a cabeça do boneco olhando para frente. Então... Era bem cansativo. Bem desafiador. Manipular. E com esse boneco. . Ele vai fazer uma pintura que nós vamos ver realmente bacana. . Vamos ver que sensacional. Vamos ver como ele fez a pintura. Então, esse é o nosso boneco. É o boneco da criança. É o nosso boneco.

O que você achou mais difícil durante o processo?

Com certeza, o maior desafio para mim foi a manipulação da boneca, da galinha. Porque ela fazia parte das cenas principais, passava muito tempo em cena. E conseguir dar vida para essa boneca... Eu já estava acostumada a ser a atriz que dava vida para o personagem. E com a manipulação, você é apenas o facilitador de que aquele boneco tenha sua vida própria. Então, esse foi o maior desafio. Você compreender como é a vida daquele personagem. Você pensar em trejeitos, em movimentos. Em movimentos que façam aquele boneco realmente parecer vivo e realmente parecer ser parte de tudo aquilo. E por mais que em algum momento a gente pense que isso seja uma coisa fácil de realizar. É muito diferente. Porque quando nós estamos manipulando, às vezes nós temos uma ideia de como a coisa está acontecendo. E quem está assistindo, quem está vendo enquanto plateia está vendo outra coisa diferente daquilo que você idealizou. Então, acho que o olhar do diretor foi muito importante nesse sentido. Porque ele sempre nos trazia a ideia do todo. A interação entre os bonecos. Às vezes, algum movimento que a gente achava que estava rolando bem, corretamente, que estava tendo uma troca, e de repente ele dizia, não, o boneco está inerte, o boneco não está tendo vida. Então, a gente estar atento a esses detalhes que trazem a vida para o boneco, eu acho que foi um dos maiores desafios do processo. Porque o espetáculo, no todo, a equipe era muito bem entrosada. Havia uma afinidade não só profissional, mas afetiva mesmo, entre toda a equipe, entre os atores. Nós não tivemos conflitos de ego, nem tipo de dificuldade de relacionamento. Então, assim, o meu desafio maior mesmo foi enquanto... Manipuladora do boneco. De realmente entender todas as nuances desse comportamento, as interações entre os bonecos, os momentos. Acho que, assim, o momento que o boneco

está em cena era mais tranquilo. Que o boneco estava falando, movimentando, era mais tranquilo. Mas acho que as cenas em que os bonecos estão ali como ouvintes dos outros personagens, que eles estão ali no momento de descanso, no momento de observação, esses eram os momentos mais complexos de trazer uma vida com naturalidade para eles, de maneira que o público realmente visse cada pausa, cada descanso como algo natural. Então, dentro de um diálogo, dentro de uma passagem de cena, soasse como realmente natural, não só como se o boneco estivesse ali parado sem vida nenhuma.

Como foi trabalhar a neutralidade em cena?

Quanto à neutralidade, bom, eu acho que é bem ambíguo, porque a neutralidade, ela é positiva no sentido de que as pessoas veem o boneco. O boneco, ele tem a sua vida própria, o boneco, ele é visto, as pessoas vibram com o boneco, com a história do boneco, e elas nem sabem o que está ali por trás, elas nem querem saber também, elas querem saber de que aquele personagem está trazendo para elas uma emoção, uma recordação, uma lembrança, um momento vivido ali. É importante, uma troca ali com aquela plateia. Só que, e obviamente o ator fica completamente realizado quando isso acontece. Quando nós conseguimos ter essa interação em troca com a plateia, que eles vibravam com o personagem, isso é muito bom. Só que, por outro lado, o ator, que não era manipulador, ele era... Ele se torna manipulador agora. O ator está acostumado a criar os personagens e ter a sua imagem completamente associada. Sua imagem, por mais que o ator seja despido de qualquer vaidade. Mas o ator gosta, assim, do reconhecimento, de que as pessoas o identifiquem, vejam quanto ele foi capaz de se... É...Vem o boneco, vem aquele personagem, vem aquela história sendo contada e o ator, muitas vezes, ninguém nem sabe quem é o ator. Então, existe, eu acho que existe essa ambiguidade de sentimentos de, ao mesmo tempo, você ficar muito feliz pela realização de dar vida a um personagem. Aquela coisinha do ator, de gostar de estar relacionado ao seu personagem. Mas a questão de trabalhar a neutralidade em cena, eu acho que isso é muito de um trabalho muito bom da direção. Tanto do diretor quanto do assistente nos trazer realmente o ambiente da cena para que a gente conseguisse entender que ali quem importava de fato aparecer era o personagem, não nós mesmos. Eu acho interessante até

na questão da voz, que era a nossa própria voz, nós demos voz ao personagem, às vezes as pessoas não identificavam quem que estava falando, quem estava cantando, quem estava fazendo a voz do personagem. Para o ator conseguir uma neutralidade, por esse motivo que eu já falei, da questão De a gente realmente ter sempre os personagens ligados à nossa imagem. Você consegue ver um bom trabalho de um ator quando mesmo você vendo a sua cara em cena, você não identifica aquela pessoa. Você está vendo um personagem. Então, para um manipulador, quando ele não é visto nem é lembrado, é sinal de que o seu trabalho realmente está sendo realizado de maneira eficiente. Mas eu acredito que isso é muito fruto de muito ensaio, de muito treino, de um olhar muito apurado da direção, para conduzir a gente para essa neutralidade em cena. Eu acho que o espetáculo como um todo, ele foi realmente, polindo das nossas vaidades dos nossos, das nossas experiências que nós já tínhamos todos em algum momento e que a gente obviamente somos movidos pelas nossas experiências e nós trazemos tudo pra dentro da cena então acho que foi um trabalho muito insistente mesmo de fazer a gente chegar a um resultado final que enche esses olhos da plateia.

Por fim, qual a principal lembranças que você tem do espetáculo?

Acho que a principal lembrança que eu tenho do espetáculo, além de todo o processo que foi muito bom, a gente realmente se torna, a gente convive tanto com aquelas pessoas que aquelas pessoas se tornam parte de nós, como uma família mesmo. Bem clichê, mas é verdade. Só que, pensando no espetáculo, eu acho que o que eu tenho de melhor lembrança é realmente o olhar apaixonado da plateia, o vislumbre da plateia com as cenas acontecendo. Eu acho que são emoções que só o teatro mesmo consegue proporcionar. É uma magia, um encanto que só acontece ali, naquele espaço, entre plateia e os artistas no espetáculo que está sendo produzido. O que me marca no espetáculo são justamente essas lembranças, o encantamento da plateia, da vibração da plateia, da emoção da plateia. E a gente vê isso dentro do espetáculo, durante a encenação, pós-espetáculo, quando nós tínhamos contato com o público, quando nós, atores, tínhamos contato com o público, quando nós ouvíamos do público aquilo que tinha reverberado neles, quando nós ouvíamos diretamente do público que emoção aquilo ali tinha causado, ou

depoimentos que vinham depois. Enfim, eu acho que realmente, a coisa mais importante é como o espetáculo chega para a plateia e o que causa na plateia, que tipo de emoções, sensações, experiências aquele espetáculo traz sobre quem está assistindo. Então, essa é a coisa mais marcante para mim.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM EDSON LIMA²²

Você se lembra como entrou no elenco de Os Saltimbancos?

Sim! Na época, fazíamos parte do elenco de frente da Cia cambalhotas, que desenvolvia um trabalho bastante efetivo no seguimento do teatro empresa, porém começa se organizar para a realização de um sonho: a produção de um espetáculo teatral voltado para as grandes casas de teatro de São Luís. Dessa forma iniciamos os primeiros experimentos, treinos, ensaios e assim assumimos o personagem do Cachorro.

Você já tinha experiência com teatro de animação?

Sim, ainda na Cia Cambalhotas, iniciamos um contato mais direto com o teatro de animação. Pois sempre utilizamos essas técnicas nas apresentações do teatro empresa. Paralelamente a isso, tivemos a oportunidade de participar de alguns cursos e oficinas. O ingresso na universidade contribuiu significativamente com a forma que víamos essa manifestação artística. Todas essas oportunidades contribuíram para a construção do nosso trabalho de conclusão de curso/monografia: a constituição física do boneco e as novas tecnologias.

Quais formas animadas você trabalhou no espetáculo?

Teatro de sombras, teatro de boneco(Bocona ou MAROTES)

Fale um pouco como foi animar cada uma dessas formas.

Essa experiência de animação no espetáculo os saltimbancos foi muito importante para o amadurecimento da nossa técnica. Pois pela primeira vez podemos ter um tempo mais adequado e exaustivo para poder mergulharmos

²² Ator, Palhaço, Cenógrafo, Produtor e Professor de Arte. É graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Iniciou no teatro através de projeto de capacitação do Grupo GRITA, no qual foi integrante por muitos anos. É integrante da Cia Cambalhotas desde 2006 atuando em inúmeras produções da companhia. Entre seus trabalhos independentes estão: O Cabra Marcado Para Morrer/Ferreira Gullar, premiado no edital Artes Cênicas na Rua/FUNARTE (2011). E o Projeto BONECOS DE SONHOS Premiado no edital Micro Projetos da Amazônia Legal/Banco da Amazônia(2010 e 2022), no edital de fomento da lei Aldir Blanc (2021).

em cada personagem. Com isso descobrimos inúmeras possibilidades que cada técnica, animador ou que cada boneco podia oferecer. Com isso abriu a mente para esse universo encantador.

O que você achou mais difícil durante o processo?

Sem dúvidas o processo de resistência física e o processo de humanização ou harmonização dos personagens o que estava diretamente interligado. Pois os bonecos eram bastante grandes e pesados o que dificultava muito o processo de animação, necessitando de uma resistência física muito grande para poder manter esse personagem sempre "vivo", com energia e harmonia com todos os elementos que o cercavam.

Como foi trabalhar a neutralidade em cena?

A neutralidade é uma técnica sempre muito difícil. Principalmente quando não se tem praticado com certa frequência. E essa dificuldade foi percebida em nosso processo. Algumas pessoas alcançaram com mais facilidade, outras não. Acredito muito que essa habilidade depende muito da personalidade de cada ator e das experiências que se trás. O espetáculo inicia o processo e ao finalizar decide-se colocar capuz na maioria das cenas justamente por entender que a neutralidade não foi alcançada em sua excelência. Era comum estar exercitando essa neutralidade e os impulsos estarem agindo inconscientemente. Portanto foi um desafio.

Por fim, qual a principal lembranças que você tem do espetáculo?

Não tenho principal lembrança em particular.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM JEFFERSON GAMA²³

Se apresente e fale brevemente sobre sua trajetória artística, por favor.

Jefferson Gama sou ator, palhaço, manipulador de boneco, oficinairo atuando na área desde 2009; participando de vários espetáculos inclusive Os Saltimbancos (Cia Cambalhotas).

Como foi sua entrada no elenco de Os Saltimbancos?

Em 2011 pouco tempo depois de ingressar na Cia Cambalhotas, e fazer alguns trabalhos de teatro empresa pela mesma, o Waldemir Nascimento diretor da Cia; nos comunicou do espetáculo fazendo o convite para os atores mais ativos e mais presentes na cia.

Você já tinha experiência com teatro de animação?

O contato com de teatro de animação se dá pela primeira vez em um grupo amador de teatro (GFAC) formado num bairro periférico por ex-alunos de uma escola publica (Professor Carlos Saads) no qual fiz parte, e por ironia ou não do destino montamos também os saltimbancos, onde a cena dos barões era feita com bonecos de luva, depois disso fiz parte do projeto bonecos de sonhos ministrado pelo também bonequeiro, ator, palhaço e diretor, Edson Lima formado pelo curso de teatro e licenciatura (UFMA). Onde pude aprender mais sobre o teatro de animação.

Quais formas animadas você trabalhou no espetáculo?

No espetáculo, Os Saltimbancos (Cia Cambalhotas), foi trabalhado 3 formas do teatro de animação, onde o teatro de bonecos era representado pelos personagens principais e seus respectivos coadjuvantes, o teatro de mascarás era representado na primeira cena dos barões, e o teatro de sombra era representado na cena onde os barões eram expulsos.

²³ Ator, Palhaço, Animador de bonecos e Oficinairo. Iniciou no teatro em grupos amadores em 2009. No ano seguinte foi aluno do projeto Boneco de Sonhos realizado por Edson Lima. Em 2010 entrou para a Cia Cambalhotas onde permaneceu por muitos anos atuando com Teatro Empresa, formas animadas e palhaçaria.

Fale um pouco como foi animar cada uma dessas formas.

Cada uma das formas trabalhadas no espetáculo tem suas particularidades e dificuldades, animar os bonecos foi tão difícil quanto animar as sombras e as mascaras, pois cada forma é uma técnica diferente, cada forma tem uma delicadeza e sempre tínhamos que ficar atentos para poder passar para o público uma naturalidade nos movimentos.

O que você achou mais difícil durante o processo?

O mais difícil do processo foi dar vida a esses bonecos, dar naturalidade e uma certa humanidade.

Como foi trabalhar a neutralidade em cena?

Foi muito complicado entender essa naturalidade principalmente para os bonecos já que não era coisa que fazíamos direto, foi uma pesquisa de construção usando o próprio espetáculo para ir aprendendo, no meu caso juntamente com o Edson, fomos pesquisar o personagem do cachorro, saber como ele late e como se coçava, como o cachorro era na sua forma verdadeira de animal para poder tentar passar e adaptar os movimentos para o boneco.

Por fim, qual a principal lembranças que você tem do espetáculo?

Para encerrar, a lembrança mais gostosa do espetáculo que tenho até hoje em memória é de nos bastidores da nossa tenda de toda correria que havia para que a cena na parte da frente saísse perfeita uma correria organizada. Obs; (já até levei vários chutes e tropeçadas em cena e o público nunca percebeu).

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM WALBER BONFIM²⁴

Apresente-se e conte um pouco de sua experiência como músico de teatro.

Bom, sou músico, autodidata e posso dizer que minha experiência como músico de teatro vem desde minha adolescência, participando de algumas peças na igreja, depois em 1992, já adulto, participei de uma cantata no Teatro Ferreira Gullar em Imperatriz e, em 2007 fui convidado para participar da Via Sacra do Anjo da Guarda e fazer as produções musicais do mesmo, em 2008 Waldemir Nascimento entrava como Editor de Trilha Sonora Adaptada e por vários anos consecutivos e estou até hoje (2024) com trabalhos voltados à músicas em teatros.

Como surgiu o convite para o espetáculo os Saltimbancos?

Voltando um pouco no tempo, em 2014, recebi o convite de Waldemir Nascimento para fazer a produção musical e sonoplastia desse espetáculo.

Como foi o processo de produção musical, principalmente em relação a trazer regionalidade às músicas?

Foi desafiador e ao mesmo tempo prazeroso, pois há tempos eu fazia parte de grupos de forró pé de serra então, juntou a sede com a vontade de beber.

Você lembra de alguma música que o processo foi mais desafiador?

Sim, lembro sim! “Um Dia de Cão” pela agilidade e rapidez dos instrumentos e também os efeitos, mas foi uma experiência impar.

Você tem alguma música que você goste mais do resultado?

Tenho sim, “Minha Canção”! Ali, foi feito um trabalho de alta sensibilidade musical, principalmente do sanfoneiro Pedro Vila Nova (In Memoriam). Tenho esse momento em minhas lembranças que foram de grande prazer, conforto e satisfação por ter alcançado o objetivo que queríamos para essa música.

Como foi o trabalho com atores que não tinham muita ou quase nenhuma experiência em cantar?

Quando recebi o convite para fazer a produção musical de “Os Saltimbancos” me lançaram um grande desafio: Fazer com que os atores cantassem e não dublassem as músicas do espetáculo. Começamos com ensaios e exercícios

²⁴ Músico autodidata, produtor musical e compositor. Possui vasta experiência como músico solo e em grupos musicais. Iniciou seus primeiros trabalhos no teatro ainda na adolescência. Em 2007 foi convidado a participar da produção musical do espetáculo Via Sacra do Anjo da Guarda, trabalho que segue realizando até hoje. Produziu músicas para espetáculos teatrais da Cia Cambalhotas e do Núcleo de Produção Teoria das Artes.

vocais para desenvolver habilidades e educação ao cantar, digamos que o resultado foi positivo e graças à tecnologia conseguimos ajustar e afinar todas as vozes dos atores para seus personagens.

Como foi a parte da sonoplastia do espetáculo? Os barulhos, ruídos, os sons dos animais?

A execução da sonoplastia era o momento! Concentração para soltar a trilha no momento exato, sintonia com as luzes que era executado pelo saudoso Gigi Moreira (meu amigo e parceiro de música e teatro) e sempre saía como desejávamos, um espetáculo atemporal. Com relação aos efeitos sonoros, a princípio, no início das gravações, a gente já ia “viajando” nos efeitos sonoros da cena e momento de cada personagem, depois, veio a parte de pesquisa e busca desses elementos e por fim a aplicação. Resultado: “Os Saltimbancos” início de uma parceria com a Cia Cambalhotas para outros espetáculos e grandes amizades. Obrigado.