

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
O RISO E O GROTESCO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Florianópolis, v. 1, n.26, p. 168 - 184, ago. 2022

E - ISSN: 2595.0347

# Sombra e riso: a comicidade no Teatro de Sombras

**Welerson Freitas Filho**

Universidade do Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)



**Figura 1** – Espetáculo *Ruver*, perdido nas sombras. Foto: Acervo pessoal.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701262022168>

## Sombra e riso: a comicidade no Teatro de Sombras<sup>1</sup>

Welerson Freitas Filho<sup>2</sup>

**Resumo:** Esse estudo tem como intuito instigar as discussões acerca das relações entre o Teatro de Sombras e a comicidade. Identificamos, a partir da análise de cenas, espetáculos e performances de/com sombras produzidos nas últimas quatro décadas em nosso país, que poucas são as experiências de Teatro de Sombras calcadas na derrisão. Seria a sombra e o riso fenômenos opostos? Para refletir sobre tal questionamento inicialmente discorreremos sobre experiências artísticas de Teatro de Sombras no Brasil e no mundo que apresentem vínculos ou se fundamentem na comicidade e em seguida elencamos algumas hipóteses que justificariam o porquê de a relação sombra e riso ser pouco explorada em nosso país.

**Palavras-chave:** Teatro de sombras; comicidade; sombra; riso.

## Shadow and laughter: the comicality in the Shadow Theater

**Abstract:** This study aims to instigate discussions about the relationship between Shadow Theater and comicality. We identified, from the analysis of scenes, shows and performances of/with shadows produced in the last four decades in our country, that there are few Shadow Theater experiences based on derision. Would the shadow or laughter be opposite phenomena? To reflect on such questioning, we initially discuss artistic experiences of Shadow Theater in Brazil and in the world that present links or are based on comicality and then we list some hypotheses that would justify why the relationship between shadow and laughter is little explored in our country.

**Keywords:** Shadow theater; comicality; shadow; laugh.

---

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 20/06/2022. | Data de aprovação do artigo: 22/07/2022.

<sup>2</sup> Welerson é ator, professor e doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Desenvolve práticas e pesquisas em Teatro de Máscaras, palhaçaria, mímica e Teatro de Sombras, com foco no trabalho de atuação, formação e treinamento do ator e da atriz. E-mail: [werso.ufu@gmail.com](mailto:werso.ufu@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1569-2882>

Proponho neste estudo discorrer sobre os possíveis diálogos entre o Teatro de Sombras e a comicidade, tema ainda pouco abordado, mas que, a meu ver, é de extrema importância para os estudos do Teatro de Animação na contemporaneidade. Ao decorrer do texto apresentarei um breve panorama sobre práticas que relacionam a sombra e a derrisão em nosso país e, em seguida, acionarei exemplos de experiências artísticas no Brasil e no mundo que proponham e investiguem tal relação.

Para começar, dou-me a liberdade de compartilhar uma memória que além de me ser muito significativa, pode justificar meu interesse sobre o tema. Meu primeiro contato com o Teatro de Sombras se deu, de forma despretensiosa, assistindo ao espetáculo *Simbá, o Marujo* da Trupe de Truões (MG) no ano de 2008. Nessa obra, as sombras eram utilizadas em uma cena específica que narrava as descobertas e desventuras de Simbá, após encontrar uma ilha misteriosa. A relação entre as sombras projetadas, o texto narrado e outras sonoridades carregavam a cena de comicidade, ora com hipérboles e efeitos de *síncrese*<sup>3</sup>, ora com contradições entre o som e a imagem.

Rindo, recebi o chamado para o lado sombrio do teatro e pouco tempo depois já realizava pesquisas relacionadas à linguagem e atuava em cenas de/com sombras, a maioria delas com forte presença do cômico.

No entanto, ao romper com o microcosmo de produções teatrais regionais no qual estava inserido e iniciar o contato e compartilhamento com companhias de Teatro de Sombras ou que trabalham com sombras, em âmbito nacional, chamou-me a atenção o fato de poucos serem os espetáculos de/com sombras que se relacionavam com a comicidade. A sensação de escassez de experiências que uniam sombras e derrisão confirmou-se ao longo dos anos, na medida em que eu participava de mostras e festivais e aprofundava minhas práticas e estudos sobre a linguagem. Essa sensação consolidou-se aos poucos, em paralelo a uma análise concreta do banco de dados virtual

---

<sup>3</sup> Quando um efeito visual e um efeito sonoro coincidem.

*Veroteatro*<sup>4</sup>, lançado recentemente, e que reúne informações e arquivos de mais de 150 espetáculos de sombras produzidos em nosso país.

Em uma primeira análise, a partir do cruzamento de fotos, vídeos, críticas e matérias de jornais com dados e conteúdos disponibilizados no site *Veroteatro*, concluiu-se que, de 158 espetáculos, cenas e performances de/com sombras produzidos em nosso país nas últimas quatro décadas, apenas 15 dessas montagens, ou seja, menos de 10%, possuíam relação predominante ou significativa com o cômico e com o riso. Tal estudo ainda se apresenta em fase de desenvolvimento, carecendo ainda de dados complementares. No entanto, já podemos, a partir dele, vislumbrar alguns indícios de que nas artes da cena, ao menos em território brasileiro, a sombra e a comicidade pouco se relacionam.

### **A sombra e o riso: fenômenos opostos?**

À primeira vista, sombra e riso podem parecer distantes um do outro. A sombra possui um caráter imaterial, etéreo, e em muitas culturas está associada ao espírito, apresentando-se como “uma imagem da alma” (CASATI, 2001, p. 36). Também se relaciona com o medo. Basta lembrarmos de nossa infância em que, muitos de nós, temíamos a escuridão e o desconhecido por ela encoberto.

Já o riso é comumente filiado à alegria e à felicidade e, ao contrário da sombra, é material, corpóreo, resultante da sobreposição da matéria sobre a graça<sup>5</sup>, como aponta o filósofo francês Henri Bergson (2018, p. 48). Contudo, ao nos debruçarmos com maior atenção sobre esses dois fenômenos, podemos identificar mais relações de completude e proximidade do que de oposições, como tentaremos comprovar neste breve estudo.

A atriz, diretora e pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005) em sua relevante obra sobre os estudos do cômico e da palhaçaria, intitulada *O Elogio*

---

<sup>4</sup> O site <http://veroteatro.com/> é uma iniciativa coletiva de grupos e artistas do Teatro de Animação brasileiros e tem como propósito abrigar informações de grupos, artistas e manifestações artísticas criadas em nosso país, para valorização de nossos artistas e manifestações e para futuras pesquisas e estudos.

<sup>5</sup> Para Bergson, a graça, no sentido de gracioso, seria a imaterialidade que passa para a matéria. A transposição da alma, leve, elástica, maleável e flexível, para o corpo, rígido e automatizado. Como um exemplo cotidiano de graciosidade podemos citar as/os trapezistas circenses clássicos que conseguem mobilizar e adaptar seus corpos para executarem movimentos de grande grau de complexidade sem que tal dificuldade transpareça para o público. Nesse sentido, graça seria então o lado oposto do cômico.

da *Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*, propõe um exercício imaginativo, guiado por indícios históricos concretos, no qual sugere que o primeiro palhaço da humanidade teria surgido na pré-história, em volta de uma fogueira. Em uma noite e caverna indefinidas, um de nossos antepassados começou a imitar os companheiros com gestos e caretas exageradas de modo a apontar o caráter absurdo e o ridículo por trás de cada ação instaurando, assim, o riso naquela primitiva assembleia. Dou-me a liberdade de prosseguir com o exercício imaginativo proposto por Castro e ousou incrementá-lo trazendo à tona um elemento que a princípio pode ter passado despercebido, mas que possivelmente contribuiu com as traquinagens dessa pioneira figura derrisória: a sombra. Ora, temos nessa cena a presença de uma das primeiras fontes luminosa utilizada pelo homem, o fogo, e a superfície de projeção, seja ela a parede da caverna, as peles de couro utilizadas na construção de cabanas ou o próprio corpo do palhaço, corpo esse que também atua como obstáculo para a luz... Logo, temos sombras, e não seria nenhum exagero imaginar que tais sombras, projetando gestos e caretas distorcidas pelo espaço, colaboraram com a construção do riso nessa reunião ancestral.

Desde tempos imemoriais, a sombra e o riso se relacionam não apenas no cotidiano de muitas culturas, mas também em seus ritos e cerimônias sagradas. A pesquisadora e professora Maryse Badiou (2012) elenca registros de práticas religiosas relacionadas à sombra em diversas civilizações indo-pacíficas, mediterrâneas e do oriente médio que datam de dois séculos antes de Cristo. Para Badiou, o Teatro de Sombras seria, para essas civilizações, uma forma de conceder “existência ao reino dos mortos – ao reino das sombras”<sup>6</sup>.

Em tais manifestações o riso também se faz presente como um elemento ritual, elemento capaz de espantar o medo, principalmente o medo da morte. O riso emerge como uma válvula de escape para as tensões e momentos mais dramáticos. Segundo Castro, o riso sempre fez parte de rituais sagrados e, “em diferentes culturas encontramos figuras de mascarados que dão gritos e dançam

---

<sup>6</sup> BADIOU, 2012, p. 53.

danças exageradas, provocando espanto, medo e, por isso mesmo, o riso" (2005, p. 18).

No *wayang kulit*, modalidade milenar de Teatro de Sombras, de cunho religioso, praticado na Indonésia, essa figura proclamadora do riso e repleta de exagero está centrada no *Semar* e seu bando de palhaços, conhecido como *Punakawan*. O *Semar* é um palhaço repleto de sabedoria e contradições. Com seu corpo deformado e suas movimentações e falas exageradas, aconselha com verdades e enigmas os deuses, os reis e os cavaleiros da mitologia hinduísta. Gregory Churchill, pesquisador e colecionador americano de silhuetas de *wayang kulit*, que residiu na Indonésia por mais de 30 anos, comenta que o *Semar* é um palhaço, mas, também, uma espécie de "deus deslocado" de extrema importância para os hindus.

Os deuses hindus são como os deuses gregos, pois têm romances, cometem erros e têm contratemplos. *Semar* os aconselha sobre como lidar com seus problemas, mas ele nunca se esquece que faz parte das pessoas comuns. Ele fala em vernáculo, faz comentários políticos sobre a situação atual, ousa criticar os deuses e os reis e é um palhaço, mas um palhaço com substância. As coisas sobre as quais ele faz piadas são significativas e o público realmente espera por sua aparição em uma apresentação (CHURCHILL *apud* OBSERVERID, 2019).

Com o cuidado de guardar os devidos contextos, principalmente no aspecto religioso, podemos associar o *Semar* ao bobo da corte ocidental. Pelo riso, ambos são responsáveis por trazer a verdade aos seus soberanos, "sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar" (MINOIS, 2003, p. 231), trazendo seus líderes, assim, de volta a realidade da qual estavam excluídos pelas lisonjas, temores, mentiras e intrigas que o cercavam.

A historiadora Laurie Sears (1996) comenta que, para além dos propósitos ritualísticos, o Teatro de Sombras tem sido, atualmente, na Indonésia, um dos importantes veículos de discussões sociais e políticas, sendo utilizado pelo próprio governo para difusão de suas políticas públicas. Na grande maioria das vezes, as tratativas dessas temáticas ficam a encargo dos personagens cômicos que possuem uma maior receptividade por parte do público e que, em meio a

piadas e risos, incentivam a população a apoiar o controle de natalidade, os programas de vacinação, medidas sanitárias e outras políticas governamentais.

Além do caráter didático, Sears chama a atenção para a importância da participação dos palhaços na estrutura do espetáculo. Suas entradas funcionam também como uma espécie de *intermezzo*, na qual o *dalang*<sup>7</sup>, colocando à prova suas habilidades de improviso, discorre de forma humorada sobre os acontecimentos cotidianos da comunidade em que apresenta. Tais intervenções servem tanto para aproximar o *dalang* de seu público quanto para “tirar o sono dos olhos dos ouvintes e espectadores e garantir que a apresentação do *wayang* não fique entediante como seria possível com uma história que se estende por uma noite inteira” (SEARS, 1996, p. 136).



Figura 2 – Semar. Fotografia: IO/Tamalia Alisjahbana

O improviso para criar novas histórias e diálogos bem-humorados é também umas das principais habilidades exigidas pelos animadores no *nang talung*, uma modalidade de Teatro de Sombras praticada no sul da Tailândia.

<sup>7</sup> O *dalang* é mais que um artista animador, é um guru, um sacerdote capaz de intermediar a relação entre os homens e os deuses.

Mesmo que cante ou conte maravilhosamente, um intérprete de *nang talung* não terá sucesso se não for capaz de mover e fazer falar os personagens cômicos. [...] Espera-se que o intérprete reproduza perfeitamente cada uma das vozes desses cômicos com suas entonações ou sotaques particulares: *Si Kaew* fala devagar, enfatizando bem suas palavras, enquanto *Yot Thong* fala de modo malicioso e grosseiro; A estupidez de *Nunui* aparece em sua voz baixa e trêmula; *Samo* tem o sotaque particular dos muçulmanos e *Ai Tho* o dos chineses distorcendo a pronúncia de certas letras (HEMMET, 1986, p. 54-55).

Extremamente populares, os personagens cômicos são as figuras centrais do *nang talung*. Diferentemente das figuras ligadas à nobreza que são intercambiáveis, os cômicos possuem nomes, formas, vozes e trejeitos próprios, características que permanecem inalteradas de uma história para a outra. Suas silhuetas são grotescas e disformes e suas movimentações e vozes são excessivas e barulhentas. Seu principal propósito é o de provocar o riso.

Fazem piadas e comentam os acontecimentos do espetáculo como qualquer integrante da plateia e, pelo viés do bom humor, “expressam em voz alta o que todos pensam em silêncio” (HEMMET, 1986, p. 57). Embora seja um forte mecanismo de crítica social, Christine Hemmet chama a atenção para o fato de que os personagens cômicos do *nang talung* nunca dirigirem seus comentários ao sistema como um todo, o qual não pretendem desafiar, mas sim contra os indivíduos, comerciantes que se enriquecem às custas dos aldeões, funcionários do governo corruptos, etc.

No ocidente, também encontramos relevantes modalidades de Teatro de Sombras calcadas na derrisão, como, por exemplo, o *Karaghiozis*<sup>8</sup> praticado na Grécia, os *Galanty Shows* britânicos e os *Ciarlatani* que circularam por toda a Europa. Assim como o *wayang* e ao *nang talung*, o *Karaghiozis* possui um forte apelo popular e apresenta, como bases, a oralidade, a capacidade de improviso e o jogo cômico do animador, o qual constrói sua dramaturgia partindo das

---

<sup>8</sup> O *Karaghiozis* é uma variação do Karagöz turco. Alguns estudiosos indicam que suas origens podem ser encontradas em “formas de teatro de sombra asiáticas, como *wayang*, que os comerciantes árabes podem ter levado para o oeste, embora também se suspeite de conexões com figuras de sombra egípcias e a tradição italiana da *commedia dell'arte*” (BELL, 2000, p. 50).

narrativas de tradição oral ou da improvisação de temas cotidianos e fatos conhecidos. A derrisão é provocada com a

distorção das palavras, pelo enunciado das palavras inventadas, principalmente pelo próprio *Karaghiozis*, pelo equívoco intencional ou não intencional de uma palavra com um duplo sentido, e pelo jogo de palavras com homônimos (AGRAFIOTIS e PAPAGEORGIOU, 2019, p. 203).

O *Karaghiozis*, que dá nome à manifestação, é o personagem principal,

[...] trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta e libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas. Mentalmente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie e sua sensualidade é espantosa. Esta é sua principal característica: a luxúria. Cansado e esgotado nesse terreno, procura sempre novas satisfações sexuais. É calvo, barrigudo, corcunda e tem um órgão sexual monstruoso (BORBA FILHO *apud* BELTRAME, 2005, p. 51).

O *Karaghiozis* quase sempre contracena com seu inseparável amigo *Hadjiavatis*<sup>9</sup>, um personagem metido a sabichão que critica tudo e todos e afirma conhecer perfeitamente o ser humano, mas que sempre acaba se dando mal, juntamente com *Karaghiozis*. Assim como em diversas duplas cômicas - *Arlecchino* e *Brighella*, *Vice* e *Diabo*, *Branco* e *Augusto*, *Gordo* e *Magro*, etc. – a relação entre *Karaghiozis* e *Hadjiavatis* possibilita um jogo de tensões, contrastes e complementaridades que propiciam diversos motes e conflitos geradores de comicidade.

Segundo um dos mitos de origem, a arte *Karaghiozis* teria surgido justamente dos conflitos entre os dois personagens. Na lenda, ambos trabalhavam na construção de uma mesquita e viviam brigando entre si. Suas discussões eram tão divertidas que todos os outros trabalhadores paravam seus trabalhos para ouvi-los, de modo que a obra nunca era concluída. O Sultão, furioso com o atraso, ordenou que *Karaghiozis* e *Hadjiavatis* fossem executados, contudo, acabou se arrependendo e, para mitigar seu remorso, um de seus vizires ordenou a feitura de silhuetas à semelhança dos dois empregados, que em sombras continuavam a repetir suas eternas disputas.

---

<sup>9</sup> Na Turquia, *Hacivat*.

Diferentemente do *wayang kulit* e do *nang talung*, o *Karaghiozis/Karagöz* não está ligado ao aspecto religioso, mas cumpre importantes funções sociais e culturais. Muitas dessas funções foram elencadas pelo pesquisador cultural turco Metin And (2012), tais como o ensino e a aprendizagem, a sociabilidade, a conservação da herança e do patrimônio cultural. No entanto, And aponta, como a função mais importante do *Karaghiozis/Karagöz*, o riso que dele emana, a qualidade de servir como uma “válvula de escape para uma sociedade tão austera e puritana” (AND, 2012, p. 126). Essa válvula de escape é também uma válvula de segurança da sociedade civil, pois evita sua subversão e revolução por meio de uma derrisão codificada, circunscrita no espaço de apresentação. “Trata-se de descarregar, por um riso desenfreado e barulhento, o excesso de energia hostil” (MINOIS, 2003, p. 105).

Os *Galanty Shows* também eram muito populares no século XVIII, na Europa, e consistiam em espetáculos de Teatro de Sombras com números e cenas de variedades. A diretora de cinema alemã Lotte Reiniger, pioneira na arte da animação no ocidente, comenta em sua obra *Shadow puppets, shadow theatres and shadow films* (1970) que, durante o outono, quando os dias ficavam mais curtos, os marionetistas do *Punch and Judy*<sup>10</sup> realizavam suas apresentações com os bonecos durante o dia e, quando escurecia, cobriam o proscênio de suas empanadas com um tecido e efetuavam apresentações de sombras à luz de velas. Já os *Ciarlatani* eram médicos e mercadores populares que vendiam remédios e elixires contra todos os males e utilizavam-se de diversos elementos das artes da cena para atraírem seu público. Segundo Pietro Camporesi os

charlatões eram, ao mesmo tempo, malabaristas, prestidigitadores, ilusionistas: surpreendiam a povoação com o estanho jogo *biantiombranti/Teatro de Sombras*, no jogo do claro-escuro da lanterna mágica; os entretinham com marionetes e fantoches [...] Os charlatões contavam histórias e cantavam *frotolle*/canções, propunham aos espectadores jogos de azar e improvisaram comédias e farsas (os mais ricos contratavam também comediantes profissionais); entre um jogo e outro, vendiam as garrafadas dos ‘segredos’ das célebres milagrosas virtudes: os *bussoli* (CAMPORESI *apud* TESSARI, 2013, p. 49).

<sup>10</sup> Tradicional modalidade cômica de Teatro de Bonecos britânica que possui como personagens principais o Sr. Punch e sua esposa Judy.

Em fala realizada no Curso Teórico de *Commedia dell'arte* – ‘*Ciurlatani*’<sup>11</sup>, o pesquisador e professor italiano Roberto Tessari nos conta sobre o relato de um médico francês que escrevera um livro, por volta de 1740, contra o charlatanismo, relatando alguns casos de mentiras e falsidades praticadas por eles em Paris. Em uma das histórias desse livro, o médico denunciante narra que um charlatão anunciava ao seu público ter descoberto a razão de muitas doenças que assolavam a população. Em seguida, o charlatão revelava um ‘microscópio’ gigante com o qual teria descoberto que todas as doenças não agiam como ditas até então, mas eram causadas por pequenos animais que entrariam em nossos corpos causando uma ‘grande guerra’ e que ele, por meio do seu ‘inovador instrumento’, seria capaz de não apenas ver esse animal, mas de mostrá-lo a todo o público presente. Nesse momento ele abriu seu baú, tirou um frasco com seu remédio e anunciou que dentro dele continha outro animal invisível a olho nu, capaz de matar aquele que estava causando o mal. A partir desse momento, o charlatão utilizou de avançados mecanismos de Teatro de Sombra para mostrar em formas maiores os animais causadores de doenças e o animal contido no tubo de ensaio. O médico denunciante não soube explicar como e qual o mecanismo fora usado nas projeções, mas relata que o público viu duas projeções em sombra que se aproximavam uma da outra até se tocarem. Em uma cena composta por momentos de suspense e comicidade, os animais contidos no frasco entravam no círculo dos animais causadores das doenças e os atacavam, destruindo-os em seguida. O mecanismo utilizado pelo charlatão, nesse evento, talvez fosse uma lanterna mágica<sup>12</sup>, um equipamento muito empregado no teatro de sombras dos séculos XVI a XIX.

---

<sup>11</sup> Curso realizado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia no período de 18/04/2016 a 22/04/2016.

<sup>12</sup> A lanterna mágica é uma caixa óptica que projeta em uma tela imagens pintadas sobre uma placa de vidro. Bastava introduzir uma placa de forma invertida no chamado passa-vistas, na frente da fonte luminosa, para que as imagens projetadas surgissem na tela. Ao longo do século XVIII as lanternas passaram a projetar também animações, momentâneas ou contínuas, a partir de placas mecanizadas, engendrando espetáculos com efeitos de substituições, desaparecimentos, aparições bruscas, movimentos contínuos. (MANONNI, 2003, *apud* SILVA, 2014)

Na contemporaneidade, além das manifestações tradicionais aqui comentadas - *wayang kulit*, *nang talung* e *Karaghiozis* – também encontramos outras práticas artísticas de Teatro de Sombras vinculadas à comicidade como, por exemplo, as tradicionais manifestações chinesas *Chengdu* e *Tangshan*, os espetáculos *Circoluna* (2001), *Piccoli Asmodeo* (2013) e *Il Piú Furbo* (2018) do grupo italiano *Teatro Gioco Vita*, alguns dos números das companhias estadunidenses *Pilobolus Dance Theatre* e *Firefly Shadow Theater* e os números de sombras com as mãos dos artistas Bob Stromberg, Drew Colby e Valeria Guglietti, para citar alguns.

Como podemos observar, muitas são as modalidades artísticas de Teatro de Sombras que se vinculam ao riso e a derrisão em diversas partes do mundo e em diferentes momentos da história. Ainda que cada manifestação até aqui estudada apresente contextos e características singulares identificamos nelas muitos aspectos que, mesmo que não unânimes, lhes são recorrentes, tais como o forte cunho popular, a oralidade, o improviso, a presença de personagens consagrados e a abordagem de temas cotidianos e fatos conhecidos durante as apresentações.

### **A sombra e o riso no Brasil**

Como apontam Alex de Souza (2011) e Fabiana Lazzari de Oliveira (2018), no Brasil, o Teatro de Sombras é uma modalidade artística muito recente e, assim como outras linguagens do Teatro de Animação, esteve fortemente relacionado à pedagogia, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Porém, a partir da década de 1980, é possível identificar uma significativa ampliação desse panorama e um grande desenvolvimento da linguagem no país, especialmente nas últimas décadas.

Como já mencionado no início desse estudo, temos registrados atualmente, no banco de dados virtual *Veroteatro*, aproximadamente 160 cenas e performances de/com sombras produzidas em nosso país nas últimas quatro décadas. No entanto, apenas quinze dessas obras, menos de 10%, possui relação predominante ou significativa com o riso. É importante ressaltar que diversas obras apresentam traços ou efeitos de derrisão pontualmente. No

entanto, priorizamos neste estudo práticas que estabeleçam ligações significativas e abrangentes com a comicidade. Das obras que apresentaram caráter derrisório, seis trabalham preeminentemente com a linguagem do Teatro de Sombras; nove mesclam o Teatro de Sombras com outras linguagens do Teatro de Animação e teatrais de um modo geral, sendo que três delas utilizam as sombras de forma pontual para uma determinada cena ou efeito específico. Além disso, oito possuem como espectadores-alvo o público infanto-juvenil.

Os espetáculos *Máquinas* da Cia. Buzum de Bonecos (SP) e *Mamulengo de la Mancha* (DF), da Trapusteros Teatro, mesclam as sombras com os bonecos de luva. O primeiro, com técnicas de projeção de transparências que dialogam com o *cartoon* e, o segundo, com sombras corporais e adaptações de bonecos de mamulengo para a sombra, de modo semelhante ao que fora feito com o *Punch and Judy* nos *Galanty Shows*. Em ambos espetáculos os atores e as atrizes abusam da oralidade, com jogos de palavras, modulações de voz e diálogos ágeis, entre outros elementos sonoros que, em conjunto com as projeções de sombra, propõem diversas dinâmicas cômicas durante as apresentações.

Outros coletivos artísticos unem as sombras com a palhaçaria, como é o caso da Cia. O Curioso (SP), no espetáculo *Água até o nariz*, no qual o prólogo é realizado com sombras projetadas em uma pequena tela com silhuetas manipuladas pelos próprios palhaços que, escondidos do público, promovem um jogo cômico por meio de sons onomatopaicos e *gromelôs*<sup>13</sup>. Também temos o caso da Cia. TuaLua (MG), na cena curta *Doces Sombras*, com a utilização de projeções de silhuetas que transportam a palhaça Gilda Gelatina para um mundo de sombras repleto de doces gigantescos, trazendo o cômico por meio da hipérbole; e também o caso da Cia. Não é o caso (MG), com o espetáculo *Ruver, perdido nas Sombras*, na qual o cachorro Ruver, representado pela projeção de sombras feitas com silhuetas, forma uma clássica dupla cômica com o palhaço

---

<sup>13</sup> Recurso que se caracteriza pela substituição de palavras e seus significados por sons que não carreguem em si um referencial de significação.

Wallace e provoca o riso por meio de *clacks*, contradições e quiproquós criados por essa relação.

O palhaço também se faz presente no espetáculo *Rosa Pequena, Vida de Circo*, da Cia. das Rosas (SP) que, por meio das sombras e outras modalidades do Teatro de Animação, levam à cena diversos números circenses. Além da palhaçaria, também identificamos espetáculos que utilizam outras linguagens teatrais em conjunto com o Teatro de Sombras e promovem o riso a partir das relações estabelecidas entre as sombras e o texto, voz e elementos narrativos, como é o caso do já mencionado *Simbá, o marujo*, da Trupe de Truões (MG), *O Feitiço*, do Grupo Autônomos de Teatro (MG) e *América*, do Grupo Mão na Luva (SP).

Diante dos diálogos e aproximações entre a sombra e o riso até aqui exemplificados e da infinidade de possibilidades verificadas, fica em evidência o questionamento: por que temos no Brasil tão poucas obras de Teatro de Sombras cômicas, se comparadas a outros gêneros?

Confesso aqui que não tenho uma resposta substancial para essa indagação, a qual carece ainda de um estudo mais aprofundado. No entanto, ousou lançar, de modo despretensioso, assim como meu primeiro encontro com o Teatro de Sombras, algumas hipóteses possíveis para tal fato:

1 – As relações entre as necessidades técnicas e o improviso: o Teatro de Sombras é uma modalidade espetacular que carece de um maior número de elementos – ambiente minimamente escuro, fontes luminosas, superfícies de projeção, silhuetas etc. – do que outras modalidades. A presença e a lida com tais elementos, somados aos demais elementos inerentes a arte da cena, criam uma zona de maior complexidade. Diante disso, muitos artistas e companhias brasileiros optam por propostas cênicas mais delimitadas e controladas, o que abre pouco espaço para o improviso e o acaso, elementos primordiais para o jogo cômico em muitas manifestações de Teatro de Sombras;

2 – A prevalência de determinadas temáticas: devido ao seu caráter imaterial e impalpável a sombra é utilizada majoritariamente como um recurso estético e dramático para a representação de temas e seres espirituais, sagrados, mágicos e fantasiosos que transcendem o real. Tais representações

estão, na grande maioria das vezes, associadas ao solene, a elevação e a graça - no sentido bergsoniano – o que as colocaria em oposição ao riso e a comédia;

3 – A errônea visão da comédia como um gênero inferior: devido ao seu caráter derrisório e popular e pelo fato de levar a cena fatos do cotidiano e personagens inferiores. A comédia ainda parece ser tratada, por muitos, como um gênero teatral de menor valia. Corroboram com essa visão deturpada o fato de que, no ocidente, a teoria teatral tenha se referenciado principalmente na obra *Poética*, de Aristóteles, que tem como foco o estudo do gênero trágico - já que o segundo tomo, que trataria sobre os estudos do cômico, não chegou até os dias de hoje.

### Considerações finais

A um olhar superficial, a sombra e o riso podem se afigurar como fenômenos com pouca ou quase nenhuma conexão. No entanto, como apresentado nesse estudo, os dois fenômenos fazem parte da constituição humana e apresentam relações profundas e complexas.

Em todo o mundo, e em diversos momentos da história, encontramos uma grande quantidade de práticas e experiências de Teatro de Sombras vinculadas ou fundamentadas na comicidade. Grande parte dessas manifestações apresentam cunho popular com modelos e códigos consolidados e personagens consagrados, além da forte presença da oralidade e do improviso.

Já no Brasil, verificamos a pouca incidência da derrisão - apenas 10% - nas obras de Teatro de Sombras. A breve análise que fizemos dessas produções brasileiras nos revela uma gama de cenas, espetáculos e performances com características muito diversas umas das outras. Em solo brasileiro, as relações entre a sombra e o riso são compostas com uma grande variedade de técnicas, recursos e modos de fazer. Ora amalgamando o Teatro de Sombras com outras linguagens teatrais, ora com adaptações e transposições de outras linguagens ao universo da sombra.

Apesar de ainda não conseguirmos afirmar os motivos pelos quais poucas são as obras de Teatro de Sombras cômicas em nosso país, ratificamos, de forma sintética, as três possíveis hipóteses que podem justificar tal cenário: 1 –

as relações entre as necessidades técnicas que dificultam a inserção do acaso e do improvisado; 2 – a prevalência de temáticas relacionadas ao universo onírico; 3 – o entendimento equivocado da comédia como um gênero teatral inferior.

Tais hipóteses, assim como as demais questões aqui levantadas, suscitam discussões momentâneas que carecem de maior reflexão. No entanto, acredito que, discorrer sobre a comicidade no Teatro de Sombras, seja de extrema importância contemporânea e pode, com ou sem sombra de dúvidas, colaborar com o preenchimento de diversas lacunas nos estudos teatrais.

### Referências

- AGRAFIOTIS, Thomas. A.; PAPAGEORGIOU, Ioanna. Discurso e Voz nas Apresentações Cômicas do Tradicional Teatro de Sombras Grego de Karaghiozis. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 19, p. 181-211, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701192018181> . Acesso em: 22 jul. 2022.
- AND, Metin. Aspectos e funções do teatro de sombras turco. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 09, p. 116-127, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701092012116> . Acesso em: 22 jul. 2022.
- BADIOU, Maryse. Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 09, p. 044-073, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701092012044> . Acesso em: 22 jul. 2022.
- BELL, John. **Strings, Hands, Shadows: a modern puppet history**. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 2000.
- BELTRAME, Valmor. **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo: Edipro, 2018.
- CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu – a história de um enigma que fascinou grandes mentes da humanidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HEMMET, Christine. Un théâtre d'ombres vivant: le nang talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande. In: DAMIANAKOS, Stathis (org.). **Theatres D'ombres: tradition et modernité**. Paris: L'Harmattan, p. 43-71, 1986.
- INDEPENDENT OBSERVER. Independent observer, 2019. Semar, the most Indonesian wayang figure: his role and meaning. Disponível em: <https://observerid.com/semar-the-most-indonesian-wayang-figure-his-role-and-meaning>. Acesso em: 28 mai. 2022.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Da prática pedagógica à atuação no teatro de Sombras: um caminho na busca do corpo-sombra**. 2018. 288 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

REINEGER, Lotte. **Shadow puppets, shadow theatres and shadow films**. Boston: Plays, 1970.

SEARS, Laurie. **Shadows of Empire: colonial discourse and javanese tales**. Durham and London: Duke University Press, 1996.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. Espetáculos De Fantasmagoria: Sincretismo Audiovisual E Produção De Sentido. In: **27ª Reunião Anual da Anped**. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/espeticulos-de-fantasmagoria-sincretismo-audiovisual-e-producao-de-sentido> Acesso em: 30 ago. 2022.

SOUZA, Alex de. **Só, Mas Bem Acompanhado: Atuação solo e animação de bonecos à vista do público**. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2011.

TESSARI, Roberto. Commedia dell'Arte e rituais não cristãos. In: AGLAE BRONDANI, Joice (org). **Scambio dell'arte: Commedia dell'arte e Cavallo Marinho**. Salvador: Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades, p. 43-62, 2013.

VEROTEATRO. Veroteatro, 2022. Teatro de sombras. Disponível em: <http://veroteatro.com/teatrosombras>. Acesso em: 28 mai. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.