

A POÉTICA DA AUDIODESCRIÇÃO MEDIANDO A PERFORMANCE DA CENA CLOWN COM STOP MOTION E TEATRO DE SOMBRAS

THE POETICS OF AUDIODESCRIPTION MEDIATING THE PERFORMANCE OF THE CLOWN SCENE WITH STOP MOTION AND SHADOW THEATRE

Thiago de Lima Torreão Cerejeira
Jefferson Fernandes Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: As proposições artísticas que estabelecem interconexões com as tecnologias evidenciam a recorrência do tecnovívio na cena contemporânea. Misturas inusitadas entre formas animadas como o stop motion e o teatro de sombras associadas à cena teatral podem resultar em linguagens híbridas que oferecem ao espectador uma experiência de fruição estética muito peculiar, e ainda mais instigante, se considerada a perspectiva da tradução intersemiótica da audiodescrição para espectadores com deficiência visual, conduzindo à reflexão acerca de se a potência da palavra conseguirá ser mediadora da poética visual de um espetáculo que congregue a performance e as articulações entre corpo e formas animadas.

Palavras-chave: Audiodescrição poética; Performance e formas animadas; Stop Motion; Teatro de sombras.

Abstract: The artistic propositions that establish interconnections with technologies evidence the recurrence of techno-conviviality in the contemporary scene. Unusual mixtures between animated forms like stop motion and shadow theatre associated with the theatrical scene may result in hybrid languages that offer the spectator a very peculiar aesthetic fruition experience and, even more instigating, if considered from the perspective of intersemiotic translation of audiodescription for visually impaired spectators, leading to reflection on whether or not the power of the word will be able to

mediate the visual poetics of a spectacle that brings together the performance and the articulations between body and animated forms.

Keywords: Poetic audio description; Performance and animated forms; Stop Motion; Shadow theatre.

Recebido em: 05/08/2023

Aceito em: 01/10/2023

A tecnologia se presentifica na arte

As tecnologias dão o tom do século XXI. Por onde quer que se enverede, lá estão elas à disposição com inúmeras possibilidades e alternativas, às vezes até inusitadas, avançando por terrenos antes inexplorados. A confluência das mídias tecnológicas assume desse modo um protagonismo que instiga novas experimentações e artesanias em diversos segmentos, oportunizando a criação e reinvenção de procedimentos estéticos e conceituais.

O engendramento das tecnologias com a arte não destoa dessa configuração e a interface com as linguagens artísticas estreita-se cada vez mais, reconfigurando estratégias de interatividade que resultam em vertentes desafiadoras, instaurando a reflexão acerca de paradigmas preestabelecidos que podem reinventar-se com o aporte de aparatos midiáticos.

No âmbito do teatro, as incursões com mídias e tecnologias já ocorrem de diversas maneiras, apresentando cenários híbridos que redimensionam a performance cênica, a exemplo de espetáculos que promovem essa interconexão por meio da articulação entre corpo e formas animadas.

O campo dessas experimentações é então fértil para que se possa analisar como ocorre tal simbiose e de que forma ela contribui para o desdobramento da cena teatral contemporânea, quanto à coexistência de um teatro que dialoga e convive com as tecnologias, compondo as relações entre o natural e o artificial, entre a presença humana e a do inanimado, e apontando, conforme assinala Lehmann (2007, p. 366) para “[...] o campo de uma intersubjetividade que põe em jogo a interação entre os corpos, uma relação do encontro comum em uma situação social que constitui um outro ‘tempo’ entre sujeitos”.

A repercussão do fenômeno de um teatro midiaticizado se problematiza ainda mais quando é introduzida a dimensão da acessibilidade comunicacional por meio do recurso da audiodescrição, que se constitui como uma modalidade de tradução intersemiótica no intuito de possibilitar a fruição de espectadores com deficiência visual, e onde todo o conjunto da poética visual da cena e de seus elementos serão assim mediados por meio de um jogo de palavras que se propõe auxiliar na compreensão e no entendimento desse público.

Tal movimento deflagra, por conseguinte, um esforço investigativo no sentido de perceber como se dará a convergência do que é visual para verbal nessa dinâmica de intersubjetividade, incorporando-se às elucubrações do corpus teórico de um estudo de Doutorado em Educação, no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGED/UFRN), intitulado “A coautoria do audiodescritor consultor na performance da audiodescrição poética¹” (Cerejeira, 2023).

Composta a tecitura que modelará o fio condutor do recorte aqui pretendido, adentrem-se nas especificidades do espetáculo em questão e no contexto das mídias e formas animadas que se destacam nesse panorama, o stop motion e o teatro de sombras, a fim de que se possa compreender como elas se desvelam na cena teatral.

Tecnovívio em cena

A aplicação de recursos que possibilitam a interação do elemento humano com o inanimado é um artifício já amplamente utilizado na linguagem audiovisual, seja ela a de cinema, vídeo ou televisão. No teatro ou na performance cênica tais incursões também estão presentes e é nessa perspectiva que se concentrará o escopo desse debate.

Será utilizada para tanto na fundamentação desse estudo a noção de tecnovívio discutida por Dubatti (2011, p. 23), na qual: “a situação tecnovivial implica uma organização da experiência determinada pelo formato tecnológico [...] em como a informação aparece organizada, pré-organizada pela estrutura tecnológica e quantas subjetividades se presentificam nessa intermediação”.

A referência que define o argumento central advém da observação do espetáculo “Abraço”, do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, da cidade de Natal (RN), peça com cerca de cinquenta minutos de duração, direcionada ao público infante-juvenil, onde os três atores em cena revezam-se entre sete personagens e não fazem uso da palavra oral ao longo de quase toda a performance.

A especificidade que se deseja analisar gira em torno dos momentos em que são projetadas nas três portas que constituem o cenário, animações em stop

¹ Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/52796/1/Coautoriaaudiodescritorconsultor_Cerejeira_2023.pdf.

motion ou, por vezes, nos trechos em que essas mesmas portas são utilizadas para abrigar a estética do teatro de sombras.

Figura 1 – Personagens reais e em stop motion na mesma cena. Fonte: Thiago Cerejeira (2021).



Audiodescrição: no palco de Abrazo, três portas, uma à esquerda, outra à direita e uma no meio, mais ao fundo. Os atores estão ao lado de cada uma das portas. Eles usam figurinos de tecido delicado, folgados e na cor branca. Entre as portas, no chão, um quadrado de luz. Na porta esquerda a projeção em stop motion da personagem da Florista. Ao lado, a atriz que interpreta a personagem usa um largo chapéu de palha com flores vermelhas. Na porta direita, a projeção do personagem do General. O ator que o interpreta usa um quepe branco. Na porta do meio, a projeção de uma peteca, que é a representação do personagem do Índio. Outra atriz, ao lado, segura uma peteca (Fim da audiodescrição).

A função das projeções de stop motion nas portas que compõem o cenário apresenta graus distintos de interação com os atores e suas ações na cena. Nos primeiros dez minutos de espetáculo, essas projeções aparecem nas portas conforme os personagens vão sendo apresentados à plateia, como no caso do exemplo da figura acima.

Ribeiro (2009) explica que o stop motion pode ser entendido como a técnica de animação que utiliza a fotografia de materiais diversos com variações de posicionamento em cada fotograma a fim de criar a ilusão de movimento. O autor defende que “[...] embora a animação por computação gráfica esteja se caracte-

rizando como a técnica de animação do século XXI, a animação em stop motion, de práticas de produção artesanais, se mantém existente e valorizada dentre as inúmeras realizações de animação no mercado atual” (Id., p. 138).

No caso do espetáculo *Abrazo*, destaque-se, entretanto, a dificuldade no tocante à audiodescrição quanto à transformação desses contextos visuais em verbais, por conterem muitas informações que estão relacionadas à profusão, quase que incessante das ações dos atores em cena.

O aspecto da profusão de elementos e ações no teatro é preponderante para estabelecer um parâmetro de escolhas do que vai ou não ser audiodescrito, ou seja, do que vai de fato ser contemplado e levado para o espectador com deficiência visual, a fim de possibilitar sua compreensão do encadeamento das cenas e dessa dinâmica tão efêmera.

O processo de escolhas que é determinante na audiodescrição ocasiona uma articulação quase que dilemática de pontos cruciais que não podem deixar de ser informados sob pena de incorrer em um prejuízo para o espectador.

Ao abordar a questão dilemática das imagens, Didi-Huberman (2010, p. 74), convoca a refletir que a dinâmica do jogo do visível pode ser compreendida, por exemplo, como “[...] senão uma estrutura global que prende os termos numa relação de captação dual e agressiva, [...] de um par estrutural em que cada imagem convoca e repudia sua contraimagem próxima”.

Quando se transfere a perspectiva do jogo do visível para o campo da audiodescrição, um desafio hercúleo e permeado de complexidade é instaurado, já que fica latente a recorrência de um sentido de complementaridade quanto ao uso das palavras mais adequadas e que consigam contemplar com precisão o que está sendo capturado pelo olhar do audiodescritor. Esse processo tradutório é assim constituído de um afã inelutável que implica em ganhos e perdas da compreensão, do sentido, de certo modo inevitável e, até mesmo inviável, já que não se estabelece a rigor uma forma literal da tradução visual.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (Didi-Huberman, 2010, p. 33)

A captação da mensagem, ou melhor dizendo, a atribuição de sentido e a consolidação de entendimento pelo usuário do recurso de audiodescrição beiram uma linha tênue que se alicerça na subjetividade e na duplicidade de olhares, seja de quem observa, traduz ou recebe essa comunicação verbal que se pretende tradutora de contextos visuais. Estão imbricados nesse panorama, por conseguinte, uma série de fatores a serem considerados como itinerários, repertórios e especificidades de cada indivíduo. Bakhtin (2019, p. 73) discorre acerca dessas elucubrações advertindo que: “a palavra não sabe a serviço de quem opera, ela chega da obscuridade e não conhece as suas raízes”.

Todavia, uma questão prioritária e consensual na audiodescrição é que a construção do jogo de linguagem verbal que dará conta da imagem precisa ser, na melhor das hipóteses, abrangente, no sentido de contemplar o maior número possível de usuários ou espectadores, e, sobretudo, compreensível, pois esta seria sua função basilar.

A partir de tais entendimentos acerca da abrangência e do objetivo maior que seria o da compreensão é possível pautar a arte tradutória sígnica que compõe o fazer da audiodescrição. Plaza (2013) contribui para ampliar a noção relacionada à tradução intersemiótica como pensamento em signos e é enfático ao estipular que:

Se no nível do pensamento interior a cadeia semiótica já se institui como processo de tradução e, portanto, dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas? Neste caso, o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa. (Plaza, 2013, p. 18)

Decodificar signos ou torná-los palpáveis ao espectador com deficiência visual que utiliza a audiodescrição exigiria uma relação que não infligisse o princípio do direito à interpretação e ao discernimento, já que essa seria uma premissa tangível ao próprio campo da fruição, que envolveria a dicotomia entre signo, significado e significante, ou como tão oportunamente define Barthes (2007):

[...] não se trata de ser conciso (isto é, de encurtar o significante sem diminuir a densidade do significado), mas ao contrário de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se

interiorize, não se torne implícito, não se solte, não divague no infinito das metáforas, nas esferas do símbolo. (Barthes, 2007, p. 141)

A configuração da inter-relação entre signo, significado e significante é outro arenoso terreno nos interstícios da audiodescrição já que, por vezes, se lida com a opressiva limitação do tempo ou intervalos de espaços onde essa palavra mediadora será inserida e que, em alguns casos, incorre na consolidação de esquemas sucintos ou muito objetivos que acabam por não explicitar de forma adequada o íterim de certas conjunções visuais.

Um bom exemplo disso, no caso do espetáculo *Abrazo*, tomando como referência o contexto da figura 1, é o da porta do meio, no qual a peteca representaria analogicamente um dos personagens, o Índio, que não chega a ser interpretado de fato pelos atores, diferentemente dos outros seis personagens da peça.

Cabe salientar que, com exceção do Índio, esses outros seis personagens são revezados pelos três atores e diferenciam-se, em sua maioria, pelos acessórios utilizados na cabeça: uma mala e um chapéu Panamá para o Rapaz, um lenço vermelho para a Avó, um chapéu triangular vermelho para o Soldado, um chapéu de palha com flores vermelhas e um cavaquinho para a Florista, uma boina vermelha para o Menino, e um quepe branco para o General.

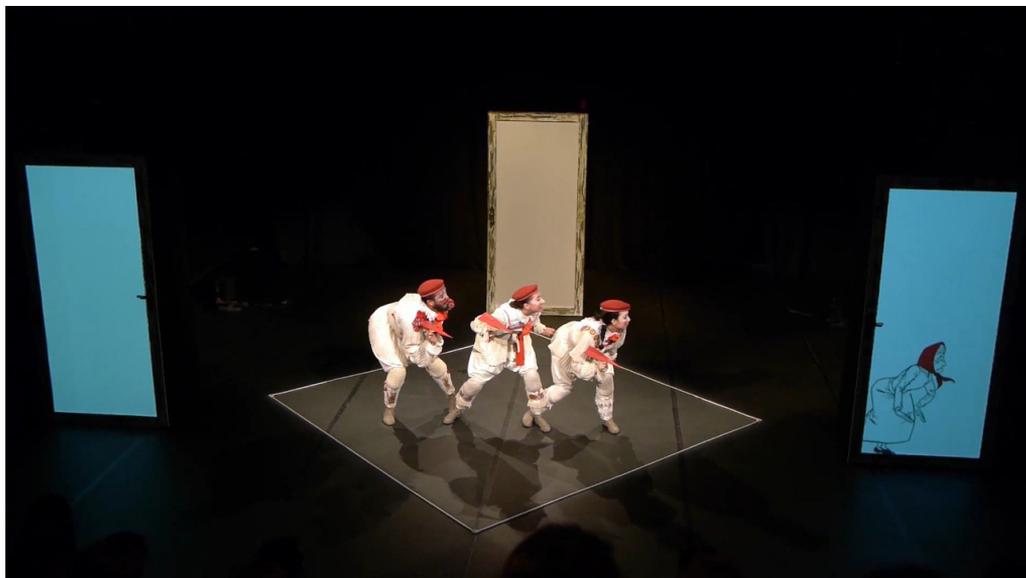
A grande questão que perpassa o caso do Índio é, portanto, o fato desse personagem ser representado com a analogia de uma peteca, aspecto que poderia deixar dúvida o entendimento e a própria correlação com o padrão já estabelecido nos outros personagens, quanto à diferenciação pelos acessórios.

É importante ressaltar ainda a necessidade efetiva de pontuar as projeções de stop motion nas portas, nesses minutos iniciais da peça, que promovem, como já foi mencionado, uma espécie de apresentação dos personagens dessa história, pois daí em diante as projeções adquirem um perfil mais dialógico com o próprio espetáculo, estabelecendo interlocuções com os atores ou até mesmo de forma a exprimir a simbologia de situações de caráter sociopolítico ou histórico que relacionam-se com o enredo da peça, que enfoca em histórias de liberdade, exílio e opressão.

As projeções de stop motion em *Abrazo* apresentam-se, em sua maioria, estáticas, característica aliás muito peculiar e própria desse estilo de forma ani-

mada, instituindo um efeito envolvente, chegando inclusive a estabelecer um esquema interativo e a contracenar com os próprios atores, propiciando uma dinâmica de ludicidade e fantasia.

Figura 2 – Os meninos espiam escondidos a Avó. Fonte: Thiago Cerejeira (2021).



Audiodescrição: no palco, os três atores interpretando o personagem do Menino. Eles estão dentro do quadrado de luz que fica entre as portas, semicurvados e olhando para a direita. Os meninos usam boinas vermelhas e espiam curiosos a projeção em stop motion da avó na porta direita. A avó está de costas para eles, também semicurvada (Fim da audiodescrição).

A imagem acima ilustra com precisão o esquema interativo entre a forma animada do stop motion e os atores. A Avó aparece inicialmente na porta esquerda e na sequência na porta direita. Os meninos, dentro do quadrado iluminado, acompanham com o olhar o trajeto da Avó. A dinâmica desse trecho culmina com a Avó voltando-se para a direção do quadrado iluminado onde estão os meninos e os surpreendendo.

Com base no registro fotográfico da figura 2, é possível perceber na expressão corporal dos atores uma relação interativa com o stop motion da Avó projetado na porta. Destaque-se por conseguinte o jogo lúdico que é criado na cena entre o corpo dos atores e a forma inanimada.

Esse caráter lúdico é inclusive trazido para a audiodescrição, no sentido de assumir a projeção de stop motion da Avó, nesse momento, como a própria personagem. O recurso utilizado para que não se crie certa confusão pelo o espectador com deficiência visual é o de referenciar, logo no início desse trecho, que se trata de uma projeção, assumindo na sequência apenas a menção mesmo ao nome da Avó, conforme a audiodescrição do trecho mencionado, transcrito a seguir:

As portas esquerda e direita se iluminam. O desenho da avó é projetado na esquerda. Semicurvados, acompanham atentos o trajeto da avó. Ela agora está na porta direita. Erguem-se com espanto. A avó se vira e enfim os encontra.

No trecho supracitado, é relevante observar que a construção obedece aos princípios e requisitos da audiodescrição, procurando contemplar o encadeamento das ações e, sobretudo, tentando manter certa poeticidade da narrativa, como se uma história estivesse sendo contada.

A alternativa que utiliza a palavra da audiodescrição em uma forma poética, lúdica, associada à contação de histórias é, portanto, crucial para articular a linguagem que fará a mediação do espectador com deficiência visual, conduzindo-o de forma mais envolvente e minimizando sobretudo o aspecto de sobrecarga de informações que pode ocorrer na mediação de uma obra ou produto artístico que dependa exclusivamente desse recurso de acessibilidade comunicacional.

Como já colocado anteriormente, a dificuldade em relação ao tempo disponível para as inserções da palavra mediadora da audiodescrição é sempre um complicador, visto que, em espetáculos ou obras que contenham a palavra oral dos atores como predominante, esse tempo que será utilizado para pontuar a audiodescrição será mínimo.

Por outro lado, em obras ou espetáculos em que a palavra oral é praticamente nula ou inexistente, a sedução que se instala nos audiodescritores em relação à quantidade de espaço disponível para inserir a audiodescrição pode se configurar como um perigo iminente e que poderá comprometer tanto a qualidade da mediação quanto da fruição. Bakhtin (2019) oferece subsídios teóricos relacionados à imagem e o objeto, ao próprio aspecto enunciativo dessa interconexão.

O próprio objeto não participa na formação da própria imagem. A imagem, em relação ao próprio objeto, ou é um golpe de fora ou um dom de

fora, mas um dom injustificado, falso e lisonjeador. [...] Na imagem não se encontram e não se unem as vozes do objeto e daquele que fala sobre ele. [...] A imagem o coage a coincidir consigo mesmo e o afunda no desespero do acabado e pronto. A imagem utiliza até o final todos os privilégios da sua posição exotópica. [...] Essas são suas fronteiras. [...] O problema da transformação do sentido. (Bakhtin, 2019, p. 75)

Essa alusão teórica de Bakhtin (2019) leva à reflexão de que, no âmbito da audiodescrição, por exemplo, muitas vezes, a palavra mediadora pode entrar em contradição ou apresentar evidências de dubiedade que serão conflitantes para o espectador, principalmente na questão da interpretação, ou como o próprio autor coloca, do problema da transformação do sentido.

A partir da incongruência que se instala no cerne da performance teatral com o da tradução intersemiótica, um caminho viável seria o que ressignifica à performance da voz nesses contextos, já que será ela o fio condutor entre o audiodescritor narrador, com seu olhar para a cena, e o espectador com deficiência visual, ou melhor dizendo, entre o que se traduz e o que se frui.

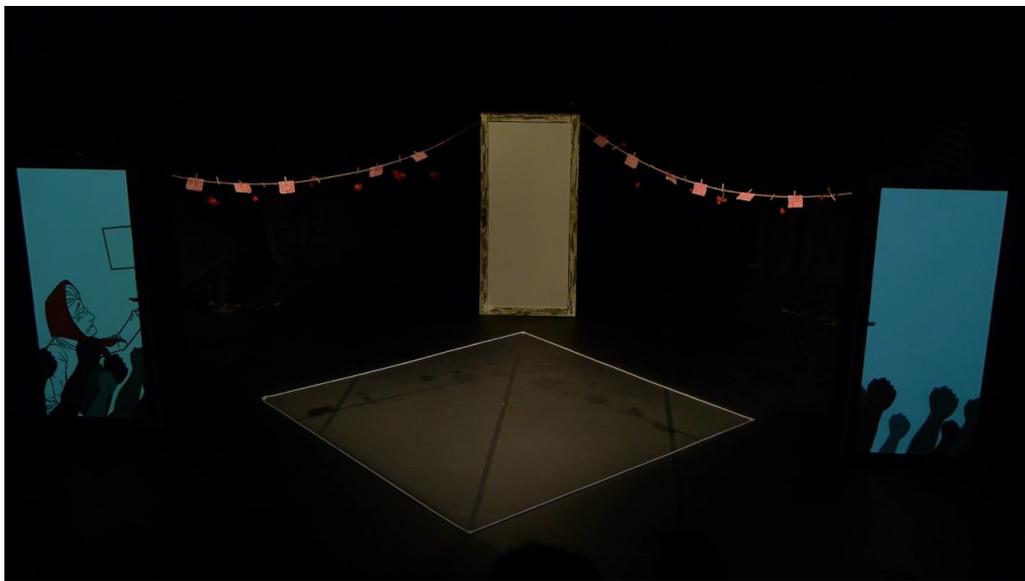
Uma ênfase precisa, entretanto, ser colocada no quesito da vocalidade que irá dar o tom à performance da oralidade teatral, produzindo, conforme designa Fortuna (2000), uma espécie de abraço sonoro, que redefine a relação espaço-tempo por meio de um espaço de oralidade, no qual há a produção de sentido.

A poesia sonora se apresenta como um novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) através da criação de uma língua (um racional código aberto) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências: estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem. (Fortuna, 2000, p. 70)

A voz que dará corpo à narração da audiodescrição estará incumbida de carregar as sutilezas que farão toda a diferença no momento de escuta e apreciação do espectador com deficiência visual. Deve, pois, ser uma voz que conduza esse espectador a imergir nesse ou naquele espaço-tempo de fantasia, ficção, descoberta, sem perder de vista a cadência e o diálogo com

a própria linguagem da obra artística, respeitando seu ritmo e, sobretudo, oferecendo o tempo necessário para que a fruição possa acontecer.

Figura 3 – A poética da voz que dá corpo à audiodescrição e se junta à história e ao protesto na cena.



Fonte: Thiago Cerejeira (2021).

Audiodescrição: no palco, as portas esquerda e direita recebem a projeção de punhos erguidos de manifestantes em um protesto. A Avó está na porta esquerda segurando uma placa, em meio aos manifestantes. A porta do meio está sem projeção e tem coloração amarelada. Um varal com flores vermelhas e passaportes está pendurado nas quinas das três portas, unindo-as (Fim da audiodescrição).

No trecho do espetáculo que remete ao momento capturado na figura 3, a projeção de stop motion faz um deslocamento curioso. Aparece, inicialmente, na porta esquerda, a projeção da silhueta de punhos erguidos de pessoas em um protesto. A sonoplastia acompanha o contexto, com barulhos de vozes e passos em marcha. O protesto segue adiante e a projeção de stop motion invade a porta direita. As pessoas caminham e em determinado momento, a Avó destaca-se no meio da multidão carregando uma placa.

É, por conseguinte, um momento valioso para discutir-se um ponto primordial, o fato de sua mediação ser fundamental nesse momento específico em que não há, por exemplo, nenhum dos atores no palco.

Pode-se assim afirmar que nesse instante do espetáculo, caso não estivesse presente a palavra mediadora da audiodescrição, o espectador com deficiência visual não teria acesso à estratégia da composição que foi utilizada na cena, seja pela ausência, ainda que muito breve, dos atores no palco, seja pela própria dinâmica utilizada no stop motion do protesto, no qual, inclusive, à medida que segue sua marcha, deixa ver a Avó em meio à multidão.

Essas nuances são por assim dizer carregadas de significados e simbologias necessárias à construção de inferências pelo espectador com deficiência visual. Se, por um lado, isso fica instantaneamente evidente para o espectador sem deficiência visual, para esse outro público a audiodescrição será indispensável por proporcionar a ideia do que Rancière (2012) denomina como uma imagem pensativa.

Falar de imagem pensativa, ao contrário, é marcar a existência de uma zona de indeterminação entre esses dois tipos de imagem. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não arte. (Rancière, 2012, p. 103)

Considerem-se alguns pontos primordiais a fim de clarificar a proposição de Rancière (2012) quanto à ideia de uma imagem pensativa. De fato, não é propriamente a imagem que pensa, mas o indivíduo. Essa prerrogativa vai ao encontro das experiências que se articulam quanto ao processo de recepção da performance teatral pelo espectador com deficiência visual, já que a potência dessa palavra mediadora é que promove a ação do pensamento, e, portanto, dos estados sensoriais que permeiam a fruição, acerca do que está sendo traduzido da poética visual da cena.

Rancière (2012) reforça e demarca a eminência do distanciamento entre duas ideias do conceito de imagem que interessa, sobremaneira, a esse estudo. A noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. Instaura assim a provocação de um espectador emancipado e que, no âmbito dessa investigação, tem, na audiodescrição, em termos processuais, um recurso que instiga à reflexão, ao pensamento crítico, à autonomia de construir seu próprio entendimento, a partir do que é provocado pela audiodescrição.

Nesse sentido, é pertinente salientar o robusto contexto da poética visual que compõe a cena de Abrazo, seja nos elementos constituintes e cenográficos, seja na própria combinação de formas animadas, tecnologias e de estéticas cênicas que se mesclam durante o espetáculo, a destacar, obviamente, o stop motion, o próprio conceito de clown e o teatro de sombras, estilos que, inclusive, têm sido alvo de muitas discussões e debates acerca de suas nomenclaturas, origens e usos.

A arte do clown é discutida por diversos teóricos que analisam a distinção entre os termos “clown” e “palhaço”. Para fins deste estudo, entretanto, não será aprofundada tal linha de debate e a recorrência se dará rumo às teorizações mais generalistas a fim de compreender a essência da arte do clown, ao “clownear” de uma forma mais abrangente.

Para tanto, será aqui utilizada a designação de Jacques Lecoq, autor francês com representativo referencial de pesquisa e de formação na técnica clown, e que acredita que a diferenciação entre os termos se configura na perspectiva de que o clownear do circo acabou sendo ultrapassado por um clownear dramático mais moderno, já que, conforme afirma o autor: “desde os anos sessenta manifesta-se um interesse pelo clown. Mas o clown não está mais ligado ao circo: trocou o picadeiro pela cena e pela rua” (Lecoq, 1987, p. 117).

A técnica do clown é notória e está presente na estética do espetáculo teatral Abrazo, seja pela caracterização dos personagens, seja pela inconfundível performance dos atores, com foco na construção da presença cênica, da musicalidade da cena e do corpo, ou na própria lógica subvertida do mundo, presentificada na relação direta com a plateia e no lirismo que compõe esse universo, além claro, de toda a carga cômica.

Já as inserções relativas ao teatro de sombras ocorrem nesse espetáculo de forma mais pontual, porém mantendo o mesmo aspecto de interatividade em cena, no caso, de um estilo ou forma animada com os atores.

Segundo Berthold (2001), existe uma controversa corrente entre estudiosos do século XX quanto à origem do teatro de sombras, se teria ele viajado da China, via Índia e Indonésia, até a Turquia, ou o caminho inverso. Fato é que, o teatro de sombras permaneceu uma forma favorita do teatro chinês, em que são usados bonecos ou formas humanas para transmitir uma impressão imaginativa das histórias.

É uma estética que remete a uma antiga lenda de um imperador chinês que, tendo perdido sua amada, confiou na habilidade de um homem que prometia comunicar-se com os fantasmas e espíritos dos mortos, fazendo com que suas imagens pudessem ser vistas à noite, permitindo assim que o imperador conseguisse visualizar sua amada a uma certa distância, atrás de uma cortina. Essa evocação visual dos espíritos reflete-se, então, na terminologia do teatro chinês, onde as duas portas – de entrada e de saída, à esquerda e à direita do palco, ficaram conhecidas como as “portas das sombras” ou “portas das almas”.

Figura 4 – As portas das sombras, no espetáculo *Abraço*. Audiodescrição: no palco escuro, apenas as portas esquerda e direita estão iluminadas. Percebe-se a sombra de um personagem movimentando-se na porta esquerda e outro na porta direita (Fim da audiodescrição).



Fonte: Thiago Cerejeira (2021).

O recurso do teatro de sombras foi eficaz para articular jogos e performances cênicas entre os atores, a exemplo do trecho em que a sombra da Avó aparece transitando de porta em porta à procura do Menino, ou como no momento do registro da figura 4 que determina a passagem ou lapso de tempo, indicando que ações e situações ocorreram com os personagens.

A estratégia adotada no exemplo da figura 4 foi, além do indicativo da sonoplastia, o blackout no palco, simulando uma temporalidade noturna, a fim de tornar evidente a iluminação apenas nas portas para que a projeção das sombras dos personagens ganhasse destaque, aspecto conseguido por meio da técnica da

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 14 n. 2, jul-dez/2023

iluminação na arte cênica que, segundo Figueiredo (2011, p. 23), articula-se em dois eixos: a manipulação consciente da relação luz/sombra/corpo humano e o direcionamento do feixe de luz por meio de equipamentos refletores.

Em outra cena, na qual se utiliza a técnica do teatro de sombras, com a luz geral e, por conseguinte, com a imagem da sombra atrás da porta esmaecida, o personagem do Menino sai apertando as campainhas das portas e se escondendo. A dinâmica estabelece assim um diálogo inusitado da sombra do personagem do soldado que está atrás da porta, com o personagem do Menino que se mantém escondido – e isso fica perceptível pela postura corporal –, ainda que ele esteja circunscrito à delimitação do quadrado iluminado no chão.

Figura 5 – Teatro de sombras em interface com a cena. Fonte: Thiago Cerejeira (2021).



Audiodescrição: no palco, a porta esquerda está iluminada e deixa entrever a sombra de um dos personagens que está com pernas entreabertas e mãos na cintura. Um varal com flores vermelhas e passaportes está pendurado nas quinas das três portas, unindo-as. Dentro do quadrado iluminado no chão, alguns objetos estão espalhados e, próximo ao vértice direito, o menino está agachado (Fim da audiodescrição).

Para que toda essa interação do corpo do ator na cena com a estética das formas animadas, tanto a do stop motion quanto a do teatro de sombras, sejam percebidas em sua totalidade pelo espectador com deficiência visual, se faz necessária a mediação da palavra oral da audiodescrição.

A profusão de elementos e ações que se desenvolvem na performance da cena clown com a interface das mídias ou artifícios das formas animadas criam ambiências de extrema complexidade que determinam o uso de uma palavra me-

diadora permeada de detalhes e que, caso não seja avaliada criteriosamente, pode pecar pelo excesso.

De outro modo, há de se observar a premente necessidade com o compromisso da tradução intersemiótica e, no caso da audiodescrição, no sentido de contemplar o conjunto de signos propostos pelo espetáculo, ou ao menos a maior parte deles, aspecto que constitui e determina a recorrente e dilemática sensação de que sempre existe algo a ser complementado, ajustado, característica que, por sua vez, poderia demarcar um sem fim atitudinal e cíclico na busca pela lapidação do processo.

Poéticas possíveis e inconclusas

Ao discorrer sobre as mídias no teatro pós-dramático, Lehmann (2007, p. 377) afirma que: “só quando a imagem de vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal começa propriamente uma estética midiática do teatro”. A colocação do autor encontra, desse modo, ressonância com a proposição do espetáculo *Abrazo* pois, conforme o que foi apresentado, não existe uma dissociação do elemento cênico intermediado pela forma animada com a performance corporal dos personagens na cena teatral, seja ela o stop motion, seja o teatro de sombras.

A confluência dessas composições cênicas instaura, por conseguinte, uma experiência inusitada no fazer teatral, repleta de significações e sugerindo, conforme prenuncia Desgranges (2017, p. 16), “[...] a noção de se colocar em risco, de se embrenhar em zonas desconhecidas [...] que nos possibilita pensar a experiência poética [...] como invenção de possibilidades, [...] como percurso de produção de conhecimentos e de subjetividades”.

Amplia-se ainda mais tal pressuposto de dilatação das subjetividades, ao se enfatizar o campo da audiodescrição como palavra mediadora, por meio da tradução intersemiótica que se reflete em um processo dialógico visando a interação comunicativa (Plaza, 2013), a qual procura contribuir com a fruição do espectador com deficiência visual.

A experiência poética do encontro entre teatro e tecnologias digitais afeta o espectador, conduzindo-o a ser partícipe de enredos antes impensados, de

proposições não casuais, que desconstroem o hermetismo de alguns paradigmas estéticos, abrindo, desse modo, caminhos e veredas instigantes para novas abordagens e cruzamentos criativos que podem, conforme defende Pavis (2009), solidificar o teatro no cruzamento de culturas.

Repensar o teatro a partir da noção de tecnovívio, ou seja, da cultura vivente desterritorializada pela intermediação tecnológica (Dubatti, 2011) pode oferecer significativas e potentes contribuições no sentido de perceber quantas subjetividades se presentificam nessa intermediação.

O caminho que se vislumbra é então fértil de engendramentos e artesanias que possam ressignificar o fazer teatral, a fruição estética, consolidando a práxis do espectador imerso em uma fruição plena de significação e sentido de uma cultura, na qual o teatro se redimensiona como região de experiência cênica convivial e de subjetividade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O homem ao espelho. **Apontamentos dos anos 1940**. São Carlos: Pedro & João, 2019.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Roland Barthes).

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CEREJEIRA, Thiago de Lima Torreão. **A coautoria do audiodescritor consultor na performance da audiodescrição poética**. 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/52796/1/Coautoriaaudiodescritorconsultor_Cerejeira_2023.pdf>. Acesso em 22 jul. 2023.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2017. (Coleção Teatro, nº 83).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção Trans).

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BLÃO, Armindo Jorge de Carvalho; NETO, Walter Lima Torres (orgs.). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011. pp. 12-39.

FIGUEIREDO, Laura Maria de. **Luz tecnologia e arte**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural, 2011.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

LECOQ, Jacques. **Le Théâtre du geste**. Paris: Bordas, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos).

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Thiago Franco. **Animação em stop motion: tecnologia de produção através da história**. 2009. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.