

Entre Prometeu e Epimeteu: teoria e prática no ensino e formação do teatro de formas animadas

Gilson Motta

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (Rio de Janeiro)



Figura 1 - *Sombra é luz - Marielle presente*. Foto feita durante passeata *Amanhecer Marielle*, em abril de 2018. Autor: desconhecido.



Figura 2 - Cena de *Ananse e o Baú de Histórias*. Priscilla Paraíso (sombra projetada), Sabrina Paraíso (esquerda) e Flávia Coelho (à direita). Foto: Amanda Moleta.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019537>

Resumo: Tomando como ponto de partida a relação entre teoria e prática, o texto faz uma reflexão sobre a formação no teatro de formas animadas. Para tanto, considera duas figuras mitológicas: Prometeu e Epimeteu, como representantes da dimensão teórica e da prática, respectivamente. Com base na produção artística realizada no *Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação*, faz-se uma análise da relação de interdependência entre prática e teoria, destacando a ideia de que a formação em teatro de sombras deve envolver não somente o conhecimento técnico, mas também uma abordagem afetiva e espiritual, em suma, uma “técnica de si”.

Palavras-chave: Teatro de sombras. Formação. Teoria e prática. Arte e espiritualidade.

Abstract: Taking as starting point the relation between theory and experience, the text reflects about education in puppet theatre. For this purpose, considers the mythological figures Prometheus and Epimetheus as representatives of theoretical and practical dimension, respectively. According to the artistic production performed in *Performative Objects of Puppetry Lab*, an analysis of the interdependence relation between theory and experience is made, highlighting the idea that education in shadow puppetry must involve not only technical knowledge but also an affective and spiritual approach, in short, a “technique of itself”.

Keywords: Shadow puppetry. Education. Theory and experience. Art and spirituality.

Introdução: Prometeu e Epimeteu - a teoria e a prática

Na ocasião em que foi realizado o 3º *Pro-Vocação – Encontro Internacional sobre Formação em Teatro de Animação*, fui convidado para participar de uma Mesa cujo tema era *A prática da teoria e a teorização da prática no trabalho do professor artista*.¹ O presente texto foi constituído pelas ideias centrais que expus durante a Mesa, por informações oriundas do próprio *Encontro* e por outros textos de

¹ Para o registro em vídeo desta mesa, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=NtU-0XOGFCY8>

apoio. Ao refletir e elaborar a minha fala para o *Encontro*, pensei em dois posicionamentos. Primeiramente, ao pensar em “prática da teoria” eu tinha em vista as pesquisas no campo conceitual do teatro de formas animadas em que se fundam a prática teatral, mas que não pressupõem que o pesquisador seja também um artista. Uma segunda posição – que é a que desenvolverei aqui e que condiz com a segunda parte do título da mesa – é aquela que tem como foco o olhar do artista-pesquisador-professor de teatro de formas animadas. Trata-se aqui do artista que desenvolve reflexões teóricas sobre o seu trabalho e que tenta aplicar teorias e conceitos, seja os que ele mesmo desenvolve, seja os que lhe são apresentados por outros artistas-pesquisadores. Para discutir a partir desta perspectiva, tomei como base dois personagens da mitologia grega.

Penso nos irmãos Prometeu e Epimeteu como sendo, respectivamente, o aspecto teórico e o prático. Conforme o significado de seu próprio nome, o primeiro é o deus da antecipação, é aquele que prevê, enquanto o segundo é aquele que age antes de pensar. Isso não significa ignorância ou inépcia, mas antes uma tendência a agir sem premeditar. No momento em que os irmãos têm que fazer os animais e os seres humanos, Epimeteu realiza a tarefa, enquanto Prometeu se encarrega de examinar a obra depois de pronta. É neste processo que Epimeteu gasta todos os recursos, dotando os animais com atributos diversos e deixando os seres humanos isentos de qualquer capacidade. Para reparar o esquecimento e falha do irmão, Prometeu doa o fogo aos seres humanos. O fogo doado por Prometeu – indicando o domínio da técnica como instrumento de transformação e de domínio da natureza – é o símbolo não somente da criação científica e artística, mas também da própria liberdade, pois torna os seres humanos independentes dos deuses. O mito deu origem ao que seria chamado de prometeísmo, compreendido como o elogio da técnica, da máquina, do progresso, do cientificismo. Como tal este mito foi representativo da própria Modernidade iluminista. É nesta perspectiva que, aqui, associarei Prometeu

ao conhecimento técnico e teórico². Prometeu não age segundo uma experimentação empírica, ele tem o conhecimento prévio, o cálculo, o conhecimento das causas, daí o fato de seu saber e agir serem da ordem da técnica e da tecnologia. Por sua vez, Epimeteu é associado aos antípodas da racionalidade, delimitando-se mais na esfera da impulsividade, da espontaneidade afetiva, da iniciativa, do prazer do jogo, da afirmação do tempo presente. Em *Felicidade*, o economista Eduardo Giannetti faz uma interessante síntese acerca dos dois modos de vida expressos pelas duas figuras mitológicas em questão: “Assim como Prometeu sucumbe por excesso de zelo e preocupação, ao antecipar as demandas e incertezas de um futuro ameaçador, Epimeteu tropeça pela vida, dança e rasteja, torce e reza, mendiga e goza, como se não existisse amanhã” (GIANNETTI, 2002, p. 61). É no sentido de ser, sobretudo, uma ação que envolve um impulso e iniciativa, que estou associando – neste ensaio – Epimeteu ao conhecimento prático. Epimeteu representa a ação que, após a falha de uma experiência, envolve um retorno à própria experiência. Este saber, que nasce da prática, da ação, não envolve um conhecimento prévio, uma especulação, uma teoria que preceda a ação.

Assim como, no decorrer do ensaio, Giannetti toma partido de Epimeteu, como forma de contraposição aos excessos da racionalidade científica e tecnicista, outro importante pensador fará o elogio

² O mito de Prometeu possui outros aspectos mais complexos ligados, por exemplo, à ambiguidade da figura de Prometeu, assim como à dimensão da revolta e de contestação da ordem estabelecida presentes no mito. Neste sentido, cf. VERNANT, Jean-Pierre. O universo, os deuses, os homens. Mitos gregos contados por Jean Pierre Vernant. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ver também: BARRABAND, Mathilde. Prométhée déposéée, In: La Lettre de l'Enfance et de l'adolescence. Dossier: Édouquer, soigner, châtier. 2008/2, Número 72. Toulouse: Éditions Eres, 2008. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2008-2-page-101.htm>. Acesso em 10/06/2019.

a Epimeteu. Em *Sociedade sem escolas*, Ivan Illich (1985) desenvolve uma crítica ao sistema educacional que seria dominado por uma tecnocracia, resgatando o mito de Epimeteu como uma forma de desenvolvimento de uma abordagem mais afetiva do aprendizado.

Estas figuras míticas aparecem assim como uma base metafórica para uma reflexão sobre a técnica, a criatividade e o aprendizado. Como tal, penso que eles podem adequar-se para a reflexão sobre a formação do artista e, no nosso caso, do artista de teatro de formas animadas. Contudo, menos do que a contraposição dos mitos, interessa-me a complementariedade de ambos, que nos remete à interdependência de teoria e prática. Em alguns momentos, a teoria determina a prática, em outros a ação gera os novos conhecimentos e saberes. Embora se diga que a teoria seja determinada pela prática, visto ser a observação distanciada sobre a experiência, o fato é que, na medida em que a teoria gera princípios, conceitos e métodos de trabalho, ela termina por ser igualmente determinante da prática. Dá-se assim um círculo – prática-teoria-prática-teoria. Embora o hábito mental nos leve a separar essas duas esferas, no que se refere ao trabalho artístico, elas são inseparáveis, interdependentes e complementares, estimulando-se mutuamente. Deste modo, no trabalho artístico – isto é, no meu trabalho artístico e pedagógico – não há separação entre teoria e prática. Ambas caminham juntas.

A partir dessas colocações, entramos agora no trabalho específico do teatro de formas animadas. Tomando como base o trabalho que desenvolvo no *Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação*, irei considerar duas vertentes distintas:

- A repetição de técnicas e saberes como modo de assimilação de conhecimentos;
- A criação de conhecimentos e de metodologias a partir da invenção ou descoberta de problemas artísticos específicos.

Contextualização: em busca da aliança entre Prometeu e Epimeteu

Como artista-professor, venho ministrando cursos de teatro de animação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2010. Na UFRJ, no curso de Artes Cênicas, com habilitação em Cenografia e em Figurinos, a disciplina “Oficina de Teatro de Animação” é uma disciplina optativa, com carga horária de 45 horas. Talvez por ser um curso de artes visuais e não um curso de atores, a disciplina era voltada, sobretudo, para a confecção de bonecos. Ao assumir a disciplina, modifiquei um pouco essa abordagem, mostrando a importância do teatro de formas animadas como uma linguagem de ponta no quadro do teatro contemporâneo mundial, valorizando a atuação e o treinamento específico do ator-manipulador. A partir dessas experiências que muito estimularam a mim e aos alunos, resolvi criar um laboratório a fim de dar mais consistência às pesquisas. Em 2013, criei o *Laboratório Objetos Performativos de Teatro de Animação*³. Como já pude expor em outras publicações (MOTTA, 2018), as pesquisas do Laboratório são voltadas tanto para as performances itinerantes em espaço urbano quanto para o teatro de sombras.

No que se refere ao objetivo e à metodologia da disciplina *Oficina de Teatro de Animação*, busco conciliar os conteúdos de ordem técnica e conceitual com dinâmicas que visem desenvolver a criatividade, a imaginação e a afetividade. Assim, ao pensar na “prática da teoria” e a “teorização da prática” no trabalho do professor-artista penso ser necessário uma constante negociação entre o planejamento e o controle dados pela técnica e pelos conhecimentos adquiridos, passíveis de transmissão para outros, e a iniciativa, o elemento intuitivo e afetivo dos estudantes. Embora este último aspecto possa ser transmitido por intermédio do discurso, penso que a vivência e a experiência são estratégias mais eficazes para a sua assimilação.

³ Cf. www.objetosperformativos.com.br

Epimeteu tem que convocar Prometeu e vice-versa, pois é somente por intermédio de uma relação afetiva com o objeto de estudo que se dá a operação de conhecimento e a autotransformação, ao mesmo tempo em que, sem uma base sólida de conhecimento técnico, o impulso e a afetividade se esgotam.

A criação de um projeto de um espetáculo teatral envolve uma dimensão prometeica, no sentido de ser necessário a criação de um plano de trabalho detalhado, a organização de equipes, os estudos diversos, a aplicação de conhecimentos e de técnicas já adquiridas, a criação de metodologias de trabalho, o estabelecimento de rotinas e cronogramas. É no interior desse quadro que o elemento epimeteico é introduzido, ou seja, é a partir deste plano que são feitas as iniciativas, as invenções, o jogo, o exercício criativo. Mas, o movimento contrário também é verdadeiro. Há processos de criação teatral nos quais partimos, primeiramente, das experimentações e das pesquisas, e estas vão configurando o plano de trabalho, os métodos e as soluções estéticas. Se, de um lado, no quadro geral, o pensamento vai precedendo ao agir, buscando evitar erros, desperdícios e se obter certezas, por outro lado, no interior do processo criativo dá-se, por vezes, um avançar sem se ter certeza dos resultados, um agir orientado pela aventura.

Esta comparação entre o processo de criação artística e a viagem ou a aventura me são caras. Alguns artistas usam esta imagem. Iberê Camargo: “Eu, antes de iniciar a viagem - o quadro - consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota pré-estabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral” (LAGNADO, 1994, p. 23). Esta fala do pintor parece conter os dois elementos míticos mencionados: previsibilidade e imprevisibilidade, planejamento e improvisação, busca de controle e ação irrefletida. O processo de criação teatral preserva esses elementos opostos e complementares, numa feliz aliança entre Prometeu e Epimeteu.

Situação 1: A repetição de técnicas e saberes como modo de assimilação de conhecimentos

No contexto dos cursos de Graduação, a intenção geral é a de fornecer ao aluno um conhecimento básico acerca da linguagem do teatro de formas animadas, em especial, do teatro de sombras; já num plano específico, busco fazer com que o aluno tenha contato com esta linguagem a partir da prática, isto é, da atuação. As duas intenções envolvem a assimilação de princípios gerais já estabelecidos por outros artistas e estudiosos: trata-se de se penetrar numa espécie de cultura das sombras. Neste processo, a pergunta fundamental é: por que motivo escolhe-se o teatro de sombras como meio de expressão cênica?

Desta forma, numa situação de ensino-aprendizagem no teatro de sombras, penso que devemos considerar os conhecimentos e técnicas já registrados e sistematizados por artistas e teóricos e que podem ser transmitidos aos alunos. Em outras palavras, é necessário praticar a teoria. Por exemplo, em língua portuguesa, a *Cartilha do teatro de sombras contemporâneo* (FÁVERO, 2016), de autoria de Alexandre Fávero é um excelente ponto de partida. Em outros idiomas, o conjunto de obras *Schatentheatre / Shadow Theatre*, organizado por Rainer Reusch é também fundamental. Assim, para se entender o teatro de sombras, analisamos os elementos constitutivos dessa arte – a saber, a iluminação, os corpos (tridimensionais e bidimensionais) a serem projetados, os suportes para projeção, a atuação com imagens projetadas, a criação dramatúrgica, a poética da sombra – e, enquanto condutor do processo de aprendizagem, busco fazer com que os alunos descubram e entendam esses elementos por intermédio de exercícios. A teoria é experienciada na prática.

Portanto, partimos da repetição de técnicas e soluções já investigadas, já sistematizadas por outros artistas-pesquisadores: realizamos os exercícios já experimentados (sensibilização à sombra, por exemplo), estudamos os equipamentos de iluminação existentes e as fontes de luz indicadas, fazemos exercícios com as sombras dos

corpos humanos projetados, com objetos tridimensionais e com silhuetas, e assim sucessivamente.

Considero este processo de “repetir” e “refazer” alguns percursos algo de grande importância no aprendizado. Embora a arte moderna tenda a valorizar a invenção e a individualidade, rompendo com a ideia da obediência a modelos estéticos e artísticos já consolidados e, além disso, no contexto da arte contemporânea, a ideia de uma formação a partir da assimilação de conceitos e métodos oriundos de outros artistas seja estranha a uma cultura que valoriza as poéticas pessoais, penso que a assimilação a partir da repetição seja um modo muito potente de se desenvolver a auto-expressão. No campo do desenho – que constitui a base de minha formação artística – a ideia de copiar, literalmente, as obras dos mestres não é, de modo algum, uma afronta ou uma inibição à formação, muito pelo contrário. Deste modo, no que se refere à repetição, venho observado atualmente uma legitimação deste processo em práticas de *reenactment* de performances⁴ ou de cenas teatrais. Mesmo no campo do teatro de formas animadas esta prática se dá na formação dos alunos, conforme foi exposto por Elmira Kurilenko, em sua conferência no 3º *Pro-Vocação*.⁵

Mas, o importante a notar é que esse processo de repetição irá conduzir à diferença. Como dizia o poeta Manoel de Barros, em *Uma didática da invenção* (2016, p.16): “Repetir, repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”. Isto é, a assimilação dos processos feitos por outros artistas só tem sentido se ela conduzir a uma descoberta de si mesmo como artista. Assim, no processo de ensino-aprendizagem, o ato de se refazer determinados percursos, tomando contato com problemas concretos da linguagem do teatro de sombras, conduzirá à descoberta de questões mais complexas,

⁴ Ver: <https://artmargins.com/artistic-reenactments-in-east-europe-introduction/>

⁵ Para a palestra de Elmira Kurilenko, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Je343IEkTmU>

conduzirá à formação de questões pessoais relativas à sensibilidade e visão de mundo de cada ser, em suma, conduzirá à invenção de si como artista.

Ora, cada um dos elementos constitutivos do teatro de sombras envolve pesquisas específicas e a aquisição de conhecimentos teóricos e técnicos. A impossibilidade de aprofundar os conhecimentos sobre todos esses elementos num curso de curta duração me leva a privilegiar alguns em detrimento de outros. Um dos elementos que toca mais imediatamente o aluno é a construção de silhuetas. Embora a base do jogo do ator seja o corpo-sombra⁶, esse foco na silhueta é importante visto que ela possui um outro tipo de apelo, pois a confecção do boneco – por mais simples que seja – e sua posterior manipulação desenvolve diversos saberes e lançam o estudante-performer diretamente no espaço ficcional, apontando para uma série de relações de interdependência. A construção de figuras bidimensionais envolve diversos conhecimentos sobre linguagem visual (ponto, linha, forma, espaço positivo e espaço negativo, movimento e ritmo), sobre a mecânica do movimento, da articulação entre as partes, assim como um conhecimento sobre os diversos materiais, em suas qualidades específicas. Além disso, conforme nota Alexandre Fávero, a figura ou silhueta tem que ter suas características reconhecíveis, o que implica a “clareza visual de conteúdo e de forma” (FÁVERO, 2016, p. 28). É óbvio que a figura só chega à sua forma final a partir de sua projeção e manipulação. Esta projeção da figura constrói o espaço ficcional por intermédio da dupla presença: a silhueta enquanto objeto e sua projeção como sombra. Deste modo, o “problema” da silhueta nos leva a questões mais complexas, como a da presença e o da interrelação dos elementos. Conforme afirma Fabrizio Montecchi, a dificuldade

⁶ Sobre o conceito de corpo-sombra, ver: LAZZARI, Fabiana. Corpo-sombra e alguns princípios necessários para o trabalho da atriz no Teatro de Sombras. In: **Urdimento**, v.2, n.32, p. 216-237, Setembro 2018.

fundamental não se encontra em cada um desses elementos, mas, sobretudo no sistema de relações que eles comportam.

O teatro de sombras não é uma interação de elementos individuais, mas sim um sistema de relacionamentos. É a relação entre luz, tela e objeto que constitui o aparato de projeção e é isso que temos que tentar entender para que possamos nos mover com conhecimento e confiança nos domínios da sombra (MONTECCHI, 2015, p. 61) ⁷.

Por sua vez, estas relações devem ser construídas a partir de um tipo de atuação, um tipo de performer (manipulador invisível, manipulador visível, manipulador-narrador, manipulador-narrador-personagem, personagem teatral).

Dessa forma, mesmo quando, em determinados cursos, eu tenda a valorizar mais a confecção de silhuetas, em detrimento de outros elementos, o fato é que, o foco num determinado elemento levará a uma compreensão do todo, isto é, do teatro de sombras como um sistema de relacionamentos. O interessante a se notar é que a apreensão deste conceito – o sistema de relacionamentos – não é algo dado de antemão ao aluno, como uma teoria a ser aplicada. Pelo contrário, na maioria das vezes, eles “descobrem” o conceito por intermédio da prática. Eles entendem que o elemento silhueta só é expressivo com a atuação e que esta, por sua vez, depende tanto do espaço ficcional, quanto das relações de luz e de espaço. A apreensão deste sistema complexo leva alguns alunos a se desinteressar pela linguagem do teatro de sombras, ao passo que, com outros ocorre o desejo contrário. O *Laboratório Objetos Performáticos* apresenta-se assim como um espaço de continuidade entre os estudos introdutórios feitos na Oficina e a busca de um maior aprofundamento.

Situação 2: A criação de conhecimentos a partir da invenção

ou descoberta de problemas artísticos específicos.

O *Laboratório Objetos Performáticos* é o lugar de aprofundamento da pesquisa artística no teatro de sombras. Ele é menos um espaço de ensino, do que um espaço de pesquisa, no qual eu mesmo desenvolvo e/ou crio os problemas a serem investigados. Em outras palavras, ele é o espaço onde nos exercitamos como artistas coletivamente, o que implica o apagamento dos papéis de professor e aluno. Significativo neste aspecto foi a criação do Coletivo Cênico Sombreiro Andante, que criou o espetáculo *Ananse e o baú de histórias*⁸. A ideia da troca de experiências entre os participantes e a de pesquisa experimental sobre os elementos do teatro de formas animadas foi a base da relação entre os componentes do Coletivo.

Se no contexto da disciplina *Oficina de Teatro de Animação*, buscamos mostrar alguns princípios gerais, no Laboratório tendemos a aprofundar esses conhecimentos. Por exemplo, no que se refere à iluminação, no trabalho do Laboratório podemos analisar mais profundamente os equipamentos e fontes de luz, conhecendo suas características, funções, qualidades e possibilidades estéticas. Por dispormos de mais tempo, realizamos mais experimentações com os equipamentos de iluminação de modo a se criar uma espécie de “repertório” que poderia ser acessado de acordo com as necessidades estéticas. Isto é, por vezes, “desperdiçava-se” um tempo imenso testando fontes de luz e seus efeitos para se perceber que o uso de uma determinada fonte de luz ou outra dependerá exclusivamente do contexto estético e ficcional a ser criado. É neste ponto que a iniciativa, a experimentação, a aventura tornam-se elementos tão importantes quanto o conhecimento já estabelecido, visto que o uso das fontes de luz está condicionado também a variáveis como a tela/suporte de projeção e o material a ser projetado, em outras palavras, ao sistema de relações mencionado por Fabrizio Montecchi. No processo de criação de *Ananse e o baú de histórias*, por exemplo,

⁸ Ver: www.objetosperformaticos.com.br

estudamos várias fontes de luz e, neste processo descobrimos que uma lanterna que havia sido rejeitada pelo fato de produzir uma sombra muito difusa, era o instrumento adequado para a aparição de um grupo de personagens misteriosas. Esta imagem difusa estava no nosso “repertório” de imagens interessantes, mas que precisavam de um contexto estético adequado. Mas, não bastava apenas a projeção da imagem. Os referidos tipos de atuação (visível, não visível, manipulador-narrador) foram experimentados a fim de dar mais impacto para a cena. Então, de certo modo, houve uma “prática da teoria”: estudamos as fontes, criamos repertório e “encontramos” a luz adequada. Mas, esse encontro se deu como resultado do exercício, da experimentação. Assim, neste processo, encontramos aquela dinâmica da previsibilidade e da imprevisibilidade, do planejamento e do improvisado.

Mas, é importante dizer que só tomei conhecimento da “teoria” de Fabrizio Montecchi – sobre o aparato de projeção, compreendido como um sistema de relações entre luz, suporte, objeto e performer – tempos depois de ter concluído o espetáculo. A teoria aplicada era relativa às fontes de luz, mas não ao aparato de projeção. Foi somente a experimentação do repertório num contexto estético que tornou claro, para nós, esse princípio teórico. A prática descobriu o conceito, tornando-se um princípio teórico.

Nota-se assim que, no trabalho do Laboratório a relação de interdependência entre teoria e prática tende a ficar cada vez mais intensa. Neste sentido, gosto de mencionar a performance *Sombra é luz – Marielle presente* (MOTTA, 2018). Esta performance surgiu de uma questão puramente técnica, a saber: como realizar performances itinerantes com sombras em espaços públicos? Não se tratava apenas de se fazer teatro de sombras em espaços públicos. O que me interessava era conciliar a prática das performances itinerantes com a projeção de sombras. O assassinato da vereadora Marielle Franco constituiu o gatilho para essa experimentação. Se, de um lado, o desenho da silhueta da vereadora inspirou-me a fazer uma intervenção com sombras na cidade, por outro, eu tinha o

sentimento de que a sombra era o meio ideal para essa intervenção, justamente devido ao simbolismo da sombra, o qual se liga, entre outros fatores, ao lugar dos mortos, da alma, do fantasmagórico. Nesse processo, descobri lanternas táticas de grande potência que me permitiam circular na cidade e projetar a silhueta em fachadas de prédios e monumentos. Assim, a “sombra” de Marielle poderia vagar pela cidade, pedindo justiça. Nesta performance, penso ter havido uma harmonia entre a solução técnico dada e a estética das sombras. Descobrimos assim um modo de atuar nas ruas e os meios para isso.

Um último exemplo de invenção ou criação de conhecimentos e métodos diz respeito ao treinamento do performer. Neste caso, a leitura de textos de Cariad Astles, Fabrizio Montecchi e Rainer Reusch, me inspirou a levantar uma questão teórica e a desenvolver uma investigação prática, ambas ainda em processo de experimentação. Em *Wood and Waterfall*, Cariad Astles (2009, pp. 54-59) sugere que o treinamento em artes marciais, em particular, o *Tai Chi Chuan*, seria favorável ao performer-sombrista por possibilitar-lhe uma certa construção gestual na qual a precisão se concilia com a suavidade. Com base nesta observação – e no próprio treinamento que eu fazia com os atores –, percebi que a atuação com sombras envolvia uma transformação no estado de consciência, marcado por um aumento da concentração, do estado de atenção, assim como uma espécie de serenidade. Em outras palavras, eu tinha a impressão de que aquele estado de consciência era próximo de um estado “meditativo”.

Como praticante budista, tenho familiaridade com as práticas de meditação e com as leituras sobre o tema. Nesta perspectiva, encontrei mais elementos que podiam corroborar esta hipótese num texto de Rainer Reusch (2015). Para o autor, o ressurgimento do teatro de sombras atende a um anseio de espiritualização, o qual seria uma busca de retomar elementos rejeitados pela racionalidade excessiva e pela mentalidade científica. Reencontramos assim a

crítica ao prometeísmo, a partir da afirmação de uma cosmovisão mais holística, que integrasse elementos rejeitados pelo racionalismo, como os sonhos, o intangível, o feminino, o mágico. Por sua vez, Fabrizio Montecchi (2015) nos fala sobre o conceito de “corpo sutil” (ou espiritual, corpo virtual). Esse conceito não lida com oposições como o corpo-espírito, material-imaterial. Pelo contrário, o conceito remete a uma simultaneidade entre o material e o não-material, o orgânico e o metafísico. O teatro de sombras teria como base este conceito de vida. Enfim, todos esses autores apontam para uma dimensão espiritual presente no teatro de sombras.

Neste sentido, atualmente, por intermédio do projeto de pesquisa Arte e Espiritualidade, venho investigando as relações entre as práticas contemplativas (meditação em movimento, meditação estática, *Mindfulness*, *Shintaido*) como base para a preparação do performer-sombrista. Trata-se assim de se investigar o teatro de sombras como uma prática contemplativa. Por suas características diferenciadas, que exigem alto grau de propriocepção, diversos níveis de presença e uma percepção simultânea do exterior e da energia interna aplicada ao objeto, o teatro de sombras aponta para uma visão integrada de sujeito-objeto, dentro-fora, corpo-mente. O projeto Arte e Espiritualidade baseia-se no conceito de “cuidado de si”, proposto por Michel Foucault (FOUCAULT, 2014). Tal conceito vem sendo valorizado pela sua ressonância com a estética e com a espiritualidade. As pesquisas que venho realizando na Associação Performers Sem Fronteiras⁹ e no *Laboratório Objetos Performáticos* assumem as diversas formas de meditação como “técnicas de si”, como técnicas de autotransformação que visam a transformação de si e a autodeterminação ética e política. As práticas contemplativas, enquanto “técnicas de si”, constituem uma possibilidade de reatuação do equilíbrio emocional, da concentração, do estar-presente, da capacidade de escuta, da atenção, do foco, entre outros.

⁹ Cf. www.performerssemfronteiras.com

É interessante notar que esses elementos – concentração, escuta, atenção, foco, presença – tanto fazem parte também do vocabulário estético, quanto do vocabulário terapêutico¹⁰. O teatro de formas animadas, assim como a arte da performance, parece assumir estes conceitos como parte fundamental do treinamento e da realização artística. O teatro de sombras, por exemplo, lida sempre com uma estrutura de desdobramento do eu e do apagamento das fronteiras entre sujeito e objeto, no qual o objeto animado é um prolongamento do corpo do performer e onde o performer transfere constantemente sua energia para outros corpos. Segundo Cariad Astles, essa estrutura implica um modo de treinamento do performer que envolve o desenvolvimento da qualidade de atenção, na qual o foco de atenção possa facilmente se dirigir de si mesmo para o outro (objeto, performer, boneco). Para a autora, esta estrutura é melhor compreendida num sistema de pensamento não-dicotômico, que valorize a unidade orgânica dos elementos e sua interdependência. Ora, o pensamento budista é um dos sistemas filosóficos que defende a ideia da interdependência entre os seres e promove o desenvolvimento dos estados de atenção como uma das metas para se desenvolver essa visão da realidade. Neste sentido, o fato de o teatro de sombras envolver o exercício de um constante e intenso estado de atenção (consigo mesmo, para com o objeto manipulado e para com os outros performers), torna mais próximo essa forma teatral das práticas contemplativas. Em outras palavras, o teatro de sombras parece ser, em si mesmo, uma espécie de meditação em movimento.

Atualmente, venho investigando essas relações, a fim de observar as possíveis mudanças na qualidade da atuação do performer-sombrista. Deste modo, posso dizer que as reflexões feitas pelos artistas-pesquisadores com base numa prática conduziram-me a uma elaboração teórica e conceitual, mas que só poderá mostrar

¹⁰ Cf. RAPPAPORT, Laury (editor). **Mindfulness and the arts therapies: theory and practice**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2014. E-book.

seus resultados a partir da aplicação no campo da criação teatral.

Conclusão: o círculo

Recaímos num círculo, onde Prometeu dá lugar a Epimeteu e vice-versa. Trata-se de uma experiência na qual a prática determina a teoria e a teoria determina a prática. Não se trata aqui de se perguntar quem dá origem a quem. Essa pergunta não tem sentido, pois não há começo. Usando outra metáfora, luz e sombra são interdependentes. Pensar a partir das dicotomias é permanecer nos domínios de uma cosmovisão prometeica, que acirra a oposição entre sujeito e objeto. O final da era prometeica ou o fim da Modernidade traz à tona outros referenciais míticos que tentam romper com o caráter excessivamente racional, planificador, progressista e controlador de Prometeu, para dar margem a uma outra relação entre o ser humano e a natureza, relação esta que, valorizando o elemento onírico, a indeterminação, o esquecimento, e o prazer do tempo presente, constrói outros modos de existência, pautados, sobretudo, na afetividade. Um desses mitos que ressurge é Dioniso, outro é Epimeteu.

Se, no campo da formação no teatro de formas animadas, o desenvolvimento das técnicas e dos saberes é fundamental, igualmente importante é o excitar o gosto pela experimentação, pelo prazer da descoberta. Numa sociedade marcada pela busca de controle, planejamento e eficácia em todas as esferas do cotidiano, fatores esses que geram uma grande ansiedade e desgaste emocional entre os estudantes, penso que a redescoberta da espontaneidade, da relação com o presente e das qualidades da atenção podem se configurar como bons antídotos para os problemas da sociedade atual. Dessa forma, às técnicas e saberes, deve-se juntar as “técnicas de si”, como elementos fundamentais da formação do artista.

Retomando aqui um dos autores que menciono neste texto, para Jean-Pierre Vernant, o fato de a vida humana conter elementos prometeicos e epimeteicos geraria um certo dissabor:

Nós, pobres e infelizes mortais, somos sempre, a um só tempo, prometeicos e epimeteicos, previmos, fazemos nossos planos, mas volta e meia as coisas se passam contrariamente às nossas expectativas, surpreendendo-nos e deixando-nos indefesos (VERNANT, 2000, pg. 70).

No contexto da formação do performer-sombrista – e penso que do artista, em geral – este “surpreender-se e ficar indefeso” pode ser um elemento extremamente potente para o impulso criativo, pois é somente a partir da percepção de que nosso poder de controlar, planejar e prever é impotente diante do acaso e do inesperado que celebramos em nós mesmos o poder de experimentar, de descobrir e de aventurar.

REFERÊNCIAS

- ASTLES, Cariatid. Wood and Waterfall: Puppetry training and its anthropology. In: **Performance Research**, 14 (2). pp. 54-59, 2009. Disponível em: <http://crco.cssd.ac.uk/4/>
- BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.
- FÁVERO, Alexandre. **Cartilha do teatro de sombras contemporâneo**. Brasília, Distrito Federal: Cia. Lumiató teatro de formas animadas, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- GIANNETTI, Eduardo. **Felicidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- ILICHT, Ivan. **Sociedade sem escolas**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LAZZARI, Fabiana. Corpo-sombra e alguns princípios necessários para o trabalho da atriz no Teatro de Sombras, In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.32, p. 216-237, Setembro, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.
- MONTECCHI, Fabrizio. **Schattentheater. Shadow Theatre**. Volume 4: Beyond the Screen. Schwabisch Gmund: International Shadow Theatre Centre, 2015.
- MOTTA, Gilson. Laboratório Objetos performáticos; das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido. In: **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, volume 2, número 32. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2018.
- RAPPAPORT, Laury (editor). **Mindfulness and the arts therapies: theory and practice**. London: Jessica Kingsley Publishers, 2014. E-book.
- REUSCH, Rainer. **Schattentheater. Shadow Theatre**. Volume 3: Theorie + Practice. Schwabisch Gmund: International Shadow Theatre Centre, 2015.
- VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens: Mitos gregos contados por Jean Pierre Vernant**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

