

Instruir e/ou Educar Por uma pedagogia do Teatro de Sombras¹

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Itália)



La Tempesta (William Shakespeare). Encerramento da Oficina Ombre e altri fantasmi della scena (Piacenza, 2014). Direção de Fabrizio Montecchi. Foto de Fabiana Lazzari.

¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.



Ambas as fotos: *La pietra e il bambino* (2013). Direção de Fabrizio Montecchi. Teatro Gioco Vita. Foto de Serena Groppelli.



Resumo: A maior dificuldade de “formar” nas disciplinas artísticas e, portanto, no Teatro de Sombras, consiste em encontrar um equilíbrio entre instrução e educação, entre *saber*, *saber fazer* e *saber ser*. Uma pedagogia do Teatro de Sombras também deve conter e integrar os aspectos marcadamente técnicos no interior de um quadro de referência mais amplo. O indivíduo em formação deve ter tanto uma experiência “cultural” quanto “existencial” dessa linguagem. Deve descobrir sua dimensão “ontológica” e compreender suas eventuais afinidades “autobiográficas”. Pois *formar-se* quer dizer investir tudo de si mesmo e, juntamente com a capacidade de refletir, pôr em jogo também as emoções e os sentimentos. Para *formar*, portanto, é também preciso demonstrar viver o que se transmite com paixão e envolvimento. Pois ensinando podemos nos tornar importantes modelos de identificação.

Palavras-chave: Instruir. Educar. Pedagogia. Teatro de Sombras.

Premissa

No final dos meus workshops, ouço sempre dizerem que “sou muito generoso” ao transmitir meus conhecimentos, pois revelo, sem nenhuma reticência, todos os meus segredos profissionais. Eu respondo que não tenho reticências, pois simplesmente estou convencido de que o único segredo que possuo é secreto até para mim: sou eu o meu segredo. Com isso, quero dizer, longe de qualquer exaltação narcisista, que, por mais que todos possamos conquistar as mesmas técnicas, o verdadeiro segredo é o que cada um de nós é. É isso que faz com que se produzam, no ato da prática artística, formas completamente diversas e originais, criações únicas e irreplicáveis. Se não fosse assim, estaríamos diante de uma prática artística exclusivamente acadêmica, fundada na aceitação acrítica de técnicas e formas pré-constituídas e na renúncia de se pôr em jogo, de se envolver. A criação artística nasce sempre do entrelace entre conhecimentos e habi-

lidades técnicas e vivência pessoal: não existe arte que não seja, no fundo, autobiográfica. Somente quando uma técnica encontra uma biografia, uma sensibilidade, uma visão do mundo, transforma-se em instrumento de expressão. O exercício da técnica sozinho nunca é por si arte, é, no máximo, um exercício de estilo, ou seja, academia. Assim como o ato autobiográfico sozinho, não apoiado em conhecimentos e habilidades técnicas, é tantas vezes somente uma estéril autocomplacência, que não consegue exprimir e comunicar outra coisa a não ser a necessidade que o produz.

Por que começo falando disso? Porque estou convencido de que o problema da formação (de *formar*) no campo artístico e, por isso também, no Teatro de Sombras, a sua grande dificuldade, consiste exatamente em encontrar um equilíbrio entre esses dois planos diferentes. De um lado, temos que ensinar, de maneira rigorosa e pontual, um conjunto de saberes, mas, paralelamente, temos que ensinar o indivíduo a usá-los, estimulando a capacidade de expressar o próprio potencial, o próprio ser e, principalmente, a projetá-lo em sua obra.

Em minha opinião, portanto, a formação artística não pode prescindir da dosagem atenta de processos ligados à *instrução* (ou seja, a transmissão por parte de um indivíduo e a aquisição de competências e de conhecimentos por parte do indivíduo que é instruído) com outros mais difíceis de codificar, ligados à *educação* (ou seja, a transmissão, por parte de um indivíduo, de um saber diverso, transversal e experiencial, voltado à formação global da personalidade do indivíduo que é educado).

Provavelmente, uso de modo inadequado termos que pertencem à pedagogia científica, e me desculpo por isso, mas na instrução englobo todos os processos ligados tanto à transmissão do *saber*, entendido como conjunto de conhecimentos teóricos, como os ligados à transmissão do *saber fazer*, entendido como conjunto de competências práticas ou habilidades. Na educação, por sua vez, englobo o *saber ser*, entendido como conjunto dos modos através dos quais o indivíduo põe em campo e consegue gerir, capitalizar o *saber* e o *saber fazer*.

Não devemos esquecer, como dizia Italo Calvino, que até a *ser se aprende*, embora nem sempre seja fácil entender como isso aconteça e como possa ser ensinado. Certamente, porém, *saber ser* nos ajuda a dominar o *saber fazer*, que no âmbito da criação artística é um aspecto fundamental, mais ainda que *saber*. Efetivamente, o indivíduo que sente necessidade de se expressar artisticamente irá buscar isso através da instrução; serão, sobre-

tudo, os meios e as formas adequadas que farão atingir esse objetivo. Ele irá tentar adquirir instrumentos e desenvolver habilidades, isto é, munir-se de técnicas, de um *saber fazer*. As técnicas representam desde sempre os modos que o homem criou para resolver uma necessidade, nunca a necessidade em si. Por isso, partir dos desejos e urgências expressivas é importante, é frequentemente o impulso primário, que torna “necessária” a busca de técnicas apropriadas para expressá-las. Essas técnicas, porém, têm maior força e eficácia se soubermos fazê-las participar de uma ideia mais ampla, que contenha e, ao mesmo tempo, transcenda o nosso ser. E aqui entra em jogo o *saber ser*: a técnica, de fato, nunca deve se tornar, como muitas vezes ocorre, a finalidade da criação artística, mas o meio que nos permite dar forma à nossa visão do mundo.

I

Meu percurso artístico com o Teatro de Sombras nasceu de uma abordagem autodidática e prevalentemente técnica. Nasceu em anos marcados pelas grandes transformações técnico-tecnológicas que produziram enormes mudanças no Teatro de Sombras contemporâneo. Orgulhoso de participar daquela revolução, eu vivia a técnica e as novidades linguísticas que ela trazia, como o único terreno no qual se devia jogar a partida da renovação dessa forma teatral. Interpretava o seu potencial expressivo exclusivamente dessa perspectiva e, conseqüentemente, acreditava que só assim devia ser transmitida. Tudo isso, porém, logo revelou seus próprios limites: tanto a falta de uma tradição verdadeira quanto de uma cultura de referência ou mesmo a falta de um pensamento filosófico em sua base fez com que eu percebesse muito cedo o risco de uma implosão formal e estetizante.

O que mudou para sempre essa minha abordagem inicial, o ponto de não-retorno, foi o percurso feito para chegar à criação de *O corpo sutil* [*Il corpo sottile*] (1988). Aquela experiência representou um momento de discussão de toda a bagagem de técnicas herdadas da tradição e desenvolvidas por nós naqueles anos e, para mim, marcou o momento em que a sombra deixou de ser somente uma técnica e começou a ser a matéria da qual é feito o meu teatro.

Partimos, eu e meus companheiros da época, de uma necessidade sincera de dar significado aos elementos que compunham o nosso teatro e de ir além da ideia de que a sombra fosse simplesmente um instrumento para produzir belas imagens. Zeramos tudo o que era “convenção teatral”

e recomeçamos de nós, do nosso corpo e da relação com a nossa sombra; da fonte luminosa reposta no estado primogênito de chama que dá luz e calor, que é fogo criador e destruidor; da tela retornada à originária natureza de sudário, lençol fúnebre, ventre materno...

Esse equipamento teatral pobre permitiu que superássemos nossa “linha de sombra” e nos aventurássemos em territórios inexplorados, dentro de labirintos de significados por nós desconhecidos. Esse trabalho de escavação assumiu, pouco a pouco, os contornos de uma viagem às origens da nossa linguagem. Um retorno ao homem e à sua sombra, aos povos nômades, que, em suas tendas, descobrem a sombra sem corpo, graças à transparência das peles. Lentamente, começamos a perceber os vestígios de um sentimento coletivo, de uma possível cultura da sombra a partir da qual recomeçar. Comecei, então, a procurar vestígios de sombras ao meu redor, fora da prática teatral e mesmo dos lugares da sombra. Encontrei-as vagando da literatura à psicanálise, da ciência à antropologia, da arte à filosofia. Mas o que mais me ajudou foi fazer da experiência cotidiana do mundo um tesouro e observar as infinitas declinações da sombra. Se não tinha nenhuma consciência das características da matéria (ou, pior ainda, no caso da sombra, da não-matéria) da qual se originava o fundamento técnico e expressivo do Teatro de Sombras, como podia compreender seu fruto e seu potencial? Observar a sombra fora dos recintos restritos das técnicas teatrais permitiu-me compreender o que ela era (se é que é possível realmente compreendê-la).

A formação desse *sentimento da sombra* teve em mim um impacto enorme: a sombra adquiriu vida, e o meu trabalho, uma alma. Nada mais foi como antes.

II

Uma vez atingida essa consciência, a pergunta que logo me fiz foi: como compartilhar aquele *sentimento da sombra* que eu considerava, então, o fundamento da prática do Teatro de Sombras? Como tornar transmissível não somente na teoria, mas também na prática, o conjunto de todas aquelas experiências? Naquele momento, compreendi que deveria ir além da comum, embora bem articulada, didática da técnica que havia caracterizado a base da minha formação até aquele momento; era preciso tentar desenvolver uma pedagogia total do Teatro de Sombras, que levasse em conta todos os aspectos ligados a ele. Uma pedagogia que partisse do

pressuposto de que o Teatro de Sombras era uma arte teatral completa, portadora de uma especificidade própria não somente técnica, mas também linguística, expressiva, e descobria isso com uma clareza “metafísica” na época. Uma pedagogia que emancipasse o Teatro de Sombras da convicção difusa de que se tratava simplesmente de “uma técnica”, e de que a bagagem suficiente para a sua prática se resumia, portanto, em conhecer todos os seus aspectos técnicos.

Infelizmente, e me dava conta somente naquele momento, o Teatro de Sombras tinha tido uma difusão no Ocidente principalmente graças a manuais que o haviam congelado em esquemas rígidos meramente funcionais e havia sido ensinado e transmitido, na maior parte dos casos, seguindo os mesmos critérios. Isso o havia tornado estéril, incapaz de se reproduzir e de se renovar, e nem sempre havia permitido que quem o descobria e começava a praticá-lo aproveitasse seu grande potencial expressivo. Certamente, eu não queria e não podia negar que o Teatro de Sombras se manifestasse através de sistemas de técnicas (como acontece, por outro lado, com qualquer forma artística), mas isto não significava, porém, que ele pudesse ser aprendido pela simples aquisição de instrumentos, métodos e regras técnico-práticas. Uma pedagogia do Teatro de Sombras devia conter, e saber integrar, os aspectos meramente técnicos no interior de um quadro de referência mais amplo, que possibilitasse a experiência de sua importante dimensão “ontológica”, sem a qual não era possível compreender seu profundo significado cultural.

Desde então, workshop após workshop, continuei a elaborar e codificar percursos, exercícios, jogos, práticas e teorias, na convicção de que a difusão do Teatro de Sombras contemporâneo não poderia se dar senão através de um coerente desenho pedagógico que fosse intérprete e portador de todas as suas instâncias. Um mau ensinamento certamente não contribui para melhorar as condições em que se encontra o Teatro de Sombras e ajudar o seu enraizamento no contexto das artes cênicas atuais.

Embora esteja ainda longe de considerar concluído o trabalho de construção de uma estrutura pedagógica orgânica (inclusive porque o Teatro de Sombras contemporâneo é um conjunto de experiências ainda totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, portanto, suscetíveis a enormes mutações), não posso deixar de reconhecer as importantes confirmações tidas em todos esses anos. Confirmações que me permitem definir com precisão cada vez maior uma práxis no ensinamento do Teatro

de Sombras que hoje representa para mim, e para todo o Teatro Gioco Vita, um indiscutível ponto de referência processual.

III

Não se pode praticar o Teatro de Sombras se não se conhece a sombra, a matéria expressiva sobre a qual se funda. Este é o tema do qual parte a minha estrutura pedagógica: a minha práxis, justamente. Daqui nascem todos os meus percursos didáticos e a articulação de jogos e exercícios que a compõem. Por essa forma peculiar de abordagem, foram condicionadas todas as passagens sucessivas e o próprio modo em que sugiro interpretar o Teatro de Sombras.

Isso porque estou convencido de que temos que tentar conhecer a sombra, antes de mais nada, em sua verdadeira “essência” fenomênica, em seus significados metafóricos, em seus aspectos psicológicos. Porque temos que compreender a sombra ainda antes que se dê nas formas e nas técnicas codificadas do teatro, em sua dimensão íntima e privada ainda antes que pública. Por isso, devemos provocar encontros com a sombra que nos permitam perceber o seu “ser” profundamente teatral. Pois quem se põe em uma relação atenta com sua própria sombra não tem como não reconhecer que, além de tornar visível, perceptível, evidente, a nossa realidade física através de sua representação sintética, a sombra tem também o poder de encarnar, inclusive imaterialmente, forças e energias. Algo ou alguém pode habitá-la, e por isso ela se oferece generosamente ao encontro conosco: para ser “animada”. Na sombra, nós projetamos não só os contornos de nosso corpo, nossa *figura*, mas também nossa vitalidade ou, podemos dizer, nossa alma. É importante que quem se dispõe a aprender o Teatro de Sombras descubra tudo isso pessoalmente.

Daqui se originam os percursos práticos que, partindo do escuro, levam à descoberta da sombra (a nossa e a dos outros) e dos elementos que a determinam. As passagens mais importantes são:

- o chão escuro (a sombra no chão);
- o corpo sutil (a sombra em pé);
- material e imaterial (a sombra sem corpo);
- a origem da figura (a sombra da silhueta);
- a grande narração (a sombra *in natura*).

A essa primeira fase lúdico-expressiva, que visa provocar encontros íntimos e poéticos com a sombra, segue uma fase de racionalização e orga-

nização das experiências feitas anteriormente. *A sombra, que se manifesta e existe somente no momento em que condições físicas bem precisas se concretizam, precisa ser pensada não em si, mas como resultado de um sistema de relações.* Temos que tentar compreender o que são essas relações e como encontram uma síntese na ideia cênica, no dispositivo de projeção: o espaço tridimensional definido, em seus extremos, pela fonte luminosa e pela superfície de projeção, e que tem a função de fazer nascerem as sombras dos corpos.

O Teatro de Sombras não pode prescindir da utilização de dispositivos projetivos, e toda forma de Teatro de Sombras conota-se exatamente por como os concebe e, também, por como interpreta o papel e a figura do performer, que é o coração e o motor do dispositivo de projeção. Em torno dessas diferenças, se dá o jogo de aproximação e afastamento em relação aos Teatros de Sombras orientais e ocidentais; entre tradição e modernidade. Devemos, portanto, tentar transmitir como dominar essas relações (entre luz, superfície de projeção e corpo do objeto), se queremos que quem pratica o Teatro de Sombras se mova em seu interior com consciência e familiaridade, e saiba dispor e utilizar por inteiro todo o seu potencial expressivo e comunicativo.

Daqui se originam percursos teórico-práticos ligados ao conhecimento dos fundamentos metafísicos e físicos da sombra e dos elementos que a determinam. As passagens mais importantes são:

- entre presença e ausência (a natureza da sombra);
- a sombra como instrumento de representação teatral (da sombra ao Teatro de Sombras);
- o dispositivo de projeção (o espaço da sombra);
- e a luz se fez (a luz: a origem da sombra);
- a arte imaterial (a tela: a manifestação da sombra);
- do tridimensional ao bidimensional (o corpo, o objeto, a sombra);
- a manipulação (controlar a sombra);
- a centralidade do performer (a alma da sombra).

Uma vez conhecida a sombra e definidos os princípios gerais que estão nas bases do Teatro de Sombras, passa-se à terceira fase, na qual se procede à aquisição das técnicas que permitem colocá-lo em prática. As técnicas do Teatro de Sombras, apesar de parecer estranho, não estão diretamente relacionadas à sombra. *Para criar, modificar ou manipular uma sombra é preciso trabalhar com os elementos que servem para criá-la, e não com ela diretamente.* Temos, portanto, que conhecer, em primeiro lugar, a luz e, em segundo lugar, o corpo-objeto. Em seguida, a superfície de projeção.

Por esse motivo, é importante que quem quiser trabalhar com a sombra, mesmo se não diretamente interessado na prática técnica, conheça os fundamentos que a fazem existir, que permitem a ela manifestar-se.

O âmbito relativo à luz é talvez o mais técnico/tecnológico, e pressupõe uma bagagem de conhecimentos, inclusive no campo da eletricidade, que não devem ser ignorados. O que é importante transmitir, porém, é um conhecimento técnico mínimo, que permita a quem pratica o Teatro de Sombras entender como as diversas fontes luminosas criam diferentes qualidades de sombra.

O âmbito relativo ao corpo-objeto é vasto e ramificado. Muitíssimo do que concerne ao instrumento silhueta está codificado, suas diferentes técnicas de construção e manipulação são, portanto, as mais fáceis de transmitir. Há, porém, outras técnicas possíveis que não estão codificadas e que deixam amplo espaço ao aprofundamento e à pesquisa. Refiro-me, por exemplo, ao objeto tridimensional e à máscara.

O âmbito relativo à superfície de projeção, por sua vez, introduz uma complexidade que remete aos conceitos de espaço cênico e de cenografia. A tela deve responder por ser “receptor de sombras” e ser “objeto cênico no espaço”. A importância teatral dessa dupla função é o que deve ser transmitido acima de qualquer coisa.

Daqui se originam percursos compostos de atividades manuais e exercícios práticos, que visam à aquisição das várias técnicas. As passagens mais importantes são:

- as características do dispositivo de projeção;
- dispositivos de projeção principais e secundários;
- escolha e uso da luz;
- as luzinhas puntiformes e filiformes;
- escolha e uso das telas;
- os tipos de tela;
- objeto, corpo e máscara;
- a silhueta;
- as técnicas de manipulação;
- a construção da silhueta.

Todas essas fases são sempre acompanhadas de encontros teóricos sobre o Teatro de Sombras como linguagem, sobre a escrita cênica e sobre assuntos inerentes às razões histórico-culturais de uma prática do Teatro de Sombras hoje, aqui, no mundo ocidental. Os temas mais importantes são:

- Os fantasmas da cena (o Teatro de Sombras e as artes da cena);

- A cena projetiva (o Teatro de Sombras e as artes multimidiáticas);
- A lição do Oriente (história dos teatros de tradição oriental);
- A herança do *Le Chat Noir* (história dos Teatros de Sombras de tradição ocidental);
- Em busca de uma identidade (visões e poéticas de Teatro de Sombras);
- A escrita cênica (projetar e criar um espetáculo de Sombras: da dramaturgia à direção).

IV

Cada ato formativo meu, seja ele de três dias, seja de três semanas, contém sempre, em quantidade variável, todas as fases descritas acima, e nasce de uma delicada dosagem de instrução e educação, fundada em alguns pressupostos pedagógicos que, hoje em dia, considero irrenunciáveis. Eis dez pontos que resumem minhas ideias em linhas gerais.

1) O ensinamento das técnicas e das habilidades técnicas tem grande importância. A técnica, porém, jamais deve ser o ponto de chegada, o fim de uma prática artística, mas simplesmente o meio, o instrumento “necessário” através do qual a expressão se dá.

2) O entrelace de teoria e prática é fundamental para favorecer a reflexão e desenvolver uma atitude crítica. A reflexão teórica é indispensável para penetrar profundamente no significado do “fazer”.

3) É sempre desejável a obtenção de resultados artísticos diferentes entre si. Do conjunto dos materiais propostos, cada um deve poder desenvolver ideias e formas que nascem da própria sensibilidade e do próprio interesse.

4) É inegável que na base da atividade de transmissão estejam o trabalho artístico e o modo de fazer de quem a realiza, e não poderia ser diferente. Não é preciso, porém, impor nenhuma forma fechada nem modelos únicos de referência; somente exemplos “relevantes” nos quais se inspirar.

5) Mesmo se os percursos formativos são coletivos, isto é, voltados a grupos de pessoas que participam no mesmo momento dos mesmos conteúdos, o objetivo educativo a perseguir é atingir cada individualidade em particular, cada sensibilidade presente.

6) O ensinamento deve ser metodologicamente rigoroso e coerente. Isso não deve, porém, entrar em conflito com o princípio de que a arte se transmite, sobretudo, por contágio, por imitação. Imitar não é copiar, duplicar, e o artista, assim como a criança, cria imitando e imita criando.

7) Ao ensinar, não é preciso se colocar como trâmite distanciado. É preciso demonstrar viver o que se transmite com paixão, com envolvimento, com amor. Pois ensinando podemos nos tornar importantes modelos de identificação.

8) Todo ato formativo é sempre uma ocasião de crescimento profissional, humano e artístico, e é preciso estar sempre disponível a pôr em jogo as próprias certezas profissionais. Cada momento deve ser vivido como ocasião de troca e de enriquecimento recíproco.

9) Não há contradição entre ser artista e ser formador. Um artista não é necessariamente um antipedagogo, embora deva ser a atividade de criação a alimentar e guiar a de formação.

10) Um artista deve interpretar a própria atividade de formador de modo “desinteressado”, isto é, dedicado à pura transmissão, e não pensar que ela tenha por finalidade desenvolver percursos de pesquisa pessoais.

Conclusão

Qual pode ser, então, nosso papel como artistas, como formadores e pedagogos? Que posição assumir em relação à transmissão de um *saber*, de um *saber fazer* e de um *saber ser*? Devemos nos mover exclusivamente no campo da instrução de habilidades e de um saber técnico-metodológico ou também no mais indefinido e compromissivo da educação dos indivíduos e personalidades artísticas?

Pessoalmente, como creio que se possa deduzir do que foi escrito nestas páginas, não tenho dúvidas.

Se *formar-se*, no fundo, quer dizer realizar uma operação contínua de revisitação, reinterpretação e reconstrução da imensa bagagem da nossa memória reflexiva, inclusive a partir de todos os estímulos da memória irreflexiva, *formar* quer dizer aceitar participar de todo esse processo e não permanecer neutro, recusando-se a se oferecer como referência, ajuda, apoio de uma personalidade, de uma sensibilidade em devir.

Se para *formar-se* é necessário, então, dar tudo de si mesmos e, juntamente com a capacidade de refletir, pôr em jogo também as emoções e os sentimentos, para *formar* também é preciso deixar-se envolver e dar tudo de nós mesmos. Isso não quer dizer anular a distância certa que deve sempre existir entre formador e formado, mas esforçar-se para encontrar um canal “especial” de comunicação, sem o qual todo ato de transmissão se torna estéril ou até inútil.