



Outras Rotas: traçados de um mapa à deriva

Francisco Gick

franciscogick@gmail.com

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Gleniana Peixoto

guegapeixoto@gmail.com

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Gustavo Dienstmann

dienstmann@gmail.com

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Luan Silveira

luansilveira8-p@hotmail.com

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Jezebel De Carli

jezebel-carli@uergs.edu.br

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Resumo: “Outras Rotas” é um projeto de extensão realizado desde 2012 no Curso de Teatro: Licenciatura da Unidade Montenegro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), com recursos da Pró-reitoria de Extensão da Uergs. O artigo visa tecer uma narrativa das transformações que o projeto sofreu ao longo de dois anos de existência e também do impacto do “Outras Rotas” sobre os alunos que dele fazem ou fizeram parte. O texto busca, também, discutir temáticas e conceitos que se evidenciaram centrais no projeto: a pedagogia do teatro, o treinamento do ator, o teatro na rua, a relação do artista com a cidade e a arte de performance.

Palavras-chave: Treinamento de ator; cidade; pedagogia; arte de performance.

Abstract: “Outras Rotas” is an university extension project conducted since 2012 by members of the undergraduate course in Theater of the Montenegro unit of the State University of Rio Grande do Sul (Uergs), with resources from the Extension Dean's Office of Uergs. The purpose of the paper is to set up a narrative about changes occurred to the project in its two years of existence, and the impact of the “Outras Rotas” project over those students who are part of it. The paper also aims to discuss themes and concepts which became clearly central to the project: pedagogy of theater, actor training, street theater, the relationship between the artist and the city and performance art.

Keywords: Actor training; city; pedagogy; performance art.

Não é incomum ouvir de professores incentivos para que os alunos busquem momentos fora da sala de aula para estudar e aprofundar os conteúdos trabalhados dentro de um componente curricular. No entanto, é menos comum que tal provocação ultrapasse o simples cumprimento de uma cartilha de exigência professoral, para ser



um verdadeiro convite a uma atitude de aprendizado autônomo e profundo. Também, da parte dos alunos, não é raro assentir com a cabeça afirmando a crença na importância de uma atitude corajosa e aplicada de aprendizado. Menos comuns são as situações em que se vê alunos lançando-se bravamente na direção do desafio.

O projeto “Outras Rotas” surge no contexto incomum proporcionado pela convivência na Unidade Montenegro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), a partir da provocação contundente feita pela professora Mestra Jezebel Maria Guidalli De Carli e da pronta aceitação de um grupo de alunos do primeiro semestre do Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da Uergs em 2012. Com tal situação, tem início o processo que, posteriormente, com financiamento da Pró-reitoria de Extensão da Uergs (Proex), transformou-se no projeto de extensão “Outras Rotas: um diálogo entre comunidade e universidade”, em 2012, e seguiu como projeto de extensão “Outras Rotas: derivas”, em 2013, e “Outras Rotas: margem abandonada”, em 2014 (em processo).

O presente trabalho visa tecer uma narrativa das transformações que o projeto opera naqueles que o fazem existir, quase como uma cartografia das marcas que o “Outras Rotas” nos deixa depois de dois anos. Para tanto, mais do que construir uma história unívoca, buscamos atender aqui à diversidade – e, por vezes, dissonância – das nossas vozes. Como se conta uma história? Tratamos de compor essa memória difusa e coletiva do projeto a partir de dois tipos de vozes: uma pessoal, que se faz de textos - que aparecerão com título e indicação de autor e que respondem a questões específicas - e outra coletiva, que tratará de refletir sobre o projeto mais amplamente.

Provocação e ressonância

Prof. Me. Jezebel Maria Guidalli de Carli, dezembro de 2012

Desde que desempenhei a função de professora, seja na Uergs ou em outras instituições de ensino, procurei despertar em meus alunos o desejo de criar uma autonomia frente ao seu trabalho como atores em formação ou professores em processo de formação. Acredito que a construção de conhecimento nas artes



pressupõe que o aluno se reconheça como criador de movimentos que potencializem o seu aprendizado por meio de grupos de estudo, práticas individuais, projetos de extensão e pesquisa, produções artísticas profissionais e acadêmicas, enfim, atividades e situações para além do espaço da sala de aula. E foi no grupo de alunos que constituem o projeto “Outras Rotas: um diálogo entre comunidade e universidade” (2012) e “Outras Rotas: Derivas” (2013) que encontrei ressonância a essa provocação. Na disciplina Improvisação e Análise do Movimento I, propus ao grupo de discentes que aproveitassem a estrutura oferecida pela universidade de forma a encontrarem-se em horários extraclasse a fim de aprofundarem práticas e procedimentos desenvolvidos em aulas, porém sem a presença do professor e sim como um grupo de estudo autônomo e compartilhado e que eu poderia suprir algumas orientações, se necessário. Eles compraram a provocação e foram para a sala de trabalho, reorganizaram seus conhecimentos e criaram uma dinâmica de treinamento a partir de conteúdos da disciplina mencionada e do componente curricular Improvisação e Trabalho Vocal I. Quando surgiu o edital relativo ao projeto de extensão, percebemos que seria o caso, então, de institucionalizar e formalizar uma prática a qual já estava sendo realizada. Procuramos aliar o treinamento à criação de composições, objetivando que as mesmas pudessem, em algum momento do processo, dialogar com a comunidade de Montenegro.

É provável que tudo aqui trate de transformação, de coisas que deixam de ser o que eram e se tornam outras. O teórico do teatro Hans Ties Lehmann (2007) afirma que essa é a característica do teatro, ou seja, o teatro mudou tanto ao longo do tempo, que o único traço que pode ser percebido em toda sua genealogia é o fato de que as coisas, numa peça, não terminem como começaram. Assim é, também, para nós: olhar para trás e ver os movimentos de nossos desejos.

O “Outras Rotas” é um agenciamento de vontades coletivas e transitórias. Havia a vontade de retomar exercícios que foram aprendidos em sala, durante os componentes curriculares, buscando dominá-los para ter um aproveitamento maior durante as aulas; havia a vontade de preparar o corpo para ser mais capaz, mais



versátil, mais forte, mais disponível; havia também a vontade de descobrir algo, possibilidades desconhecidas em nossos corpos. Havia, enfim, muitas vontades que todos compartilhávamos, em alguma medida, e a que dávamos, em bloco, o nome de “vontade de treinar”. Depois havia a vontade de estar na rua, de imiscuir-se na tecitura da vida na cidade, uma vontade de dar sentido a tudo o que fazíamos em sala de trabalho articulando ações capazes de estranhar o cotidiano. Também houve sempre uma outra vontade, essa não verbalizada, que amarrava tudo, que era a vontade de estarmos juntos, fazendo o que fosse – que fosse teatro –, a mãe de todas as vontades.

Percebemos o treinamento como um processo de transformação, de aprendizagem, um processo muito prático de reinvenção de si, o desenvolvimento de si.

Se a educação tradicional é fundada na transmissão de um conhecimento dado, no controle do tempo do aluno pela instituição escolar, na formação de um sujeito normatizado (FOUCAULT, 2004), a ideia do “cuidado de si” aponta para um protagonismo do estudante sobre seu próprio processo de aprendizado, que não está mais circunscrito à instituição escolar, mas constitui uma prática para a vida. Sobre esse mesmo assunto, retomando o conceito grego do “cuidado de si”, Foucault observa que

[...] "*epimeleisthai heautou*" (ocupar-se consigo mesmo, preocupar-se consigo, cuidar de si), tem afinal um sentido, no qual é preciso insistir: *epimélesthai* não designa meramente uma atitude de espírito, certa forma de atenção, uma maneira de não esquecer tal ou tal coisa. A etimologia remete a uma série de palavras como *meletân*, *meléte*, *melétai*, etc. *Meletân*, frequentemente empregada e associada ao verbo *gymnázein*, é exercitar-se e treinar. *Melétai* são exercícios: exercícios de ginástica, exercícios militares, treinamento militar. Bem mais que a uma atitude de espírito, *epimélesthai* refere-se a uma forma de atividade, atividade vigilante, contínua, aplicada, regrada, etc. (FOUCAULT, 2004, p.104).

Pensando o treinamento de ator como construção de si, para além do aprendizado de técnicas, como a construção de uma técnica de si, o conceito de cuidado aparece como uma interessante ferramenta para reflexão. Gilberto Icle (2007) percebe uma relação entre a análise de Foucault sobre o “cuidado de si” e as ideias



de Stanislavski sobre a formação do ator. Com Stanislavski, temos uma ruptura entre teatro e espetáculo, a partir da qual surge a possibilidade do aprendizado em teatro para além da personagem que se constrói num momento dado, a partir de um texto dado, o que nos conduz à ideia – transformadora, deve-se dizer – de uma Pedagogia do Teatro, o que, para o ator, significa pensar, além de sua participação em um ou outro espetáculo, sua construção como artista. Assim, o ator, quando aprende, não aprende a fazer algo, um estilo teatral, a jogar com máscaras, o ator aprende a ser, o que é o mesmo que aprender a aprender. O aprender a fazer, o mesmo que técnica, segue importante, mas a relação muda, a apropriação muda: o aprendizado da técnica não é mais uma obrigação formal, mas o resultado de uma vontade que talvez possa ser descrita como a vontade de responder à pergunta “quem sou eu como ator/artista?”, uma pergunta sem resposta e que nem precisa mesmo ser respondida, é um motor para a busca. O que temos, então, é que toda a técnica para algo vira uma técnica de si.

Falar de si, no entanto, não nega o outro, senão que o inclui automaticamente, pois o si-mesmo do artista existe para si, para o mundo e para o outro, necessariamente. O contrário disso será um vedetismo estéril que afasta o artista da realidade transformando seu trabalho em auto-celebração. Mas o teatro é celebração da vida.

Teatro, vida, artista, obra, talvez a vida não se separe da obra, talvez acabe sendo mesmo obra, vida como obra de arte.

A reflexão nos conduz por caminhos que nem sempre estavam traçados de antemão e pode mesmo nos conduzir para lugares onde a prática perde dimensão frente ao esplendor da ideia. Mas pensar é prática também, prática de pensar, e é nesse sentido que não separamos prática de reflexão aqui, mesmo que estejam cronologicamente separadas. É tudo parte da nossa experiência e, assim, é tudo parte do que somos. E ser não pode ser intransitivo, é ser com, ser para.

Transformações, como dissemos, é provável que seja esse o tema desse artigo, as transformações operadas pelo “Outras Rotas” em todos os níveis.

2012-2013, DAS TROCAS ÀS DERIVAS: a cidade como espaço de aprendizado

Para o diretor-pedagogo Eugênio Barba (1991), um grupo é como um país formado no tecido das práticas cotidianas de trabalho, da ética, das relações, o grupo é um país formado nas ilusões comuns dos participantes. O país-grupo tem uma cultura própria, produzida nesse mesmo tecido que mantém suas fronteiras, e essa cultura é o que pode ser oferecido como espetáculo. Uma palavra importante: troca.

Assim, nossa chegada e nosso espetáculo eram somente um pretexto, um impulso concreto para reunir as pessoas (...) criar situações que unam e não que dividam. Todos podem dançar suas próprias danças e cantar suas próprias canções. Aqui não existe o momento estético do espetáculo, não há por um lado os profissionais que cantam, dançam e recitam e, por outro lado, pessoas que passivamente os observam e os consideram como especialistas da música, da dança e do recital. É esta a nossa “troca”. Não renunciamos ao que era nosso, eles não renunciaram ao que era deles. Definimo-nos reciprocamente através de nosso patrimônio cultural. (BARBA, 1991, p.104).

Espectáculo é o que se dá a ver. Se buscamos uma construção de vida como artistas, o que damos a ver não é algo externo a essa construção, mas um estado dela, um recorte.

Quando nos deparamos com a questão de como transformar nosso processo de treinamento em uma atividade de extensão universitária, recorremos às Trocas como um conceito norteador de nossa prática, como uma forma de levar o que criávamos para fora dos muros da universidade, mas o que quer dizer “levar o teatro para fora dos muros da universidade”? Que significa esse movimento que vai da universidade em direção à comunidade? Uma certeza: esse não é um movimento de mão única. É necessário abrir as portas da universidade para a comunidade e, nesse caso, a partir da construção de um saber mestiço que é síntese entre o saber acadêmico e uma identidade popular. E a universidade não fala mais apenas de si mesma, ou para, ou sobre a comunidade, mas com a comunidade. Tal foi a compreensão sobre a extensão universitária que alinhavou desde o início as ações do projeto “Outras Rotas”: a construção de um saber sem dono, um diálogo onde nem



o conhecimento construído na universidade tem maior valor por ser validado academicamente, nem o saber popular tem maior valor pelo simples fato de ser popular.

Éramos nós mesmos um grupo de estrangeiros em Montenegro. Nossos encontros de treinamento significavam também o estabelecimento das fronteiras de nosso país, nossa cultura, nosso vocabulário. Nossas criações eram algo que poderíamos oferecer na cidade como elemento de troca.

Tomamos como suporte dramaturgico o livro “O Barão nas Árvores”, de Ítalo Calvino, e diversas de nossas composições passaram a girar em torno de situações que encontramos no mesmo “Barão”. Nossa ideia não era representar a história que Calvino escrevera, mas tomar de sua obra situações e fragmentos de texto que nos oferecessem caminhos por onde criar.

A cidade são várias cidades, e há culturas a conhecer; no entanto, essas culturas não são lugares, não estão mapeadas ou mesmo isoladas, a cultura de um grupo qualquer está em processo permanente de transformação. Quando partimos para a cidade, nas primeiras vezes, levando como bagagem nossas criações, percebemos que a cidade não se apresenta, qual idealizávamos, como um conjunto pitoresco de culturas mais ou menos organizadas, com manifestações espetaculares escondidas que, de repente, se revelariam à nossa passagem. A cidade que vemos é um tudo-ao-mesmo-tempo que não admite idealização. “Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar” (CALVINO, 2003).

Era preciso estar na cidade para conhecê-la, estar intensamente. Foi na rua que aprendemos sobre a cidade e aprendemos muito sobre nosso trabalho. Na rua, as composições precisaram se transformar e o que havia sido previsto não poderia ser feito. É o confronto entre o idealizado e o que é, a parte mais desafiadora e também a mais rica de todo nosso processo.

Na rua, nossas criações ganharam em profundidade e nossas ações puderam fazer parte de um ambiente onde não há silêncio, onde não há um público preparado



para ver algo. As pessoas são pegadas de surpresa ou não são pegadas. O ator disputa com todo o tipo de distração e sua voz e sua presença precisam interessar mais do que todo o movimento. Há que se pensar o que serve para a rua, o que faz com que as pessoas parem e olhem o que fazemos. Ao mesmo tempo, há que se perguntar mesmo até que ponto queremos parar a cidade para nos ver. Estranhamento. As trocas passaram a ser outra coisa.

Em vez de parar as pessoas, achamos que melhor seria estranhar a cidade. Estranhar é possibilitar um segundo olhar, mais demorado, tanto para aquele que faz quanto para aquele que vê.

Passamos a pensar em ações, em fragmentos de nossas composições ou criações novas que nos ajudassem a construir, em trânsito pela cidade, uma narrativa que contivesse nossas ações criadas ao longo de um ano de trabalho, mas que acomodasse também o próprio trânsito, as pessoas na rua, a cidade.

Sobre o circo como ficção ou espaço para pensar a arte

Carta ao grupo escrita por Francisco Gick e Gleniana Peixoto (bolsistas), agosto de 2012.

Em algum lugar, uma cidade qualquer, há um terreno grande e baldio. Chegam caminhões velhos, os animais tristes, a gente cansada, mas há uma espécie de densidade no ar que envolve essa gente e o que fazem: estender a lona, e lavá-la, enquanto se cava à mão os buracos dos palanques, cordas e mais cordas, mais de uma centena de metros, está armado o circo. O trapezista não pode mexer um músculo, o anão está sentado a um canto, exausto, o domador dorme no centro do picadeiro. O circo está armado. Há que se levar o carro de som pela cidade, panfletar na praça, há que maquiarse e esperar. Há que afligir-se. E talvez ninguém venha. E se ninguém vier, então é recolher a lona, fechar as jaulas, enrolar as cordas, tudo nas carretas, e é outra cidade, e tudo de novo, e segue o circo. A mesma expectativa. A mesma aflição, outras alegrias e outras estradas, a mesma ilusão. É como no circo. Não é tanto uma questão de como fazemos, mas da ficção que podemos criar. Mas



não se trata, também, de iludir-se e ponto. O que interessa é a prática da fantasia. Se fazemos juntos é condição primeira para o que fizermos, não é suficiente. Importa pensar no que e como fazemos juntos.

A partir do aprendizado que tivemos na relação com a cidade, o “Outras Rotas” sofreu uma profunda transição. Nossos procedimentos de trabalho se modificaram radicalmente e, além do treinamento em sala, passaram a incluir procedimentos de prospecção urbana, cujo objetivo era o levantamento de material, a partir da relação com a cidade, para o trabalho de composição – criação de partituras, imagens, cenas –, que é também um trabalho de construção dramaturgica, visto que texto e cena não nos parecem instâncias separadas temporal e metodologicamente no fazer teatral. No que fazemos, da forma como fazemos, é essencial para o trabalho que o grupo se constitua como identidade compartilhada, uma situação de pertencimento e, ao mesmo tempo, é necessário que cada um tenha autonomia dentro do grupo para orientar seu trabalho segundo aquilo que lhe interessa – a identidade coletiva se define no agenciamento da diferença e não na supressão dela –. Portanto, estamos em busca de procedimentos de criação que sejam macroscopicamente colaborativos e, ao mesmo tempo, microscopicamente autônomos.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra, parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou da direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem uma visão geral de suas personagens. Este “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da parte e alienado do todo, parecia não fazer parte do nosso coletivo de trabalho nem de nossos possíveis interesses de parceria. (ARAÚJO, 2006, p.128).

Um dos procedimentos de prospecção que assumimos foi a **Deriva**, tomada também como imagem estruturante de nossa nova metodologia de trabalho, levando-nos a rebatizar o projeto como “Outras Rotas: derivas”. O situacionista francês Guy DeBord, autor de “A Sociedade do Espetáculo”, apropriou-se do termo Deriva definindo-a como uma deambulação urbana, uma saída que visa estar na cidade com atenção especial para a própria cidade; para DeBord (2003), trata-se de um



procedimento de Psicogeografia gerador de mapas de deslocamentos que denotam a zonas de atração e repulsão do derivante na cidade, deslocamentos recorrentes, etc.

Uma **Deriva** é uma saída em direção a um campo extenso e sistematicamente observado; um planejamento destinado a revelar potências do próprio caminho. A partir de um interesse pessoal de pesquisa, cada aluno-ator foi para a rua, à deriva, mas seguindo dispositivos definidos, tanto para sua ação quanto para o registro. Tais procedimentos constituíram uma prospecção do trágico na cidade. Como exemplo desses dispositivos, podemos citar:

Denúncia: Um homem com mais ou menos setenta anos, sentado em uma praça, com duas placas, em uma das placas a descrição de seus atos criminosos com mulheres. Na outra placa uma lista de fatos de sua vida que poderiam “justificar” seus crimes. Exemplo: Foi abusado sexualmente pelo seu pai. Esse homem é devoto de Deus e precisa receber o perdão dos homens para morrer em paz. Ele tem um terço em suas mãos e reza sem parar bem baixinho. Ao seu lado tem um banco vazio (Diário de bordo da bolsista Gleniana Peixoto, 2013).

Vadia do litoral: (...) novamente criei uma figura dúbia, vesti um vestido amarelo, colar de pérolas, maquiagem, bolsa, óculos escuros e peruca. Porém continuava sendo eu, pois estava com barba e os pelos da perna a mostra. Agendei um horário em um salão de beleza da cidade e fui lá para lavar os cabelos. Saí pelas ruas de Montenegro antes do horário marcado no salão, passei pela cidade vestido como mulher. Primeiro tive um grande receio de sair, estava com medo da reação das pessoas, a sensação de não ser aceito é muito dolorida. Após um trajeto curto entrei em uma lanchonete e comprei um maço de cigarros, minhas mãos tremiam, a atendente não esboçou nenhum espanto ou riso, ela também usava peruca. (Diário de bordo do bolsista Gustavo Dienstmann, 2013).

Além das **Derivas**, assumimos como procedimento de prospecção as **Oficinas**, que, no contexto de nosso trabalho, aparecem como espaços de compartilhamento de vivências onde o teatro aparece como subterfúgio para revelar narrativas pessoais tanto dos atores quanto dos membros da comunidade. As **Oficinas** foram organizadas a partir de jogos e improvisações dentro da temática pesquisada no projeto. Nesses espaços, mais do que ensinar teatro, perseguíamos uma situação de pertencimento, de grupo: uma identidade transitória compartilhada entre os alunos-atores e os membros da comunidade onde a oficina acontece.

Das duas **Oficinas** planejadas, uma no Asilo Casa de Repouso Doce Lar, em



Dois Irmãos-RS, e outra na Penitenciária Modulada Estadual de Montenegro, a primeira foi realizada em 2013 e a segunda está ainda em fase de negociação para realização.

Os efeitos do teatro são comumente avaliados a partir da lógica do espetáculo, se pensa nos efeitos que a representação tem sobre o público que assiste, deixando em segundo plano as relações tecidas entre aqueles que fazem teatro, relações profundas de trabalho e convivência. A **Oficina** realizada na Doce Lar foi um momento em que pudemos propor o teatro como convívio, fazendo teatro não para os idosos, mas com eles.

O resultado de nossos procedimentos de prospecção urbana foi um conjunto heterogêneo e fragmentário de percepções sobre a cidade a partir de um olhar trágico, construindo assim um tecido que não era uma fotografia da cidade, mas uma espécie de bricolagem que ganha sentido nas tensões entre os recortes que a compõem e não numa harmonia estática e linear.

Da mulher ou Antígona emparedada num elevador

Gleniana Peixoto, bolsista (2013)

As minhas experimentações e leituras sobre o trágico estavam preenchidas de mulheres e foi com “Antígona”, de Eurípedes, que eu encontrei o meu dispositivo pessoal de pesquisa: o feminino, falar do feminino a partir do masculino, da criança, do objeto, não necessariamente da mulher. Mas comecei com a mulher, com o que eu sou, porém de uma forma distante. Para nossa primeira ação parti de dois dispositivos, uma mulher da Grécia, Antígona, e uma mulher da atualidade, Madona. No mito grego, Antígona foi castigada pelo seu tio, o rei Creonte; o motivo: ela desejava enterrar seu irmão, mas o rei considerava Polínice um inimigo, então proibiu que seu corpo recebesse as honras de um enterro. Antígona foi surpreendida no momento em que enterrava o irmão. Seu castigo: ser enterrada viva nas paredes do castelo de sua família. Minha mulher da atualidade era uma pop star de óculos escuros, casaco preto e a companhia de um paparazzo que registrava todos seus movimentos;

essa mulher transitou pelos quatro andares do prédio da Uergs/Montenegro, para algumas pessoas revelava seu segredo, sangue e machucados escondidos sob o casaco preto de couro, o olho roxo por baixo dos óculos escuros. Ao final da ação performativa, essa mulher se transformava na Antígona emparedada, o que é ser mulher? – força, fraqueza, submissão, dependência, beleza, grotesco, fertilidade, segura –. Emparedadas no elevador da universidade, as mulheres que NÃO são definidas, são várias ou uma. Sou uma obra de arte marcada de carinhos. Menos, cada vez menos, de repente minha voz silencia. As leis divinas: sufocar, arrancar, arrastar, machucar... Vou te contar um segredo... Calma, espera, não foge, por dentro está pior. Desculpa, não queria te assustar, preciso sair daqui, mas esqueci do caminho. Meu corpo um quadro vermelho, um túmulo. Vem, coloque flores, é isso que as pessoas fazem. A Justiça, a deusa subterrânea, está pra chegar e vai estabelecer um decreto: que os quadros voltem a ser brancos. Quem? Onde? Não... não conheço! Ah, sim, sou eu, tinha esquecido. Carregamos histórias que não são nossas. Esvaziei-me e o que me preenche são os teus carinhos.

A ocupação do espaço urbano a partir de nossas composições cria possibilidades de dissenso, desestabiliza o olhar anestesiado do transeunte costumeiro, desestabiliza o comum. A cena na rua é um convite para um novo olhar, estranhado, capaz de perceber mais naquilo que vê, é convite para um convívio modulado pela imagem produzida pelo aluno-ator-performer, convívio este que se dá em um espaço geográfico preestabelecido, mas que é transformado, ressignificado na medida em que o convívio acontece.

Os procedimentos de criação dentro do “Outras Rotas” efetivam-se como misturadores: público e privado, teoria e prática, arte e vida, tudo se funde naquilo que o artista propõe como forma de participar da cidade.

Querida falar de algo que estivesse intimamente ligado a mim. Por muito tempo e por várias razões me incomodaram e que só agora poderia falar deste assunto sem problemas. Desde criança sofro com esta inquietação. Minha mãe sempre usou um lenço amarrado à cabeça, sabia que ela tinha pouco cabelo, mas não a real razão. Por muitos anos este assunto não foi tocado, não entendia e não ousava perguntar, este assunto era um tabu em casa.



Vim a descobrir há três anos. Para o casamento do meu irmão mais velho ela gostaria de usar uma peruca, porque se sentiria melhor. Acompanhei-a a uma casa de perucas em Porto Alegre, onde ela já havia comprado outras, mas não costumava usar. Foi uma situação muito difícil, pois não sabia se queria ver ela sem lenço depois de tantos anos, e ao mesmo tempo tentar deixar ela à vontade com aquela situação. Ela tirou o lenço e começou a chorar compulsivamente, dizendo que mesmo depois de trinta anos ela ainda não tinha se acostumado com aquela situação. (Diário de Bordo do bolsista Gustavo Dienstmann, 2013).

O que fazemos, no entanto, não é criar ficções sobre a cidade, ou histórias a partir do que observamos na cidade. Não somos escritores, apesar de escrevermos, e o fazemos?

Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental. En este sentido, puedo aproximarme a una definición del arte del performance trazando el espacio "negativo" (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual: Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se sobrepone con el teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, stricto sensu, no somos ni actores ni poetas. (Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente.) La mayoría de los artistas de performance también son escritores, pero sólo un puñado de nosotros escribimos para publicar. Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares. (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 202).

Ainda que o “Outras Rotas” exista dentro de um curso de Teatro, dentro de uma universidade, identificamo-nos com as palavras de Gomez-Peña, sobretudo pela inadequação do que fazemos ao vocabulário de que dispomos para falar sobre o que fazemos. Nossas ações são uma maneira de estar na cidade, de relacionar-se com a cidade, mas não são o fim de uma cadeia, a ação é uma pergunta e a pergunta pode ser uma mulher presa à parede do elevador, ou um velho senhor que confessa seus crimes, ou uma mulher careca e de barba. Wittgenstein diz “se não pode dizer, aponte” (apud BOGART; LANDAU, 2005, tradução nossa). É o que buscamos fazer.

Cidade: paisagem do desejo

Luan Silveira, bolsista (2013)

(...) até que ponto somos livres para fazermos o que queremos e o quanto o



meio interfere nessas decisões? A partir dessa pergunta percebi um mote para guiar a minha pesquisa, a impossibilidade de lidar com o desejo. Comecei a trabalhar então nessa ideia de desejos incapacitados, pois desde o começo desse relato já deu pra perceber que sempre quero coisas as quais não consigo alcançar, ideia de duplicidade, terra-ar; homem-mulher; peso-leveza e o de como tudo isso poderia representar este momento em que estava vivendo e essas reflexões que estavam surgindo; além disso, algo que me intrigava era essa ideia de recomeço que o aniversário nos traz, cada novo ano de vida carregado de novos quereres, de novos desejos que se modificam ou se tornam mais fortes e concretos. Lista de desejos para um próximo aniversário: Ter mais tempo pra mim; amar quem realmente me ama; cuidar das pessoas; ser menos ingênuo; ser menos venenoso; rir mais; ser menos preguiçoso; mais safadeza e diversão nas pessoas; poder falar mais palavrão!!!; ter nascido com mais autoestima; ser feliz sem nenhuma dúvida; me cobrar menos; ser menos exigente com as pessoas; me sentir realmente amado; ter mais coragem; ter força para enfrentar tudo e todos; mais manifestações; saber voltar atrás; ser mais vulnerável; não sofrer e nem sentir saudade....dói; não sentir inveja; poder dizer a MINHA verdade. Quem deseja não deseja uma coisa só, mas um mundo, o objeto do desejo e a paisagem do objeto do desejo. Cidade: paisagem do desejo. Segundo Debord, deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por espaços variados, onde se rejeita os motivos de se deslocar e agir que costumamos ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham encontrar. Derivar é sair e quem sai sou eu, mas a minha saída é propor uma questão não só para as pessoas nas ruas, como também para mim. A pergunta é uma figura com vestes femininas, acessórios masculinos, está presa a balões de gás hélio, tem correntes amarradas aos pés, está cega pois tem glacê de bolo no rosto e na cabeça usa um chapéu de aniversário que contém bilhetes com alguns desejos dentro. Saí da frente da unidade da Uergs e caminhei uns 300 metros pelo centro de Montenegro até a rótula do mercado mais popular da cidade e me instalei preso a um poste, com cadeados e ao meu lado deixei algumas chaves que convidavam as pessoas a me



libertar. Uma mulher saiu de uma loja onde trabalhava e foi até mim, queria me libertar, queria ver meu rosto e saber se estava tudo bem comigo. Chegou até mim, perguntou se estava tudo bem, pegou as chaves e tentou soltar o cadeado que estava preso ao poste, mas não conseguia, pois havia muitas chaves, foi até a minha perna e perguntou se as correntes estavam machucando, quando finalmente me libertou, disse que queria ver meu rosto de qualquer maneira, então colocou suas mãos em volta do meu rosto, limpou o glacê dos meus olhos com os polegares, quando abri os olhos vi que seus olhos estavam cheios de lágrimas. A mulher que saiu do trabalho aceitando o convite que eu fazia, me faz pensar sobre a possibilidade do encontro. Eu havia preparado a ação e quando me deparei com o despreparo daquela mulher frente à situação que eu propunha, me vi, eu também, despreparado. Poderíamos então supor que é impossível e talvez indesejável preparar um encontro, o que podemos fazer é preparar-nos PARA O ENCONTRO, estarmos disponíveis, permeáveis, desejantes.

Cada uma de nossas ações é uma tentativa de estabelecer um compartilhamento temporal-espacial em que nossas questões tornem-se relevantes. Um encontro é uma encruzilhada, tanto no sentido do cruzamento do tempo e do espaço quanto no sentido de que depois do encontro há que despedir-se e tomar uma decisão sobre qual caminho seguir.

Cada um compõe com aquilo que é

Francisco Gick, bolsista (2013)

Foi o que fiz: produzi imaginações, rotas, imagens, agenciamentos de trajetórias. Cada um de nós, dentro do projeto, Guega, Gustavo, Luan, Thaís, eu, além de João e Rose, que não fazem mais parte do grupo, junto com a Professora Jezebel, criamos, a partir de interesses pessoais de pesquisa, ações, ruídos. Cada um compõe com aquilo que é e não é, com memória, ficção, corpo. Durante o ano de 2013, compus com a memória de minha avó, Guega compôs com ser mulher, Gustavo com cabelos, Luan com ser em trânsito e Thaís com velocidades. Trabalhamos juntos, como



protagonistas de nossas pesquisas e nossos processos de aprendizado. Trabalhamos com uma liberdade rara, oferecida por nossa orientadora, de que a atitude, a curiosidade e o respeito servem para mim – e não teria problema em dizer que serve a todos nós – de exemplos constantes do que é ser professor. Trabalhamos juntos, ternamente, mas em pleno conflito. Sinto-me escrevendo sobre um ano de 730 dias em que, enquanto parte do projeto Outras Rotas, pude aproximar-me do pensamento de Foucault, Deleuze, Guattari, Gomez-Peña, Rolnik, Kastrup, Barba, Grotowski, Manto. Um ano em que a intensidade de meu processo quase vertiginoso de formação enquanto professor e artista ampliou-se muito pela convivência e o trabalho compartilhado com meus colegas e minha orientadora. O longo ano em que pudemos transformar nossas inquietações sobre a arte e a vida em ruídos urbanos, imagens capazes de alterar o cotidiano da cidade onde vivemos, cidade essa que é o lugar onde vivemos, o berço de nossas próprias inquietações que são o motor primeiro do que propomos no mundo como artistas.

O mapa que traçamos nos traz até aqui e se faz na medida em que o desenhamos. Aqui é um território extremamente fértil em que a memória do que vivemos encontra um rio caudaloso, borbulhante e corrosivo: a Arte de Performance, um campo transdisciplinar extenso e heterogêneo onde fronteiras estéticas e de linguagem são borradas; os artistas de performance realizam suas obras, normalmente, tensionando os limites entre vida e obra de arte, espetáculo e plateia; para o performer, a obra é, mais do que um processo comunicativo mediado pela emissão e recepção de signos, um acontecimento imediato cujo sentido é o próprio compartilhamento do presente da ação.

A performance é corrosiva. Nos permitimos corroer, somos permeáveis. O teatro está corroído, é um momento potente para o teatro. Num curso de licenciatura, nos perguntamos: pode a performance corroer a pedagogia? Quando os talheres de prata escurecem há uma série de ações-reações químicas, corrosões, que lhes devolvem o brilho. Pensemos na possibilidade de a performance corroer a sala de aula, a escola. Como pode nossa experiência transformar nossa prática em sala de



aula, como alunos e como professores? Como podem noções potentes como performatividade, presença, imediatidade, encontro, acontecimento transformar uma operação historicamente pautada na referência a conteúdos e regras externos, representados pelo professor? Essa questão deu origem a um desdobramento do “Outras Rotas”, o projeto de pesquisa “Para um professor-performer: trânsitos da docência em um campo teatral contaminado pela arte de performance” – financiado pela Pró-reitoria de Pesquisa da Uergs, em andamento – que visa investigar as transformações por que passou o teatro a partir do atrito com as práticas performativas e quais possibilidades essa história recente do teatro sugere para a docência, tanto em teatro quanto em outras disciplinas.

E agora estamos aqui. Este é o exato momento em que essas palavras são escritas, e as palavras são ação, criam o mundo que descrevem: performatividade. Agora é 2014. São dois anos de projeto e mais um futuro que agora chamamos de “Outras Rotas: margem abandonada”. O “Outras Rotas” funde-se em nossa vivência de universidade, tornando-se elemento indissociável do projeto de nós mesmos, um desejo-projeto de artista, professor, aluno, ator, performer, preenchido de objetivos imperfeitos, incompletamente traçados, propositalmente inalcançáveis, o desejo móvel, à deriva seguimos.

Referências

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, n. 6. São Paulo: ECA-USP, 2006. pp. 127-133.

BARBA, E. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.

BOGART, A., LANDAU, T. *The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. New York, Theatre Communications Group, 2005.

CALVINO, I. *As Cidades Invisíveis*. Rio de Janeiro: Biblioteca Folha de S. Paulo, 2003.



DEBORD, G. Teoria da Deriva. In: JAQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.87-91.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En Defensa del Arte del Performance*. Horizontes Antropológicos. v.11, n.24. Porto Alegre, jul/dez. 2005.

ICLE, G. *Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski*. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/30266>>. Acesso em: 23/01/2013.

LEHMANN, Hans T. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.