



OUTRAS ROTAS: DERIVAS

Área Temática: Cultura

Jezebel Maria Guidalli De Carli (Coordenadora da Ação de Extensão)

Jezebel Maria Guidalli De Carli¹

Francisco dos Santos Gick²

Gleniana da Silva Peixoto

Gustavo Dienstmann Diniz

João Pedro Mello Decarli

Thaís Backes Klein

Luan Silveira

Palavras-chave: Treinamento, Performance, Cidade, Criação

Resumo:

O “Outras Rotas: Derivas” é um projeto que se desenvolve desde do início do ano

¹ Prof. Ms. Jezebel Maria Guidalli De Carli, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs) Unidade Montenegro, Curso de Graduação em Teatro - Licenciatura, Email: jezebeldecarli@terra.com.br

² Alunos do curso de Graduação em Teatro – Licenciatura, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs) Unidade Montenegro.

2012. O projeto surge de uma vontade de articular conteúdos trabalhados nos componentes curriculares em uma prática cotidiana de treinamento aliada a uma necessidade de ampliar os saberes construídos dentro da universidade na relação com a cidade. A metodologia deste trabalho apoia-se em uma série de dispositivos de prospecção urbana que nos conduzem à cidade como instrumentos para a pesquisa de narrativas próprias do cotidiano da cidade. Tais narrativas são absorvidas no processo de treinamento e composição produzindo movimento, texto, cena, uma variedade de materiais cênicos que serão apresentados na cidade. A presente comunicação diz respeito ao processo dessa pesquisa: escolhas e transições metodológicas.

OUTRAS ROTAS: DERIVAS

O “Outras Rotas: Derivas” surge de uma vontade de articular conteúdos trabalhados em certos componentes curriculares do Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura em uma prática cotidiana de treinamento, partindo da clara compreensão de que o treinamento é um processo de transformação, de aprendizagem, um processo muito prático de reinvenção 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 e uma autonomia do estudante em 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 de “cuidado de si” Foucault observa que

(...) "epimeleisthai heautoú" (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, freqüentemente 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 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.

Desenvolvemos processos práticos que articulem movimentos a partir de operações sobre e no corpo criador, as quais consideramos estratégias para a construção do material expressivo. Sustentam a metodologia de trabalho as conexões do corpo com **Movimento, Memória, Jogo, Dramaturgia e O Coletivo.**

Há algumas decorrências do pensamento de Barba a que importa dar relevo. A noção do grupo-país coloca foco sobre as relações que se tecem entre quem faz teatro, descentrando a reflexão sobre o impacto do teatro da relação entre público e obra. A rigor, nesse contexto, as próprias palavras público, espetáculo, ator, espectador, precisam ser repensadas, visto que o espetáculo não é pensado como

um repositório de conteúdos que o grupo dá a saber, mas um momento de encontro entre dois grupos que têm o que trocar.

Tais ideias, que tiramos de Barba, constroem uma noção de, também, extensão universitária como troca, como diálogo, onde nem o saber da universidade, validado, é considerado superior nem o saber popular, por ser popular, é considerado, ingenuamente, genuíno ou mais importante.

Assim se processava nosso trabalho: o treinamento gerava materiais cênicos que seriam nossos elementos de troca. Mas trocar com quem e onde? Essa reflexão é, talvez, um dos resultados importantes de nosso trabalho no ano passado: nosso olhar para a cidade no começo era idealizado, a cidade de Montenegro que vimos não era o 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. Fomos, portanto, à rua, entendendo que a rua seria um espaço de intervenção, mais que de troca, independentemente da existência de manifestações culturais organizadas. E foi na rua que aprendemos sobre a cidade, e aprendemos muito sobre nosso trabalho. É o confronto entre o idealizado e o que é, a parte mais desafiadora e também a mais rica de todo nosso processo.

Essa mudança de olhar nos levou para a rua de uma forma diferente, buscando o estranhamento do cotidiano. Estranhar é olhar outra vez. Estranhar o cotidiano é rever com um pouco mais de cuidado por causa daquilo de estranho que agora está ali e antes não estava.

Aquelas reflexões geradas pelas idas à rua, nos trouxeram a uma transição metodológica buscando um outro tipo de relação com a cidade: aliados aos procedimentos de treinamento e composição, assumiremos outros de prospecção urbana, cujo objetivo é o levantamento de material para o trabalho de composição – criação de partituras, imagens, cenas –, que é também um trabalho de construção dramatúrgica, visto que texto e cena não nos parecem instâncias separadas temporal e metodologicamente no fazer teatral.

Partimos de dois dispositivos para prospecção urbana: as Derivas e as Oficinas.

Derivas são saídas. A partir de um interesse pessoal de pesquisa cada um

vai para a rua, à deriva, mas seguindo dispositivos definidos, tanto para sua ação quanto para o registro. Tais procedimentos constituem uma prospecção de narrativas na cidade.

O que se busca com tais dispositivos é obter um conjunto heterogêneo e fragmentário de percepções sobre a cidade, construindo assim um tecido que não é uma fotografia da cidade, mas uma espécie de bricolagem que tem seu sentido nas tensões entre os recortes que a compõe e não numa harmonia estática e linear. O resultado paradoxal dessa operação é a possibilidade de extrapolar o fato, ou usar o fenômeno para pensar as condições de seu surgimento.

As Oficinas são espaços de compartilhamento de vivências onde o teatro, aparece como subterfúgio para revelar narrativas pessoais tanto dos atores quanto dos membros da comunidade. Nesses espaços esperamos construir uma situação de pertencimento, de grupo: uma identidade transitória compartilhada entre os alunos-atores e os membros da comunidade onde a oficina acontece. As oficinas são um momento em que buscaremos fazer teatro não para a comunidade, mas com ela.

Vivemos um processo de formação; negando a ideia de formatação, esse momento deve ser para nós de construção, construção de si como ator, como professor, como sujeito. Não nos basta a atitude de “ator-fazedor”, assim como não nos basta a atitude de “professor-fazedor”, mero cumpridor de tarefas externas às suas necessidade e às necessidades de seus alunos. Nos interessa a postura de um ator criador, assim como a de um professor criador, pesquisador. Nesse sentido, a ideia de autonomia aparece como central em nosso processo de trabalho. Cabe ressaltar, até para que não esqueçamos, que essa autonomia é também de olhar, de percepção da realidade, e não apenas de escolhas técnicas. Ainda, o exercício da autonomia é o exercício do respeito à diferença, da valorização da autonomia do outro, não apenas nas relações de trabalho e criação que construímos com nossos colegas. Trata-se de um “sair de si” além de sair da universidade para ver o cotidiano da cidade e tomar atitude frente a realidade como artista eticamente implicado.

Referências

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

_____. *A Canoa de Papel*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BONFITTO, M. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, P. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 34.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Extensão ou Comunicação*. 13.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 45.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GIL, Jose. *Movimento total - o corpo e a dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2001.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____, *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

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