



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS – UFPEL

CENTRO DE ARTES

CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O USO DA PRÁTICA DE SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL NA CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO DE INTERVENÇÃO: *TABATABA* PORTUGAL *TABATABA* BRASIL
- DO CONTEXTO À OBRA**

RODRIGO MENDES ROCHA

PELOTAS, 2013

RODRIGO MENDES ROCHA

**O USO DA PRÁTICA DE SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL NA CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO DE INTERVENÇÃO: TABA TABA PORTUGAL TABA TABA
BRASIL - DO CONTEXTO À OBRA**

TCC apresentado ao curso de Licenciatura de
Teatro, da
Universidade Federal de Pelotas, como requisito
parcial para obtenção
do título de Licenciado em Teatro. **Orientação:**
Prof^a.Me.Moira Stein

PELOTAS, 2013

Agradecimento:

Agradeço primeiramente a inexistência de Deus, pois sem ela eu nada seria.

À minha avó, Eva Mendes, por sua dedicação e carinho reservados a mim desde sempre. E por acreditar acima de tudo em minhas escolhas.

À minha mãe e pai, por me terem dado o incentivo necessário ao voo e por salientarem a importância dos sonhos em nossas vidas.

Ao meu tio Janga, por também acreditar e contribuir para as minhas escolhas com o teatro.

Aos meus amores, que sempre mantiveram o coração e a mente aberta.

Aos atores, portugueses e brasileiros, por terem embarcado junto a mim nessa experiência pela busca da humanização através do teatro.

Aos meus amigos espalhados por esse mundo, que sempre me ensinaram e me deram opiniões sinceras que muito contribuíram para esse trabalho.

À minha orientadora, Moira Stein, por manter o coração aberto a mim e as minhas aspirações, colaborando para que esse trabalho se realizasse.

Agradeço a todos os artistas que por mim passaram: professores, atores, diretores, técnicos e outros tantos que sempre me orientaram e ensinaram a beleza do fazer teatro.

RESUMO

O presente trabalho consiste em investigar, a partir de duas montagens teatrais realizadas nos anos de 2012 e 2013, em Portugal e no Brasil respectivamente, como os atores se vinculam à cultura contemporânea por meio da relação destes com o método de Sensibilização Contextual. Entende-se que o entendimento do contexto ao qual o ator está inserido dinamiza e define o propósito da obra final teatral de intervenção. Refletindo-se principalmente durante o processo de criação.

Palavras Chaves:

Teatro, Processo, Sensibilização, Intervenção, Contexto, Poética.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1 TEATRO DE INTERVENÇÃO E A SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL	
1.1 DEFINIÇÃO DE TEATRO DE INTERVENÇÃO.....	08
1.2 DEFINIÇÃO DE SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL.....	11
1.2.1 Movimento 1º.....	13
1.2.2 Movimento 2º.....	14
1.2.3 Movimento 3º.....	15
1.3 A CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO TABATABA COMO OBRA DE INTERVENÇÃO.....	16
2 PANORAMA SOBRE A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE TABATABA EM PORTUGAL	
2.1 O CONTEXTO.....	21
2.2 A PRÁTICA.....	22
2.3 O RESULTADO.....	23
3 PANORAMA SOBRE A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE TABATABA NO BRASIL	
3.1 O CONTEXTO.....	24
3.2 A PRÁTICA.....	25
3.3 O RESULTADO.....	26
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	30
ANEXOS	31

INTRODUÇÃO

O que é “ser ator”? Talvez esta seja a minha mais profunda e íntima questão. O que é este exercício, de exercer este ofício, que perdura por entre os séculos e milênios da história humana? Para que serve e por que serve esta profissão, que é considerada por muitos como sagrada. Com absoluta certeza, não sou o primeiro a refletir sobre, nem serei o último, pois validando a história do teatro ocidental, e toda a sua trajetória de mudanças e sobrevivências, sempre houve quem erguesse a bandeira do teatro em meio à sociedade para assim refletir a importância deste posto. Vale lembrar aqui todas as campanhas, algumas propagadas pelas instituições religiosas e outras pelos estados, em sua maioria autoritários, que discriminaram, censuraram e por vezes dominaram a arte teatral, pois entendiam sua utilidade e seu poder.

Essa questão acompanha e acompanhou a vida de muitos atores e atrizes, pois inquieta e instiga a estes a se pensarem membros de um coletivo, responsáveis pelas manobras de um bem maior que é a Arte e sua relevância. Para que fazemos teatro? Embora essa pergunta abra um leque de discussões acerca das funcionalidades do fazer teatral, podemos entender que a raiz deste fazer nasce de uma necessidade humana. Necessidade esta de se comunicar com os outros, com o coletivo. Como podemos considerar nas palavras de Márcia Frederico (2006, p. 8): “Desde as mais antigas informações sobre as atitudes humanas, ouvimos falar da necessidade que o homem tem de expressar-se através da arte, e do teatro especificamente”. Ou seja, teatro é linguagem, e só existe se for feito de alguém para outro alguém.

No entanto, outro questionamento surgiu durante esses anos de universidade: onde e como exatamente o teatro tem efetuado essa comunicação? Ou seja, de que maneira os artistas contemporâneos vêm exercendo sua tarefa e como esses interagem com a cultura.

Ambas as questões têm uma relação muito próxima, pois levantam questionamentos sobre a contemporaneidade e a maneira como nós interagimos num mundo cada vez mais “informativo”, que se define através das relações impessoais do “*hyperlink*”. Ao fundir essas questões, surge o que acredito eu, ser o embrião desta pesquisa.

Os artistas em geral são fundamentais para a expressão das identidades culturais de um país. Eles exercem o papel de difusores e criadores de muitas diretrizes que irão caracterizar por vezes um povo ou nação. Vemos isso, por exemplo, no Brasil e em Portugal, através principalmente da música e da dança. Os artistas de teatro, no entanto, muito porque sua arte é de longe definida pela sua efemeridade, reservam-se a outros desafios, como desenvolver e

ampliar a sua linguagem a um nível pessoal num mundo que se designa cada vez mais a uma relação entre o homem e a tecnologia, que deixa de lado o encontro rosto a rosto e abre espaço ao comodismo de uma tela de computador ou um *Iphone*.

Nessa busca incansável de descobrir, em primeiro lugar, o que dizer, e em segundo, como dizer, eu encontrei *TabaTabá*. Uma peça que chegou a mim como uma obra capaz de elevar ao nível da discussão toda essa maneira mencionada acima, de ver e de viver o mundo contemporâneo, que evoca a sensibilidade na esperança de perceber o caminho que estamos tomando. Um texto que se faz presente nessa inquietude de perceber a nossa relação com o que nos rodeia e também nessa procura por uma linguagem teatral que comunique através da poesia. Mas como comunicar tamanha discussão com a devida propriedade, necessária para a compreensão mínima do público? Além de fazê-lo construir as suas próprias pontes perante a questão da obra? O que encontrei como caminho para o processo de elaboração da peça é o que eu chamo de “**Sensibilização Contextual**”.

1. SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL

1.1 DEFINIÇÃO DE TEATRO DE INTERVENÇÃO

Para entender o que é “Teatro Intervenção”, e assim a “Sensibilização Contextual”, é preciso ir buscar a minha vivência como aluno em um curso de Teatro Educação em Coimbra, Portugal. Minha ida para esta cidade e, por conseguinte, a minha entrada no curso oferecido pela Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC) seria crucial para o meu entendimento sobre as práticas de criação no teatro. Primeiramente, por ter tido a possibilidade de colocar em prova todas as técnicas e teorias aprendidas até aquele determinado momento, principalmente nos meus quatro primeiros semestres, sendo três deles cursados na Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), no RS. E em segundo, por ter entrado em contato com uma realidade econômica, política e social, muito distintas da que eu vivia no Brasil.

Esta escola superior, localizada em Coimbra (ESEC), criou no ano de 2000 a licenciatura em Teatro Educação. Fundada pelo professor Manoel Guerra, seu objetivo era trazer à Coimbra, localizada no centro de Portugal, um curso de teatro que formasse artistas capacitados a abastecer a demanda não só da cidade de Coimbra, conhecida pela sua já tradicional produção de teatro estudantil e amador, mas também para serem formados e emanados para todo o país, principalmente para o interior. Este ideal estava vinculado a todo o projeto do curso, que visava para além de formação teórica sobre as técnicas do fazer teatral, a formação de um aluno capacitado a ser libertário e que entenda esse fazer como um exercício de cidadania. Um exercício de proteção da sociedade, como dizia Manoel Guerra em muitas de suas aulas. Em um censo realizado pelos próprios alunos do curso em 2010, 85% dos alunos que por lá haviam passado, estavam desenvolvendo suas atividades em pequenas aldeias e cidades localizadas no interior de Portugal, fomentando assim a criação e reflexão teatral em lugares nunca antes considerados.

Uma das peculiaridades deste curso estava no fato de a escola contratar encenadores e diretores de teatro para trabalhar com os alunos na produção integral de peças e experimentos estéticos performativos e estéticos teatrais. Recrutando quase sempre nomes já reconhecidos por suas obras e especificidades, muitos deles provindo de cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro. Isto dá aos alunos uma perspectiva completamente diferente ao nível da montagem de peças, pois valida a múltipla formação e produção não só acadêmica, mas

também artística. Para além destes encenadores contratados estavam os professores e encenadores efetivos, sendo dois deles também brasileiros. Esta peculiaridade, conjunta ao projeto pedagógico da escola, que tem como objetivo primeiro a formação de artistas munidos do saber teatral e capacitados a intervirem no meio social ao qual estão ligados, torna o curso de Teatro Educação singular no que toca à instrução e à constituição de artistas múltiplos.

Minha experiência foi de extrema valia durante toda a temporada em que lá estudei, porém, e para ser exemplar e sucinto, vou descrever a minha prática junto a uma disciplina chamada de *Projeto Intervenção*. Ela foi ministrada por um desses professores brasileiros, que há muito lecionava por lá e que como requisito tinha o que se pode chamar de “grande bagagem”.

Este professor, chamado Antonio Mercado, já havia se aposentado. No entanto, voltou a dar aulas no curso após aceitar o convite da turma de alunos para ser o encenador do projeto da disciplina. Desde o início, sua técnica de lecionar fora bastante alusiva a uma forma de se transmitir conhecimento sobre teatro que aparentemente provinha de suas vivências de criação durante a vida e de sua educação. Ele se pautava em nos explicar onde e quando ele havia aprendido aquilo a que estava se referindo. Tentava, a todo instante, criar pontes entre o conhecimento teatral e o conhecimento sobre o contexto social atual. Instigava-nos a fazer o mesmo, buscando assim um gancho do que se estava falando com o que o aluno estava a viver.

Para o projeto, após muitas conversas, que falavam tanto sobre as angústias de cada membro da disciplina quanto sobre o que se esperava com o nosso trabalho, principalmente o artístico, criado pelos artistas cientes da sua função como membro da sociedade em geral, foi decidido produzir uma peça. Uma peça que, acima de tudo, comunicasse algo a nós e aos que nos iriam assistir. Pouco tempo depois da procura da adequada peça, o professor Mercado nos lançou a proposta de montarmos o texto “Os Ik”. Um texto que nos contava a história de uma tribo da Uganda que havia sido submetida por forças estatais a uma transformação social e econômica, que os levava a um caos de valores humanos, e por consequência a sua extinção. O texto havia sido montado pela primeira vez em 1975, dirigido por Peter Brook, no Centro Internacional de Teatro de Pesquisa em Paris. Provinha de um estudo realizado entre os anos de 1964 e 1967 pelo antropólogo britânico Colin Turnbull, e que dera origem ao Livro *O Povo da Montanha*. A peça fora escolhida por trazer os mesmos questionamentos os quais toda a sociedade portuguesa naquele momento estava a se fazer. A crise da zona do euro havia acertado o país em cheio, o que representava todo um abalo nas estruturas sociais assumidas até aquele momento.

Essas circunstâncias deveriam atuar como impulsionadoras de criação e agentes na experiência teatral. Este pensamento estava interligado a todo o objetivo do curso e da disciplina de *Projeto Intervenção*. Por isso o nome desta. A palavra “*Intervenção*” aqui colocada traz consigo uma proposta que vai além do encontro da obra e do artista com o público, e busca em si o primordial diálogo que se foca na construção de ações conjuntas que irão interferir em toda a esfera social. Tal e qual foram e continuam a ser as experiências realizadas no campo da “Arte Performance”. Essa oportunidade de embarcar em uma produção que se utiliza desse tipo de gerador tornou a minha compreensão sobre as práticas de criação e linguagem mais aguçadas no que tange ao entendimento sobre o ofício de ser ator.

Para mim, este ato de se colocar em prova perante o público a fim de lhe dizer algo que o toca é de fato o que eu entendo, depois de toda a minha experiência teatral durante os anos de universidade, como o meu ofício e trabalho.

Ao término da temporada da peça, para além de todo o aprendizado teórico/prático sobre o fazer teatral que pude assimilar, tive a sensação de obter instruções sobre alguns dos princípios básicos e fundamentais do ofício de ser ator. Posso hoje dizer que entendo o ofício não como um espaço reservado a exploração de um talento sagrado, ou também a inflação dos egos individuais. Para mim, este ofício está mais ligado a um encargo compromissado em ser porta-voz dos problemas sociais, políticos e econômicos. Assim como nos diz Bertolt Brecht em sua concepção sobre a poética de, o *Pequeno Organon*:

Necessitamos de um teatro que não nos propicie somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as realizações se realizam), mas sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRITO apud BRECHT, 2011, p. 32)

Ou ainda Augusto Boal:

Creio que o teatro deve trazer felicidade, deve ajudar-nos a conhecermos melhor a nós mesmos e ao nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos, para que possamos transformá-lo da melhor maneira. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de transformar a sociedade. Pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperarmos por ele. (BOAL, 1998, p. 11)

Dessa maneira, esse entendimento e concepção sobre o trabalho artístico, e fundamentalmente teatral, podem ser considerados a chave do meu trabalho com a

Sensibilização Contextual na criação de *TabaTabá*. Pois ela está ligada a este intuito de potencializar a experiência teatral através da comunicação da sua linguagem poética. Para tanto é necessário observarmos os detalhes desta metodologia de criação e suas raízes e diretrizes.

1.2 DEFINIÇÃO DE SENSIBILIZAÇÃO CONTEXTUAL

As práticas estudadas por mim durante todo o tempo em que estive cursando teatro nas universidades me levaram a um aperfeiçoamento muito positivo em relação ao trabalho com teatro. Toda uma consciência que leva em conta este entendimento sobre a responsabilidade de se assumir este ofício brotou a partir deste contato acadêmico, principalmente aqueles desenvolvidos nos projetos da ESEC. Fui percebendo cada vez mais que minhas opções tomavam forma e clareza. E que minhas aspirações e desejos começaram a demarcar os meus princípios e escolhas. Fora com esse intuito que eu parti para a criação de um trabalho que nascesse deste conjunto de ensinamentos. Que fosse para a cena e traduzisse através da estética e da interpretação todo este discurso adquirido.

De fato, o que me atraía no estudo sobre estética e poética no teatro sempre fora a inovação pela originalidade com que surgiram todas as vanguardas de criação. Todo esse estudo estava agora a ser contemplado e questionado por mim. Para os por em prova não bastava apenas escolher um deles e deleitar-me sobre sua teoria a fim de praticá-la. Existia sempre outro teórico ou estudioso que já havia escrito algo que também me interessava e por ventura calhava com o que eu estava à procura. Lembro-me aqui das palavras de outro professor, dessa vez da UFPel, chamado Paulo Gaiger: “(...) Estejam atentos ao que toda a história do teatro tem a oferecer. Já foi criada muita coisa, e muita coisa boa, que juntas podem dar vida a uma melhor”.

Nesta filtrada de conceitos e mecanismos desenvolvidos ao longo dos séculos, principalmente a partir do século XX, eu fui “fiscando” aquilo que mais positivamente se adequava ao que eu estava buscando. Ou seja, estética e metodologia específicas, voltadas a esse entrosamento entre o ator e o público e do diálogo destes, formadas por distintos conceitos já idealizados e praticados, que somados facilitariam esta comunicação.

Existe por detrás disso, todo um ideal que intenta assumir e adquirir o máximo possível de técnicas. Não para praticá-las em detrimento de uma apropriação sumária daquilo que fora criado por outros, mas sim para criar a sua própria metodologia a partir de todas. Que intenta

não só criar uma identidade nova, mas também para alcançar os próprios princípios da criação específica. A necessidade de um enfoque certo, eficiente, nascera por intermédio dessa clarificação sobre os processos individuais de criação. Atento a isso, alguns questionamentos começaram a brotar. Sobretudo acerca da sensibilização do público. De imediato, isto só é possível por intermédio do artista, e especificamente no teatro, do ator. Para que isso ocorra este mesmo ator deveria ser treinado, ou pelo menos ter sido instigado a estimular a sua sensibilidade. A sensibilização e seus mecanismos foram parte fundamental dentro do processo de criação de *TabaTabá*. Diderot escreveu em seu texto *Paradoxo sobre o comediante* o seguinte:

Será que existe uma sensibilidade artificial? Mas seja fictícia, seja inata, sensibilidade não ocorre em todos os papéis. Qual é, portanto, a qualidade adquirida ou natural que constitui o grande ator no Avaro, no jogador [...] Ateu, Focas, Sertário e outros caracteres trágicos ou cômicos, onde a sensibilidade é diametralmente oposta ao espírito do papel? A facilidade de conhecer e copiar todas as naturezas. Acreditai-me, não multipliquemos as causas quando uma basta para todos os fenômenos. (DIDEROT, 2006, p. 475)

Ou seja, a sensibilidade pode ser entendida como o “ventre” das emoções e das ações. Sendo ela o “berçário” da consciência artística e teatral.

A **Sensibilização Contextual** é, em suma, esta mixagem de ideias e concepções, que foram organizadas e empregadas na criação de *TabaTabá*, após serem filtradas de acordo com o objetivo da obra elegida, a fim de gerar a celebração da sensibilização humana no artista e com isso sustentar todo o processo. A sensibilidade nada mais é do que a porta de saída do impulso criativo de intervenção. E ainda em Diderot veremos que:

A sensibilidade, conforme a única acepção concedida até agora ao termo, é, parece-me, esta disposição companheira da fraqueza dos órgãos, consequência da mobilidade do diafragma, da vivacidade da imaginação, da delicadeza dos nervos, que inclina alguém a compadecer-se, fremir-se, a admirar, a tremer, a perturbar, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, gritar, a perder a razão, a exagerar, desprezar, a desdenhar, a não ter qualquer ideia precisa do verdadeiro, do bom e do belo, a ser injusto, a ser louco. Multiplicai as almas sensíveis e multiplicareis na mesma proporção as boas e más ações de todo o gênero, os elogios e as censuras exageradas. (DIDEROT, 2006, p. 246)

Portanto, a ativação desta sensibilidade pode levar o ator a um encontro com a própria técnica que dá vida ao teatro, à linguagem única e efêmera que é o ato teatral.

Este conjunto de teorias serve para orientar algumas decisões relacionadas à estética do trabalho assim como na compreensão deste, não só no que toca o nível intelectual das personagens, mas como também o dos artistas e sua relação com seu contexto social, político,

econômico e cultural.

Nas duas montagens, tanto a portuguesa quanto a realizada no Brasil, e nas quais foram aplicados este conceito e metodologia, foram conjugados elementos que passam por Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht. A começar com o trabalho realizado através da adaptação livre de um texto contemporâneo, que se centrou em intensificar a relação das personagens com o contexto delas.

Para se entender melhor como funcionaram estes dois processos, e toda a metodologia empregada neles, eu esquematizei os princípios e os procedimentos adotados em uma tabela dividida em movimentos de sensibilização e contextualização.

Estes movimentos são:

- Movimento 1º- Contextual do ator
- Movimento 2º- Contextual da obra
- Movimento 3º- Simbiose

Estes movimentos podem ser chamados também de níveis de sensibilização, pois avançam em direção a complexidade do contexto da obra e da relação dos artistas com este. São etapas que não seguem esta ordem obrigatoriamente, mas que foram organizadas assim durante este processo por levarem em conta algumas das pré-escolhas, como o texto e o que se quer comunicar com ele.

1.2.1 Movimento 1º

Neste primeiro movimento, iniciado nos primeiros encontros com os artistas (neste caso tantos os portugueses quanto os brasileiros) são executadas reuniões e conversas que tem como intuito, em primeiro lugar, identificar aqueles que estão envolvidos no projeto. É uma fase de autoconhecimento e assimilação do outro. Ou seja, além de se descobrir os interesses pessoais do indivíduo ator, este movimento tem como objetivo estabelecer os vínculos necessários ao grupo que irá se propor a criar junto. Esses vínculos servirão como apoio em todo o processo, pois se dispõem a criar uma identidade coletiva que irá propiciar a execução de uma linguagem própria e efetiva. Isto se dá a partir de conversas e questionamentos recíprocos para com todos os envolvidos. Estes questionamentos têm como objetivo buscar os desejos e inquietações de todos.

Em segundo lugar está a identificação do contexto em que estes atores estão inseridos. Isto é, o entendimento tanto da esfera micro social quanto da esfera macro social. Isto acarreta

conversas e exercícios sobre a dinâmica das relações humanas dentro da sociedade como um todo, e da identificação e conscientização dos problemas destas relações. Estas conversas se pautam em discutir os cenários políticos e sociais do mundo e do país no qual está ligado o ator. Os exercícios, que têm como propósito entender esta dinâmica social, são realizados junto ao meio em que o ator vive. Observações diárias do comportamento humano e de suas relações tanto em lugares públicos quanto em lugares privados devem servir como parâmetro para as discussões levantadas durante o processo. Por fim, é proposta a construção de pontes entre os aspectos que tocam este contexto social com os propósitos do ator e a sua particular causa.

1.2.2 Movimento 2º

O segundo momento neste processo de **Sensibilização Contextual** efetua-se, sobretudo através da aplicação do “sistema” desenvolvido por Constantin Stanislavski (1863-1938) conhecido como método da *Análise Ativa*. Este método se apresenta para mim como o alicerce essencial para a elaboração do entendimento de uma obra, pois aciona o pensamento ativo e pró-criativo tanto do encenador quanto do ator. Este método é capaz de gerar um processo de conhecimento das estruturas da obra e da ação dramática, pois tem como foco principal o enriquecimento de informações acerca da obra e por consequência a apropriação destas informações.

Este sistema é aqui empregado com o intuito de facilitar o processo dos atores no entendimento e absorção da vida da obra (*TabaTabá*). Em primeiro lugar são identificadas as personagens e contexto ao qual elas se encontram. Esta busca prevê que os atores leiam o texto e encontrem nele não somente os elementos que darão lógica as ações das personagens, mas também os objetivos e por ventura o super objetivo da peça, tal e qual busca a metodologia da *Análise Ativa*.

Esta análise teórica acerca da obra é intercalada por exercícios de investigação das potencialidades do corpo e da voz dos atores, tendo como finalidade a construção da identidade física das personagens da peça. Estes exercícios se concentram em desenvolver, após observação de campo das relações humanas dentro do contexto dos atores, ações cotidianas nas quais serão esmiuçadas as partituras físicas que serão interligadas a construção das ações das personagens.

1.2.3 Movimento 3º

As duas primeiras etapas se distinguem, sobretudo através do contexto usado para o desenvolvimento da compreensão e sensibilização do ator. Este com o seu contexto e com o contexto das personagens. Para tanto, o movimento terceiro se caracteriza como a mais elementar etapa deste processo. Ela ambiciona a simbiose do primeiro movimento com o segundo movimento, tendo assim a conjunção dos contextos em um só, e, por conseguinte a clarificação e proclamação do que se irá dizer, comunicar e questionar com o trabalho em questão.

Este movimento se dá através da compreensão destes questionamentos pelos atores. Sua sensibilização acontece após a assimilação da obra e a ligação desta assimilação às aspirações do artista. Entende-se que é fundamental que o ator compreenda o nível e a projeção deste questionamento. Sobretudo em relação à vida deste ator, seu papel frente à sociedade e o seu dever quanto artista. É a etapa em que o ator irá conectar a sua causa à causa da obra, através da linguagem teatral. E assim partir para o ensaio desta.

A partir desta etapa, é iniciado o que o professor Antonio Mercado chamava de *Controle Descontrolado*, ou *Descontrole Controlado* do ator. E que eu acredito ser de extrema valia para a construção da cena final de um trabalho cênico. É o momento em que o ator, servido e abastecido de toda a sensibilização que o entendimento do contexto ao qual ele e a personagem estão inseridos, parte para o jogo da cena. Seu único propósito neste momento é o de dar vida à obra e por ventura às questões levantadas, através do corpo e da voz, elementos primos no teatro.

O controle se caracteriza por intermédio da apropriação de todo o entendimento sobre o texto e das personagens (contexto, objetivos, ações, etc.) assim como os questionamentos levantados pela obra. Também está relacionada à clara compreensão dos objetivos da proposta do grupo. Principalmente no que toca ao assunto e às questões erguidas e que serão comunicadas através da execução da peça. O descontrole por sua vez, se caracteriza por ser literalmente o jogo de improviso do ator; ou melhor, a capacidade deste de transformar todas essas informações em ações vivas e claras.

Este método, que visa em si a sensibilização dos atores através destas reflexões e exercícios de identificação dos problemas do contexto da obra e do contexto pessoal, funciona como o estopim para a criação. Ele fora empregado seguindo o mesmo procedimento nas duas

experiências ao qual fui encenador. Porém, o contexto português e suas circunstâncias se diferenciavam do contexto encontrado no Brasil. A pergunta que me fiz foi: este pressuposto propiciaria às duas montagens complementos que as diferenciariam enquanto obra de intervenção? Para obter tal resposta foi preciso averiguar como e onde estes complementos contextuais distintos agiam na sensibilização do ator, e como esta sensibilização facilitava e intensificava a comunicação daquilo que o ator tinha a dizer ao público.

1.3 A CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO *TABATABA* COMO OBRA DE INTERVENÇÃO

Taba-Tabá é uma obra de origem francesa escrita pelo dramaturgo contemporâneo Bernard-Marie Koltés (1986). Ele demonstra em seu estilo e em suas diversas obras um compromisso com os personagens marginalizados e com temáticas excluídas pelo teatro mais clássico. Um escritor valente que se atreve a falar sobre aquilo que a sociedade prefere manter ocultado. A concepção para a encenação desta obra vai ao encontro de muitos conceitos, e principalmente de muitos princípios que foram delegados à minha formação durante o período da graduação.

Essa busca pela legítima oportunidade de se comunicar fora sempre o horizonte ao qual mirei esta produção artística. Para tanto, tive que buscar uma concepção que se aproveita dos pormenores do ambiente ao qual eu estava inserido. Junto a isso, o desejo de agregar os meus ideais teatrais, que, sobretudo, enxergavam em primeiro lugar o teatro como um valioso instrumento político, e em segundo o trabalho de ator como aquele que é responsável pela identificação e exposição dos problemas da sociedade. Para mim, o ator é nada mais do que o porta-voz das imperfeições do coletivo. Em entrevista cedida a Rui Lopez, tradutor de *O Espaço Vazio* em Portugal, em ocasião do lançamento da primeira edição do livro, João Mota diz:

O teatro político, para Peter Brook, não é mais do que ajudar os outros a ver. Não é preciso andar com os punhos no ar: a função do teatro é fazer ver e ouvir, num mundo em que já ninguém vê e que já ninguém ouve, num mundo de autômatos. Isto é fundamental: saber ver e olhar. No fundo, é o estar acordado, que é de uma enorme importância. Quem não ama a vida, não devia vir para o teatro. O teatro precisa de pessoas vivas. (BROOK, 2008, p. 215)

A partir de todos estes pensamentos, eu segui para a adaptação do texto de *TabaTabá*. Esta adaptação abriu espaço para novas e autênticas questões; sem deixar de se valer da já

proposta pelo escritor francês. Por se tratar de um texto teatral contemporâneo, e de acordo com a afirmação de Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 32) de que “o texto teatral não fala sozinho, mas pode-se imaginar que responda às proposições do leitor que constrói seus sistemas de hipóteses” e também com as afirmações de Barthes:

Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor ou as suas hipóteses. (BARTHES, 2004, p. 4)

Eu resolvi adotar a prática de adaptação do texto com o intento de ampliar a trama a uma universalidade que transcende lugares. Dando-lhe alguns retoques locais e legítimos que intensificam a relação das personagens, e suas ambições mais íntimas. Expondo assim o lado mais frágil do ser humano: seus sonhos.

Taba-Tabá se localiza nos confins da periferia, nos campos e vilarejos distantes. Ostenta o isolamento degenerativo. Testemunha uma história que oscila entre o caos e a simbiose do amor com a perversão humana. A estória nos conta a vida de Maiamuna, uma mulher que desde jovem cumpre o papel de mãe, criando seu irmão Abu, buscando sempre responder aos estereótipos de uma mulher na sociedade, esforçando-se para manter as aparências. Abu, que há muito deixou de ser uma criança, nega a postura de sua irmã, assinalando assim o embate entre os dois. Embate este que se intensifica quando os desejos de cada um são levados à dúvida e à desconsideração.

Ela cata conchas em uma praia sempre na esperança de um dia achar uma concha fechada. Ele constrói uma moto com as sucatas que acha pelos arredores da casa, também na esperança de um dia seguir a estrada. Faz isso todos os dias, quase sem pensar. O fazem porque é a única coisa que lhes restou fazer. Da relação entre estas personagens vai se constituindo a trama, num debate existencial sobre o real valor dos nossos sonhos e desejos. Sobre o medo de ir e ficar. Tentam parecer normais, mas esse mesmo esforço revela uma realidade que os oprime em vez de satisfazê-los. Vivem castigados, reprimidos, e só vislumbram a felicidade quando dão rédeas soltas aos sonhos.

A ideia central da obra *TabaTabá* mescla aquilo que vivemos e aquilo que queremos viver. Colide os nossos mais altos sonhos com os nossos mais profundos temores. Extraí dessa junção as nossas mais significativas indagações para então provocar, nos que compactuam do evento teatral, artistas e público em total sincronia, o estopim para a vida. O viver-se.

TabaTabá nos inspira a “olhar o medo nos olhos”. A se impor sobre ele na tentativa

última de não nos tornarmos “flores medrosas”, “regadas” pela solidão. A peça recai sobre a questão do viver reinventando-se medroso. Questão tão contemporânea e almejada pelas prisões do homem. O texto adaptado, expressa de uma forma poética a força das rebeliões internas, instintivas, frente à asfixia que se impõem. Desta tensão, entre o que nos “inflama” sonhadores e o que nos “enterra” fundo no temor, está a corrida do ser humano para encontrar a sua identidade que, com frequência, não interpela as normas, os tabus e as limitações que ordenam os mandatos “sociais”.

A concepção desta peça foi no mínimo um desafio. Concretizar a árdua tarefa de transformar aquilo que se ostenta miserável em poesia, e doar essa poesia ao público, tornou-se não apenas a meta do trabalho, mas o “oxigênio” de todos os envolvidos. Toda a concepção dramaturgica e estética ficou voltada a assegurar que o público reconheça por entre a lástima das personagens, a beleza omitida e esquecida. Aquela que sobrevive por entre as veias e mentes humanas. Aquelas que delíam os nossos sonhos.

Desde o início (e nas duas versões: portuguesa e brasileira) percebemos a necessidade de um espaço desusado, descentralizado e abandonado. Todas as escolhas estéticas, além da nova dramaturgia, sempre entenderam que tal necessidade era imprescindível como elemento narrativo de todo o trabalho. Um espaço abandonado, que fora tomado pelo selvagem não estaria mais perto do mundo que vivemos hoje em dia nas grandes metrópoles? Um lugar isolado, sem tempo e sem presente, não atormenta o cotidiano dos grandes centros?

Para tanto, a montagem desta peça ambicionou reformular certos conceitos propostos e seguidos ainda hoje pelo teatro hodierno, particularmente o das cidades de Coimbra e de Pelotas, na tentativa de propiciar uma maior reflexão sobre a disponibilidade do fazer teatral dentro das carências logísticas e espaciais das duas cidades.

Vivemos à sombra dos grandes patrimônios históricos teatrais, porém percebemos cada vez mais que estes estão deixando de abrigar as criações e trabalhos dos artistas locais.

Muitas vezes por estes patrimônios estarem incapacitados pela deterioração e desvalorização perpetuada pelo passar do tempo, junto à falta de reparo legada aos poderes públicos. Entendemos com isso, que devíamos positivar, com urgência, toda a capacidade dos artistas locais e intervir de forma a não estagnar a produção cultural das cidades.

Descentralizar o teatro e estendê-lo ao maior número de cidadãos é, e continuará sendo, um dos maiores projetos do teatro contemporâneo. Entende-se hoje em dia, que já não existe espaço para uma cultura privatizada e elitista. E que a democratização da cultura e da arte deve estar à frente e em par com o crescimento social e econômico dos países. Assim como o oposto, como ocorreu em Portugal, que se viu em queda livre perante a crise da zona

do euro.

A concepção deste trabalho estendeu-se junto a este ideal, pois percebe que a comunicação artística pode se dar em qualquer espaço, e que este tem em si todas as medidas para a criação de arte. Entendo que não é a falta de espaços que impossibilita o teatro, a música, o cinema e todas as linguagens artísticas de existir, mas sim a impossibilidade de enxergar a capacidade do artista de criar poesia através do que existe de palpável e disponível no momento.

A escolha de descentralizar o teatro e sair da cidade para fazê-lo está intrinsecamente ligada a este pensamento de transformar a experiência teatral em algo vivo e diferenciado. Além de propiciar o movimento oposto, levando o teatro até o público que muitas vezes nunca assistiu a uma peça. Junto a essa ideia, está toda a qualidade poética propiciada por uma casa abandonada em um lugar isolado e longe do centro. É o cenário refinado para a peça, e que favoreceu toda à estética de destruição assim como o processo de sensibilização dos atores.

Os poucos elementos que aparecem em cena se observam deteriorados, gastos, desintegrando-se no caos do isolamento e do medo que irrompe a vidas das personagens.

Um caos que tenta ser dissimulado, buscando uma aparência que os transforme em normais, que lhes permita responder aos requisitos de um cidadão típico, castrado. Porém sempre assediados pelos sonhos e a possibilidade de vivê-los um dia. Levam a vida a tentar arranjar motivos ou requisitos para transformar os seus mais almejados sonhos em algo inalcançável. Maiamuna procurando a concha fechada e ele a construir a moto em sucatas. Ela no anseio de se sentir protegida pelas paredes de um casamento tradicional, e ele a inventar novas peças para a moto velha e sucateada que um dia irá lhe fazer partir. Os dois a sonhar com o dia em que serão libertados por eles mesmos. Este mesmo conceito de miséria, uma miséria poética, se aplica ao vestuário, com as roupas desgastadas pela realidade do tempo que se foi. Todo este contexto dado pela peça e pela sua concepção põem em prova a primeira relação dos atores com a **Sensibilização Contextual**. Não apenas através da análise ativa, mas também por intermédio da compreensão desses ideais.

No que se refere ao texto, ou a obra consumada, devemos ter atenção quase sempre com sua capacidade de comunicar, seja em que espaço e em que época ela esteja. Bons textos, como sabemos, são atemporais por terem em si essa capacidade de lidar e abordar alguns signos que tocam, sobretudo, os pontos cruciais da natureza humana e, por consequência, todos os seus preceitos. É o caso dos textos de Shakespeare, que vêm sendo montados e representados a mais de 500 anos, e a cada montagem adquirem sentidos e significados novos

e atuais, sem deixar de lembrar também que os textos clássicos da antiguidade, embora mais antigos, continuam atuais.

Mas seria a obra textual, ou mesmo a obra teatral capaz de se reformular ao contexto em que ela se encontra? Seria este contexto o responsável pela renovação da obra?

Na tentativa de responder essas questões, eu desloquei a obra de *TabaTabá* de Portugal para o Brasil. Seguindo alguns princípios básicos, como a linguagem e a estética, a fim de conseguir enxergar como o contexto atua sobre a obra e sobre os atores.

O que se segue agora é um panorama sobre como esta obra se vinculou ao artista e este ao seu contexto. Traça como a obra se estruturou de acordo como ambiente português e o ambiente brasileiro, para então entendermos a questão a ser comunicada ao público.

2. PANORAMA SOBRE A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE TABATABA EM PORTUGAL

2.1. O CONTEXTO

Minha ida para Portugal, em setembro de 2010, casualmente coincidiu com a entrada deste país no cenário geral da crise da zona do euro. Como estudante, auxiliado por uma bolsa de estudo concedida pelo governo brasileiro, eu pude observar, de uma posição financeiramente segura, todo o deslocamento de uma sociedade que havia conquistado as bases funcionais de um estado democrático dentro dos parâmetros europeus, em direção à perda dessas noções básicas que sustentavam a sua sociedade. Desde o momento em que lá cheguei, até o momento em que deixei o país, pude observar a literal queda livre em direção ao caos financeiro, político e social causada pela crise econômica mundial.

Como integrante de um curso de artes, eu pude acompanhar com muita proximidade a força com que as medidas de austeridade desembarcavam no velho país e principalmente como elas chegavam aos jovens portugueses. Quase que como o esperado, os primeiros a sentirem os cortes e perdas são os considerados de “segunda necessidade” na população. E assim foi. A classe artística foi a primeira a perder o seu ministério e com isso deixara de ser reconhecida como profissão perante o estado. Pude perceber o quanto estes estudantes de arte estavam encarando a dura realidade que se aproximava e a falta de perspectivas em relação ao país, intensificada com os comentários políticos realizados à nação que aconselhavam os jovens a emigrar, para o Brasil principalmente.

Aos poucos, a crise financeira que assolava Portugal causou uma crise de valores sociais e democráticos, aos quais o País havia conquistado após muita luta. Era cada vez mais comum observar em jornais, e mesmo nas conversas entre as pessoas no cotidiano, que os assuntos mais frequentes eram, ou estavam relacionados, às notícias negativas: falência de bancos, quebra de empresas, desemprego generalizado, órgãos públicos sendo paralisados e encerrados, além, é claro o preço dos alimentos e de bens básicos cada vez mais exorbitantes. Porém, percebi que havia certo vigor em se dar mais atenção aos assuntos ligados majoritariamente à economia, à perda do poder de compra dos portugueses. Isto com certeza impulsionava a difusão da pobreza, porém era deixado, ou mesmo omitido, um outro dado que ao meu ver ainda impulsionaria a sociedade a uma pobreza maior, uma pobreza de espírito.

Havia uma imensa e considerável ausência de atenção para com a perda do afeto entre as pessoas e para com o processo de individualização ao qual toda a sociedade portuguesa estava naquele momento suscetível. Mães abandonando as crianças nas escolas com bilhetes presos à mochila, onde corajosamente registravam o seco infortúnio de não mais serem capazes de sustentar seus próprios filhos. Idosos esquecidos por seus parentes. Abandonados à sorte e à sobrevivência. Reservados ao falecimento solitário. Os rituais religiosos que iam se esvaziando, não de devotos, mas de sentido. Entre outros tantos fatos que a um ritmo sorrateiro iam acontecendo com cada vez mais frequência por entre as ruelas do corpo social, todos os dias, em todos os cantos, mais e mais. Era esse o cenário que se via por lá.

O contexto português era assinalado principalmente por essa falta de esperança e sentido. Era o final da linha de um sistema falho que estava a levar a todos ao individualismo capitalista desenfreado. Uma luta pela sobrevivência movida e instigada pelo próprio aparato estatal. E foi a partir deste contexto que eclodiu a necessidade de alertar através do teatro o que estava se aproximando. Foi assim que *TabaTabá* surgiu.

2.2 A PRÁTICA

Desde o primeiro momento em que se cogitou montar *TabaTabá*, os atores portugueses mostraram um enorme interesse em saber o que a peça podia dizer a eles, e depois como eles iriam também comunicar esta peça. Havia muita clareza que um trabalho só deveria ser posto em criação se tivesse um real assunto que interessasse a todos os portugueses naquele momento. Através deste prisma e sobretudo por viver-se diariamente em um país sem estímulo ou horizontes, os atores partiram sozinhos para a construção de pontes e a atualização do texto. Foi neste momento em que houve a necessidade de se adaptar o texto. Barthes nos dirá em sua afirmação que:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 4)

Isto é, podíamos usar o texto e sua flexibilidade para conosco, e dar-lhe sentidos adjuntos e provenientes de nossos anseios. Entendeu-se que deveríamos usar a obra para falar sobre muitos assuntos pertinentes naquele momento.

As pontes se elencariam com muita destreza e pertinência. O intuito era o de definirmos sentidos que de alguma forma se ligassem à realidade portuguesa como um todo. E logo a obra de autoria começou a tomar forma. A miséria do individualismo e da solidão causada pela crise. Os medos iminentes pela falta de futuro garantido. A luta pela sobrevivência num cenário de extrema competitividade causada pela falta de espaço e oportunidades a todos. E a perda dos elos que uniam as pessoas, eram alguns dos mais potentes ganchos realizados pelos atores portugueses frente à obra.

2.3. O RESULTADO

Em Portugal, existiu certamente, por conveniência dos atores, uma manifestação via peça. Essa manifestação tinha como função primordial chamar a atenção para com os riscos sociais acometidos pela crise econômica. Apesar de a peça narrar a vida (e aqui a narração toma forma brechtiana) de dois irmãos que vivem isolados do resto do mundo, e que sobrevivem apenas pelos sonhos que nunca se realizam, o resultado objetivo funcional de comunicar algo, recaiu sobre os riscos e as consequências que um caminho individualista e solitário poderiam acarretar.

O resultado fora uma peça que intentava, acima de tudo, advertir a sociedade da relevância da atenção na perda dos sentidos coletivos e de afeto entre as pessoas. Uma peça que expunha a lamúria das personagens na tentativa de fazer refletir o quanto o isolamento e a solidão, tão próximos da realidade sofrida ao qual o País estava a adentrar, poderiam desencadear ações similares às encontradas na peça.

O que se conseguiu com os atores, por intermédio da sensibilização contextual, foi erguer um discurso sólido e objetivo que deveria ir ao encontro de toda a sociedade portuguesa, e de Coimbra principalmente. Lugar onde não só os estudantes estavam tendo que largar o seu curso universitário e voltar a suas famílias para trabalharem, muitas vezes na agricultura, mas onde também se via os espaços artísticos sendo abandonados à própria sorte e desventura.

Aos atores portugueses, toda a obra estava ligada à situação crítica de suas vidas e sua pátria. E a isso se empenharam em comunicar.

3. PANORAMA SOBRE A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE *TABATABA* NO BRASIL

3.1. O CONTEXTO

Quando resolvi deslocar a obra *TabaTabá* para o Brasil, pouco antes de sair de Portugal, em agosto de 2012, eu embora estivesse ciente de todas as mudanças ocorridas no meu país de origem, no campo social e econômico principalmente, durante os dois anos em que estive fora, não conseguia identificar e exprimir como esta obra dialogaria com esse contexto. Apesar de ambicionar montá-la, para assim observar como se daria essa relação, eu não conseguia ainda direcionar a discussão nem construir pontes. Para isso eu tive que, primeiramente estar dentro do contexto brasileiro e identificar a situação e suas possíveis falhas. Em segundo, dialogar através de atores brasileiros a possível face viva de *TabaTabá* na nação sul americana.

O Brasil, ao contrário do país lusitano, estava em plena ascensão econômica, e, por conseguinte, social. Toda uma perspectiva de futuro e soberania democrática podia ser vislumbrada quando eu retornei. Não apenas o poder aquisitivo de muitas pessoas havia aumentado, mas via-se claramente que por todo o País um ar de desenvolvimento crescente havia insurgido após décadas, e por que não dizer, séculos de pobreza e subdesenvolvimento. O Brasil, ainda quando eu morava em Portugal, já detinha o título e *status* de nova potência mundial. Ainda durante esses dois anos, pude observar um aumento na frequência com que os brasileiros desembarcavam como turistas na Europa. Forte indício desse desenvolvimento econômico, justificado e imensamente aproveitado pelo mercado turístico interno europeu. A citar como exemplo, a abolição da necessidade de visto para os cidadãos brasileiros adentrarem no velho continente. O Brasil e os brasileiros agora podiam invadir a Europa e o seu mercado sem grandes restrições, pois representavam um consumidor jovem e bem atribuído.

A minha própria estadia como estudante em Portugal, assim como a de centenas de outros jovens provindos de famílias de baixa renda, também representava esta capacidade e meta que o governo do Brasil tinha agora em investir na educação, aliado às manobras políticas que tinham como fim amparar financeiramente o país lusitano através do envio de estudantes a cursos em universidades que se precipitavam à derrocada e ao encerramento de suas atividades por consequência da crise e da falta de subsídios financeiros.

Portanto, o cenário se diferenciava e muito do encontrado em Portugal. No Brasil não havia motivo para se chorar a falta de oportunidades nem a falta de horizontes econômicos.

Aos poucos, e em meio a esse burburinho de produção digno de uma escala que almeja acima de tudo o capital, eu comecei a me dar conta de alguns aspectos, que iam ao encontro de *TabaTabá*. A concorrência selvagem, que em Portugal era fruto da falta de dinheiro, aqui se caracterizava pela busca incessante e vazia de fazer parte da classe média e rica. Porém, e *TabaTabá* encontra aqui a sua brecha, havia um perigo nesta corrida, que também levava o indivíduo a individualização e por consequência a seu isolamento enquanto pessoa coletiva e social. Este era um contexto orgânico e visceral. Cheio de caminhos para os quais os atores deveriam encontrar a melhor maneira de comunicar. E acima disso, comunicar os seus próprios anseios.

3.2. A PRÁTICA

Os dois atores brasileiros que agora se asseguravam da interpretação das personagens de Maiamuna e Abu, eram também estudantes universitários. Dotados de sonhos e desejos de encontrar sentido no fazer teatral. Pode-se perceber com muita clareza que o que mais lhes impulsionava em montar essa peça vinha de uma necessidade própria de se entender quanto ator criador.

Para além da possibilidade de adquirir, através da experiência de criação de *TabaTabá*, uma maior capacidade de apropriação de novas técnicas de atuação, as mais significativas ambições anteriores ao processo de criação da peça se concentraram em uma procura ambiciosa pela forma complexa e exata de se representar. Isto é, a técnica pela qual se iria adquirir um melhor empenho na cena. A **Sensibilização Contextual** encontraria nesse contexto, todo um espaço fértil e virgem. Sua atuação e eficiência fora posta em jogo, pois simbolizava a única maneira de ligar o fazer teatral e suas pretensas comunicativas aos desejos e propósitos dos atores. Para isso, a sensibilização deveria explodir de dentro para fora, do ator para a cena e para o público.

Como entusiasta que sou do trabalho de Pina Bausch, fui recorrer a ela para a inspiração que me ajudaria a buscar aquilo que o ator tinha de mais íntimo e que poderia ser de grande valia ao trabalho. Segundo a afirmação de Carlos Vidal:

Todas as obras de Pina Bausch assim começavam: na relação entre questões e

improvisação, das questões e a partir das questões, era necessário fazer dezenas, centenas, milhares (como a autora gostava de dizer) de perguntas os bailarinos [...] Nunca é pois demais sublinhar que em Bausch a palavra antecedia o movimento, a conversa, o diálogo, aquela estranha comunhão autoral coletiva (som, porque não?), antecedia a decisão autoral individual que se aproximava. (VIDAL, 2009, p.119)

O trabalho de Pina Bausch pode ser entendido como um trabalho que buscava trazer para a criação os desejos e princípios do bailarinos: fazendo-os expô-los através das palavras obtidas por intermédio de perguntas realizadas pela coreógrafa alemã. Solange Caldeira vai nos dizer o seguinte ainda sobre o trabalho de Pina:

Bausch foi uma grande catalisadora. Primeiro sugeria temas, depois selecionava partes do fluxo que acontecia ao seu redor dando-lhes forma: elaborava uma montagem. Como ela mesma dizia, o que mais interessava eram as relações entre os seres humanos. Para isso observava, observava e observava. Selecionava, recortava e montava os pedaços. (CALDEIRA, 2010, p. 2)

Foi dessa maneira e com esse objetivo que a **Sensibilização Contextual** se caracterizou durante o processo de criação de *TabaTabá* no Brasil. Foi incumbido aos atores responderem a perguntas que expusessem as suas inspirações. Os seus desejos e sonhos com o intuito de se descobrir dentro desses anseios o que havia para se comunicar.

A imersão junto a estas vontades e ganas foi interceptada e ligada ao contexto geral do Brasil. O que aos poucos deu início ao surgimento de pontes que ligaram o contexto do ator ao contexto da obra. A obra conseguira por fim romper a distância entre a sua essência comunicativa e a essência individual dos atores.

3.2 O RESULTADO

A **Sensibilização Contextual**, dentro da experiência no Brasil tornou-se mais precisa e efetiva. Ela teve que se valer dentro de um processo que os atores nunca haviam vivenciado, um processo de criação tal como um processo de discussão política e social. Um processo que deveria adotar como objetivo a busca por um diálogo com o público e a transferência de questões pertinentes e que a eles estivessem relacionadas, como ponto essencial para criação e representação. Ela foi empregada de forma a fazer o ator e suas vontades interagirem com o seu contexto e assim intervirem neste. Isso se deu por meio da ligação de fatos íntimos dos atores a fatos macro sociais, sempre tentando achar o elo entre os dois. O que de fato significa achar a relação dos acontecimentos particulares, com os acontecimentos sociais.

A obra tomou proporções que se delegaram a discutir instâncias relacionadas, não somente à sociedade brasileira e ao seu futuro como nação em desenvolvimento, mas também a questões que envolvem os deveres e escolhas dos artistas. Principalmente a relação dos dois atores com a produção de arte em Pelotas. O foco da questão abriu espaço para discussões sobre os conceitos de formação e criação da cena teatral atual na cidade, e o desenvolvimento desta cena em prol da abertura e democratização do fazer teatral. Eterna pauta para os dias de hoje em Pelotas.

CONCLUSÃO

A movimentação do conhecimento pode ser entendida como um dos propósitos da arte em geral. No teatro isso não ocorre de outra maneira, os seus artistas cumprem o papel responsável pelo manejo desse movimento. No entanto, o trabalho de ator, em sua mais básica concordância, pode ser considerado um trabalho de extrema complexidade. Isso porque a esta tarefa estão designadas algumas ações que de longe, e em todos os contextos, só conseguem se concretizar com o auxílio de muita perseverança e clareza. Mesmo um ator engajado em montagens voltadas ao entretenimento, desprovido de questões ou reflexões sofisticadas, entende que é necessário um esforço mínimo, específico e minucioso, para que a vivacidade da cena exista.

Com o trabalho de **Sensibilização Contextual**, este processo já delicado de construção da vivacidade da cena, transformou a sensibilidade humana no principal eixo gerador desta necessidade cênica. Buscou através da conjunção de alguns ideais, desenvolver um artista capacitado a se sensibilizar com o ser humano e com o seu comportamento, para assim poder sensibilizar o público através da linguagem artística que lhe foi legada. A partir desta sensibilização eu entendo que o ator, e aqui falaria do artista acima de tudo, consegue zarpar em busca da organicidade e da vida da cena provido da compreensão da obra e da sua relação mais que íntima com ela. Isto é, dando a ela a sua mais particular e profunda versão poética.

Ficou claro, após as experiências em Portugal e no Brasil, que a obra em sua particularidade não perde o seu objetivo nem a sua essência. Quando deslocada de um determinado espaço e contexto para outro completamente distinto, ela não deixa de comunicar-se, pois através dos atores ela é capaz de assumir novas propostas e questões próprias deste novo lugar. O que caracteriza, portanto, o seu grau de importância não está na sua complexidade, mas sim na sua flexibilidade frente às centenas de culturas e contextos no mundo. *TabaTabá* não só foi capaz de assumir novas questões, mas também conseguiu agregá-las e somá-las à essência proposta por Koltès.

As duas experiências observadas nesse trabalho pautaram-se em construir a relação entre a obra e os atores, proporcionando acima de tudo que os envolvidos no trabalho entrassem em contato direto com alguns propósitos do teatro de intervenção. Este fez com que a necessidade de se comunicar estivesse à frente de qualquer outra nuance desvirtuosa. E que a sensibilidade fosse instigada, para assim desenvolver da melhor maneira possível esta

necessidade humana de se dizer algo através da arte.

Em Portugal, *TabaTabá* obteve dos artistas uma significação que se ligava à situação de grande dificuldade ao qual todo o país, e propriamente os artistas da peça, estavam a passar. A obra foi usada pelos atores portugueses para questionar e mesmo “gritar basta” a toda aquela circunstância. Seu engajamento foi substancial, pois era evidente a sua necessidade de mudança. Era impossível para eles, perante todo aquele cenário, não salientar a fatalidade dessa falta de modificação. Por sua vez, no Brasil, a montagem de *TabaTabá* se concentrou em comunicar, muito mais aos atores do que para o público, a necessidade de se erguer obras que tenham uma importante e clara relação com o meio no qual eles estavam inseridos. Por eles não estarem em uma crise econômica e sim em uma oposta direção (ascensão econômica), a conveniência de eles dizerem algo que estivesse relacionado à sua própria vida, seus anseios mais íntimos, e ao entendimento do seu papel como artista de teatro, foi muito mais evidente. A montagem portuguesa difere da realizada no Brasil em basicamente três pontos: o contexto econômico, social e cultural. Eles foram cruciais não somente na definição do objetivo da obra, mas também por conseguirem refletir o quanto uma cultura está ligada a suas bases políticas e sociais. O papel do artista, este que comunica e se relaciona com o seu meio de forma a ocasionar o questionamento dos problemas que afligem o corpo social, se define e se expressa de maneira diferente, quando essas bases são negadas a ele.

Estes processos ensinaram aos atores, e a mim, que apesar de existirem diversas formas e modelos para a criação no teatro, a busca pela afirmação enquanto ser humano, provido de sensibilidades, é crucial para a execução e criação digna da linguagem teatral. Entendo, após esses quatro anos de estudos acadêmicos, que minha formação vincula-se ao objetivo primordial de realizar ações que interfiram de fato na realidade da sociedade contemporânea a fim de instigá-la como um todo, a se ver e ouvir. Este objetivo está intrinsecamente relacionado à oportunidade que tive de morar em Portugal e observar outra cultura, para assim entender melhor minha identidade brasileira e latino-americana.

Admito, portanto, que o que me fez embarcar neste fluxo sensível, isto é, essa necessidade de se fazer arte e teatro, é de fato acreditar na capacidade que este fazer tem de transformar a sociedade na qual eu e todos nós vivemos. E que, portanto, meu caminho foi e sempre será o de me sensibilizar para assim sensibilizar o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.1-6.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BRITO, Paulo Marcos Falco. *A (in) desejada transgressão: Uma História Social do Ensino de Teatro no Brasil*. Tese (Pós-graduação em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- CALDEIRA, Solange. A Construção poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, São Paulo, v.16, Dez.2010. Disponível: <www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf. > Data de acesso: 22/Jan/2012.
- DIDEROT, Dennis. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: *Obras 2 – estética, poética, contos*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FREDERICO, Marcia. Teatro. Pra que serve? **Seminário Nacional SESC CBTIJ**, Rio de Janeiro, v.1, n.3, 2006. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/textos/revista_3_semi.pdf> Acesso em: 11/Jan/2013.
- KOLTES, Bernard-Marie. *Plays-I*. Nova York: A & C Black, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- VIDAL, Carlos. *Pina Bausch (1940-2009): o método e o amor*. Jun. 2009. Disponível em: <<http://5dias.net/2009/07/01/pina-bausch-1940-2009-o-metodo-e-o-amor/>> Data de acesso: 7/fev/2013.

ANEXOS

Versão da peça Tabataba adaptada por mim em março de 2012:

Taba-Taba

Final de tarde. Maiamuna está sentada na frente de casa com um guarda-chuva aberto e sem tecido. Puto Abu está sentado no interior da casa. Ela olha para o horizonte. Ele olha para o céu através de uma abertura no telhado da casa. Maiamuna levanta-se e vai para a praia fazer o que todos os dias ela faz: procurar a concha fechada. Puto Abu olha para a moto construída por ele mesmo. Olha para o seu redor e acha um pedaço de sucata velha, a examina até a descartar e achar outra que a seu ver poderá muito bem ser acrescentada a moto. Ele olha para a moto para a sucata, na tentativa de achar uma serventia para esta na sua construção. Ela procura a concha, ele constrói a moto. Os dois convivem juntos nesta casa desde que nasceram. Ele se levanta e caminha em direção à moto, mas para em frente a um espelho que está amarrado as ervas que se desenrolam do telhado aberto. Ele pega no pedaço de espelho e olha-se até mirar o público. Passa os olhos pelo olhar da plateia até soltar subitamente o espelho. Ele se volta para a sucata e para a moto.

Puto Abu se dirige a moto e tenta encaixar o pedaço de sucata que ele achou. Tenta algumas vezes até achar uma maneira a seu gosto.

Após encaixar, ele pega um pano e uma panela com água, e começa a limpar a moto.

Maiamuna se aproxima da casa. Ela procura conchas com rapidez, até parar em frente à janela.

Ela e Puto Abu ficam por um tempo a se olhar até ele voltar a limpar a moto. Ela ainda permanece em frente a janela até que decide dar a volta na casa e adentrar à porta. Os dois se olham mais uma vez. Ela solta no chão algumas conchas sujas que ela catou na praia. O olha um pouco e corre para pegar uma vasilha com água e um recipiente para por as conchas. Puto Abu observa a movimentação de Maiamuna.

Maiamuna limpa as conchas cada vez mais rápido, pondo-as no recipiente. Tão bruscamente que fazem sons ao se chocar com o fundo do recipiente.

Puto Abu observa enquanto esfrega a moto com calma.

MAIAMUNA- Por que não sais Puto Abu? Por que que tu não sai? Saí pra rua Puto Abu, sai! Larga essa moto de uma vez, anda larga... Olha pra ti, olha pra ti todo sujo de óleo. Olha pra tua figura Puto Abu. O que eu vou dizer as pessoas? O que eu vou dizer?! Lá na vila estão a perguntar por ti: onde é que está o Puto Abu o nosso amigo? Que eu lhes digo? Está lá... Com a moto... Com o óleo.. heim? O que eu lhes digo?...

Por que tu fazes isso? Por que é que tu só sabe montar e desmontar essa moto? Por que tu não fazes mais nada? Hã?... Tu achas que isso te serve de alguma coisa? Pra que isso se serve Puto Abu? Hã?.. Isso não te serve pra nada, pra nada! Pensas o que, que um dia irás sair daqui com essa moto é... Que irás “pegar a estrada” é isso?!! Isso vai te levar a lado nenhum! Entendes. Lado nenhum!!!

PUTO ABU – Isso vai me levar pra conhecer o mundo... Quando estiver pronta..

MAIAMUNA – Isso é absurdo! Isso é completamente absurdo! Isso não vai te lavar pra algum lugar. Entendes? Tu és patético! Absurdo! Olha pra ti, olha bem pra ti...

Puto Abu escuta silenciosamente tudo

PUTO ABU- E tu Maiamuna? Olha pra ti, com essas tuas conchas. Vão te levar aonde? Que pensas tu que estás a fazer? Vais a praia todos os dias, procuras as conchas, catas as conchas, traz as conchas. Daí a Maiamuna lava as conchas. Seca as conchas. Ela escolhe as conchas. Pra que? Hum?

À procura da concha fechada à Maiamuna..., a concha perfeita. Tu pensas que és quem Maiamuna? A mãe? Vês se achas?!... Estás procurando errado...

Maiamuna levanta-se com as conchas e a vasilha e caminha apressadamente em direção a uma blusa que está dependurada nas ervas. A blusa é rendada e branca. Ela

o coloca com calma na cabeça e lentamente se encaminha até o espelho. Ela agarra com a mão o espelho de forma a poder se ver melhor. Sem perceber, ela encontra o olhar do público, que deverá ser observado por ela. Ela larga o espelho subitamente.

MAIAMUNA- Anda lá Puto Abu, me deixa tomar conta de ti... Anda deixa?! Anda... eu tomo conta de ti! Me dá essa camisa pra eu lavar. Olha pra ti, todo amarrotado, todo sujo de óleo dessa moto. Olha as tuas mãos, já nem parecem as mãos do meu irmão. Andas tão imundo Puto Abu. Olha como andas todo aos trapos, com essa roupa velha, descosturada.

Anda, dá-me está camisa, anda! Queres que eu lave não é? Queres que eu a deixe limpa... heim?! Queres Puto Abu?!

Maiamuna estica o braço na direção de Puto Abu, pega pela sua camisa e pelo braço, puxando-o como quem quer iniciar uma brincadeira. Puto Abu ri, mas subitamente interrompe o contato com um grito

PUTO ABU- Me solta! Quem és tu pra falar Maiamuna. Olha tu pra ti mesmo. Olha bem pras tuas roupas, é feia. É suja. É mais velha que tu. Era a roupa da mãe. E esse trapo que tens na cabeça... é um blusa Maiamuna... Olha pra isso aí na tua cabeça... Não, olha bem pra isso que estás a usar aí na cabeça... hahahha!

Puto Abu ri descontroladamente enquanto se caminha pelo espaço

PUTO ABU- Estas ridícula Maiamuna, ridícula. Pequena, suja feia. Hahaha!

Puto Abu se dirige até a Porta onde calmamente vai parando de rir. Maiamuna, enfurecida, retira a blusa da cabeça e rapidamente a recoloca no lugar. Ela se recompõe, e se volta pra ele

MAIAMUNA- . Tens medo não é?! Tens medo do que Puto Abu? Heim? Não tens que ter medo de nada. Tens medo de ir pra rua? Pra rua Puto Abu? Não precisas ter...

Tens medo do que, das gurias? É isso? Que é.. Tens medo de não saber como se faz? É

isso? Tu não tens que ter medo. Eu te ensinei Puto Abu. Eu te ensinei como se faz não foi?! Tu não tem que ter medo...

Lentamente ela se aproxima até ficar grudada as costas de Puto Abu. Ela o vai tocando e sentindo enquanto questiona o rapaz

MAIAMUNA- Tu lembrás..? Tu lembrás quando nós éramos mais novos..? Tu lembrás.. ?

Ela o agarra com força até que ele solta-se bruscamente dos braços dela e dirige-se à moto. Ela respira profundamente e o segue gritando.

MAIAMUNA- Tu tens que sair Puto Abu! Se não saíres eu não saio?! Tu tens que sair lá pra fora. Vai lá pra fora, vai! Arranja uma guria Puto Abu. Te casa com ela! Tu tens que casar!

A cada tentativa de aproximação de Maiamuna, Puto Abu se afasta mais. Maiamuna se agarra a pilastra que sustenta a casa, enquanto grita e pede pela sua liberdade. Puto Abu a interrompe

MAIAMUNA – Por que como é que eu vou poder me casar? Eu quero me casar, eu quero sair daqui. Eu quero ser livre Puto Abu. Me deixa ser livre merda! Me deixa ir. Me liberta agora.. Anda.. me liberta...

Puto Abu a interrompe

PUTO ABU- Ah a Maiamuna quer ser livre?! Tu queres que te liberte, é isso? Tu estás presa por minha causa? Eu te Liberto Maiamuna!

Puto Abu aproxima-se da moto, e procura algo por entre as sucatas dela. Maiamuna observa atenta ao que o irmão faz.

PUTO ABU - Eu te liberto, vais ver eu te liberto...

Quando finalmente acha o que estava procurando, ele estende a mão à irmã, que atentamente observa toda a movimentação. Ele fica parado na porta, e lentamente abre a mão. Nela está uma concha fechada, qual e tal a que Maiamuna sempre procurou. Ela precipita-se em sua direção, mas é alertada por Puto Abu que deve recuar.

PUTO ABU- Quieta! Pra trás! Pra trás! O teu irmão vai te libertar, não é isso que tu queres Maiamuna. Não é o que tu queres?. Ser livre?

Ele vai se agachando até deixar a concha no chão. No mesmo instante ele pega um pedaço de tijolo que estava por perto e com muita força e rapidez o arremessa contra a concha que se destrói em cacos e pó. Maiamuna se joga instintivamente na direção da concha na tentativa última de salvá-la. Mesmo que o que tenha feito ela reagir com tamanha destreza tenha sido a certeza de que nada que ela tentasse fazer iria reverter o fato de tudo o que ela mais queria estava agora resumido a miseráveis pedaços disformes e desimportantes. Puto Abu fala com tom triunfante.

PUTO ABU- Pronto. Eu declaro a Maiamuna uma mulher livre. Livre. Viva!!!!

Ele se retira da porta e senta-se em sua cadeira sem demonstrar emoção alguma. Maiamuna aos poucos vai levantando-se do chão com o que restou das conchas. Muito lentamente ela vai virando-se na direção da moto. Com hesitar ela arranca uma das sucatas que compunham a moto e com toda a força começa a destruí-la. Ela só acalma-se quando consegue destruir a moto por completa. Espalhando os pedaços pela sala. Puto Abu olha fixamente para o que restou da moto. Maiamuna vai se acalmando e aos poucos vai ficando em silêncio. Por um tempo os dois olham para o que sobrou das suas coisas. Maiamuna vai levantando-se e dirigindo-se à porta. Lentamente ela sai da casa, e se posiciona ao lado da cadeira. Ela olha para à cadeira e à pega voltando-se para Puto Abu. Eles se olham até que ele afasta a sua cadeira para o lado, cedendo um espaço para ela. Maiamuna caminha e coloca a cadeira ao lado de Puto Abu. Ela senta-se e os dois ficam sentados juntos

olhando para o céu, pela abertura no telhado.

Fim