

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

A IMAGEM POÉTICA QUE FUNDAMENTA A CENA DO GRUPO XPTO DE TEATRO

ROBERTO RODRIGUES DE OLIVEIRA

SÃO PAULO
2013

A IMAGEM POÉTICA QUE FUNDAMENTA A CENA DO GRUPO XPTO DE TEATRO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”, PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE MESTRE EM ARTES CÊNICAS.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco e Araújo Cintra

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Instituto de Artes

São Paulo – 2013

Oliveira, Roberto Rodrigues de.

A imagem poética que fundamenta a cena do
Grupo XPTO de Teatro / Roberto Rodrigues de
Oliveira. São Paulo, 2013.

152f.; il. + anexo

Orientador: Wagner Francisco de Araújo Cintra
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo,
2013.

1. Teatro – processos de criação. 2. Poética da
imagem. 3. Integração das artes. 4. Grupo XPTO de
Teatro. I. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. II. Título

RESUMO

O resultado hoje apresentado pelo Grupo XPTO de Teatro é produto do amadurecimento da experiência com diferentes modalidades artísticas e da integração entre diversos meios expressivos. O procedimento integrador propõe alguns resultados, como é o caso do módulo cenográfico móvel, do figurino cenográfico, da aglutinação entre corpo do ator e estrutura do boneco, da máscara corporal e da ação cênica acrobática, dançante e cantante. Essa fusão dos meios expressivos confere certa autonomia ao artefato cênico, permitindo que este participe efetivamente da ação por meio de dispositivos que envolvem manipulação, manuseio, condução e portabilidade. Ao mesmo tempo, vincula-se a ação do ator à sua relação com o artefato cênico. É nossa intenção destacar a relação entre as origens da experiência do grupo e a concretização de sua linguagem tal como se tem hoje. Objetivamos demonstrar que o percurso histórico do Grupo XPTO de Teatro apresenta semelhanças com a sequência de transformações verificadas ao longo da história do teatro no século XX — especialmente do ponto de vista do resultado imagético obtido nos âmbitos da concepção, da execução e da recepção.

Palavras-chave: teatro – processos de criação, poética da imagem, integração das artes, Grupo XPTO de Teatro.

ABSTRACT:

The result presented today by XPTO Theater Group results from a coming-of-age of the experience with different artistic modalities and the combination of various expressive means. Such combining procedures put forward relevant outcomes, among which we must highlight the mobile stage model, the stage costume, the fusion of actor's body and puppet structure, the corporeal mask, and the stage acrobatic, dancing and singing performances. Such fusion of expressive means grants a certain degree of autonomy to stage devices. It is our purpose to demonstrate that the trajectory of XPTO shows similarities to a sequence of transformations that occurred throughout the history of theater in the 20th century – notably from the point of view of the imagetic results obtained in the scopes of the conception, execution and reception of the group's plays.

Keywords: theater - creation processes, poetic image, integrated arts, XPTO Theater Group.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: O Grupo XPTO de Teatro	14
Teatralidade e imagem poética na cena do Grupo XPTO	20
O verso poético sem palavras	29
Primórdios ou “estou fazendo uma flor”	35
Presente e futuro	38
CAPÍTULO 2: O teatro fundamentado na imagem	45
O despertar da imagem no espaço da encenação	46
Do boneco ao artefato cênico: entre manipular e contracenar	49
Um percurso para a abstração imagética	78
Democracia das opções estéticas	89
Poéticas cênicas e XPTO hoje	90
XPTO, artefato e atuação	92
CAPÍTULO 3: A fusão de linguagens expressivas na composição da poética cênica do Grupo XPTO de Teatro	94
CAPÍTULO 4: O ator do Grupo XPTO	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
BIBLIOGRAFIA	140
ÁREA DE CONHECIMENTO DA TITULAÇÃO DO MESTRADO	143
ANEXO: Transcrição de entrevista realizada por Roberto Rodrigues de Oliveira com o encenador Osvaldo Gabrieli	144

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Todas as fotografias do Grupo XPTO de Teatro pertencem ao acervo do grupo. Créditos das imagens © Grupo XPTO.

Figura 1: <i>Utopia – terra de dragões</i> (2003)	23
Figura 2: <i>Utopia – terra de dragões</i> (2003)	24
Figura 3: <i>Além do abismo</i> (1999)	25
Figura 4: <i>Além do abismo</i> (1999)	26
Figura 5: <i>Buster Keaton contra a infecção sentimental</i> (1985)	28
Figura 6: <i>A infecção sentimental contra-ataca. 1ª versão</i> (1985)	28
Figura 7: <i>A infecção sentimental contra-ataca. 1ª versão</i> (1985)	29
Figura 8: <i>Kronos</i> (1987)	30
Figura 9: <i>Kronos</i> (1987)	31
Figura 10: <i>Coquetel Clown</i> (1989)	33
Figura 11: <i>Coquetel Clown</i> (1989)	34
Figura 12: <i>Projeto Hy Brazil</i> (2010)	39
Figura 13: <i>Arte no canteiro</i> (2012)	41
Figura 14: <i>Arte no canteiro</i> (2012)	42
Figura 15: <i>Na ponta da língua</i> (2013)	42
Figura 16: <i>Arte em trânsito</i> (2013)	42
Figura 17: Festival Internacional de Teatro de Objetos – FITO	44
Figura 18: Encenações de Vsévolod Meyerhold	48
Figura 19: <i>O sonho de voar</i> (2003)	57
Figura 20: <i>O sonho de voar</i> (2003)	58
Figura 21: <i>Estação Cubo</i> (2002)	60
Figura 22: <i>Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato</i> (2007)	63
Figura 23: <i>Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato</i> (2007)	64
Figura 24: <i>O público</i> (2008)	65
Figura 25: <i>O público</i> (2008)	66
Figura 26: <i>Pulando muros</i> (2005)	67
Figura 27: <i>Pulando muros</i> (2005)	69
Figura 28: <i>O pequeno mago</i> (1995)	74
Figura 29: <i>Buster e o enigma do minotauro</i> (1997)	76

Figura 30: <i>Buster e o enigma do minotauro</i> (1997)	77
Figura 31: <i>A infecção sentimental contra-ataca</i> . 2ª versão (2001)	79
Figura 32: <i>A infecção sentimental contra-ataca</i> . 2ª versão (2001)	80
Figura 33: Encenações de Tadeusz Kantor	82
Figura 34: <i>Babel Bum</i> (1994)	84
Figura 35: <i>Babel Bum</i> (1994)	85
Figura 36: <i>Balé Triádico</i> (1922), do Teatro da Bauhaus	86
Figura 37: <i>Aquelarre 2000 – La luna</i> (1995)	88
Figura 38: Artefato e atuação na cena do XPTO	92
Figura 39: O encenador e ator Osvaldo Gabrieli	133

INTRODUÇÃO

Pesquisar o Grupo XPTO de Teatro implica abordar a encenação contemporânea que, em seu campo de ação, abrange os aspectos do teatro fundamentado na imagem, que têm importante foco na materialidade estrutural e plástica da cena e não necessitam do discurso verbal na composição de sua expressividade. A maneira como se comporta essa materialidade na experiência teatral é de grande interesse para quem quer se aproximar dos domínios da encenação. A interação da matéria inanimada com o ator e com a totalidade da cena determina fatores importantes para os desdobramentos da representação teatral, como por exemplo o nível de vinculação entre o espectador e o espetáculo no qual essa materialidade apresenta a sua expressividade.

O Grupo XPTO é um importante representante das bem-sucedidas empreitadas no campo da encenação contemporânea. Seu teatro fundamenta-se nos procedimentos com a imagem, que vem sendo explorada exaustivamente pelo grupo ao longo dos últimos trinta anos por meio do experimento cênico e da construção do espetáculo teatral.

Assumindo que o caráter artificial é próprio da natureza artística e, por isso, fugindo das formas imitativas da realidade, o XPTO comunga do pensamento hegeliano¹ e coloca em prática muito da abstração e estilização do elemento natural. Assim o grupo potencializa o teor expressivo dos componentes da cena, os quais, além de nomearmos adereços, aparatos cênicos, constructos, obras plásticas, esculturas e módulos cenográficos, também designamos artefato, aquilo que resulta do artifício e que, já em sua desinência e por definição, assume a exclusão do que é natural.

A prática do XPTO confere ao artefato seu lugar de destaque porque o insere na cena como elemento fundamental para que a ação aconteça. Sua existência na composição cênica só se justifica quando ali ele é indispensável. E será indispensável à medida que confirmar a eficácia na manutenção do seu vínculo com o todo na dinâmica da cena.

Os procedimentos que vinculam materialidade e artifício embasam alguns princípios que sustentam a construção poética do Grupo XPTO. Tais princípios fazem referência às propriedades do material cênico ali elaborado, presente na cenografia, no figurino, nos adereços e no que mais vier a compor o universo material em cena.

A matéria plástica estilizada no XPTO tem sua expressividade sublinhada e ampliada pela iniciativa dos envolvidos na criação e execução da cena. Sua significação é dinamizada considerando-se a função que exerce no interior da encenação. Ali ela dialoga eficazmente

¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Curso de estética*: O belo na arte, passim.

com o signo² mais amplo e mais complexo que é o próprio espetáculo e, por fim, conecta-se com a percepção do espectador, convidando-o ao vislumbre de horizontes que desvelam, revelam e reinterpretem aspectos da vida. Dentro do universo da representação artística, o vínculo entre encenação e “imaginação poética”³ conduz aquela matéria plástica, traduzida em artefato cênico, a potencializar sua expressividade, seu caráter teatral.

A heterogeneidade à qual Tadeusz Kowzan se refere quando menciona a cena teatral como uma “confrontação dos signos mais heterogêneos no seio de uma atividade artística (...)”⁴ torna-se ampliada na poética do XPTO, em cuja cena as “interdependências” estabelecidas entre seus elementos, a princípio heterogêneos, resultam de dispositivos e processos sinérgicos que assumem função geradora de vínculo entre os entes híbridos por meio de um ato expressivo específico.⁵ No universo da representação teatral, esse ato estabelece o resultado designado como teatralidade. Aquelas “interdependências” também unificam os elementos circunscritos ao espaço da encenação que se insere no teatro fundamentado na imagem, como no caso da ênfase imagética na cena do Grupo XPTO.

A teatralidade designa o conjunto formado por atores, coisas e procedimentos artísticos que, compondo uma encenação assumida como criação artificial, exclui de suas atribuições a função de espelho da realidade. No teatro da teatralidade, a cena atende à regência de uma totalidade integrada: atores, artefatos cênicos, luz, sonoridades. A teatralidade registra na história das artes o nascimento de uma nova forma de se fazer teatro.⁶

Na cena do XPTO, sem se prestar a camuflar superfícies de uma caixa preta, a cenografia não funciona como elemento fixo nem estático. Ela não ilustra situações. A cenografia se mistura e se confunde com os outros elementos da cena. O caráter cenográfico está presente inclusive na indumentária, que, na concepção de Osvaldo Gabrieli, um dos fundadores do grupo e até hoje encenador e coordenador das atividades, transforma-se no “figurino escultórico” e no “lar ambulante do ator”. Essa construção também está nos adereços de cena, que se apresentam como módulos pertencentes a estruturas maiores, respondendo às necessidades de uma unidade formal.

Tal materialidade cênica se vincula à ação do ator e valoriza sua função. A ele, o grupo oferece ampla possibilidade de experiências, que se estendem desde os dispositivos da

² Quando fazemos referência ao termo “signo” e às suas derivações, estamos levando em conta as considerações de Tadeusz Kowzan: “Tudo é signo na representação teatral”. Roman INGARDEN et al, *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*, p. 98.

³ Gaston BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 102.

⁴ Roman INGARDEN et al, op. cit., p. 123.

⁵ Tais processos e dispositivos sinérgicos serão abordados mais detidamente adiante.

⁶ Henryk JURKOWSKI, *Métamorphoses, la marionnette au XX siècle*, p. 10.

manipulação de objetos até os procedimentos que exploram as habilidades corporais na encenação. Por conta do desenvolvimento da elaboração plástica voltada para a cena na qual a função do ator se mantém conjugada, chegou-se ao procedimento do figurino escultural. Ou seja, ele é obtido a um só tempo com a justaposição desses dois meios expressivos (atuação e indumentária) e com o estímulo do próprio experimento cênico, já que o palco ou espaço da encenação também funcionam para o grupo como área de treinamento e oficina de criação. “O XPTO é uma escola onde os mais experientes orientam os menos”, afirma Gabrieli.

Ao ator compete expressar-se colocando em ação aqueles elementos cenográficos que figuram como peças de arquitetura e esculturas. Consideramos que é possível classificá-los como “cenografia viva” por dois motivos: porque interagem na encenação com sua maleabilidade e portabilidade, surtindo um efeito vivificador da matéria inanimada, e porque muitas vezes constituem módulos que literalmente contêm o corpo do ator – ora revelando este corpo aos olhos do espectador, ora ocultando-o com a construção plástica presente tanto em grandes peças cenográficas como no figurino escultórico. Eis aí, como parte da “cenografia viva”, o elemento que poderíamos nomear de “ator-boneco”, uma vez que propõe a fusão do ator com o boneco (um dentro do outro numa animação mútua). A animação é recíproca porque esse figurino escultórico contém propriedades que encaminham algumas características para a personagem, gerando um importante estímulo ao ator. Podemos citar a título de exemplo alguns espetáculos em que esse resultado aparece com maior ênfase: *Coquetel Clown* (1989), *Babel Bum* (1994) e *O pequeno mago* (1995).

É notório o fato de que no XPTO torna-se quase impossível abordar aspectos cenográficos sem se referir a outros elementos aos quais essa cenografia se integra para dar andamento à encenação. Tal permeabilização do caráter e da função de cada setor expressivo se repete na abordagem das outras instâncias que compõem o espetáculo.

Quem está habituado a um conceito de cenografia fixa e ilustrativa, quando se depara com a proposta cenográfica do XPTO, surpreende-se diante de sua mobilidade e fragmentação ou diante de sua adaptabilidade a variadas condições espaciais e geográficas.

Expandindo e diversificando o espaço da representação, o grupo, quando se apresenta a céu aberto, constrói verdadeiras obras arquitetônicas. São construções que sintetizam, num único elemento, os conceitos de palco e cenário. *Estação Cubo* (2002) e *O sonho de voar* (2003) são demonstrações claras.

O que o XPTO realiza, graças ao tratamento que dá à sua materialidade cênica, é a flexibilização dos limites da encenação. Referimo-nos aqui tanto aos limites espaciais ou

geográficos como aos limites da abrangência artística. Assim se aprofunda o desenvolvimento de sua linguagem, ao mesmo tempo em que se amplia o alcance de sua criação.

Tendo investido durante dez anos na encenação desprovida de palavras, atingiu um resultado profícuo no campo expressivo por meio da imagem – seja na construção plástica, seja na elaboração de música e luz condizentes com essa proposta, ou ainda no aprimoramento do movimento que põe em jogo essa plasticidade e encaminha uma proposta de atuação para o ator.

A adoção do discurso verbal pela poética cênica do XPTO a partir de 1995, com *O pequeno mago*, concedeu à fala um lugar incomum na cena. A palavra aliou-se à imagem de modo a ampliar a força expressiva desta, conferindo um novo destaque ao movimento cênico e à teatralidade que até então era construída sobre a força da imagem.

A prática do XPTO conduz uma constante pesquisa na via da inter-relação das linguagens artísticas e avança corajosamente no mundo das produções teatrais com sua ousadia e inventividade. Torna-se inequívoco o perfil estético proposto à fruição dessa obra. Podemos identificar, no amplo arcabouço das obras teatrais do país, “o estilo XPTO”.

Encontramos importantes referências à história da representação artística na poética cênica do grupo. Verificamos que ela reúne características que trazem, entre outras, a herança simbolista, a surrealista e a construtivista. Isso porque sua cena condensa imagens e ideias no uso que faz das formas e cores, propõe situações oníricas somando efeitos de luz e som à ação estilizada do ator e do aparato cênico, e, por fim, faz intenso uso da geometria ao concretizar volumes e espaços, definindo e expondo estruturas nos variados elementos cênicos. Desse modo, o grupo lança mão de diversificados procedimentos expressivos e realiza em sua poética uma verdadeira fusão das artes.

Os motivos aqui citados, bem como outros que se pretendem abordar neste estudo, levam-nos a estabelecer relação entre a história do XPTO e a história da encenação no século XX. O grupo, fundado no final daquele século, em 1984, é herdeiro, no âmbito do teatro fundamentado na imagem, de tudo o que se desenvolvera até então. Pois, quando olhamos para o percurso que gera o amadurecimento estético do XPTO, verificamos sem dificuldade não somente o paulatino encontro e a interpenetração das diversas modalidades e expedientes artísticos, mas também uma sucessão de transformações da própria criação. Podemos identificá-las como verdadeiras “metamorfoses”, semelhantes àquelas que Henryk Jurkowski localiza no percurso que transforma o boneco cênico em elemento abstrato – período em que se mantém atento o olhar sobre o potencial expressivo da matéria inanimada. A esse processo

perpetrado durante todo o século XX, Jurkowski associou um conceito que permeia a poética cênica do Grupo XPTO de Teatro: o “teatro de meios de expressão variados”.⁷

⁷ Henryk JURKOWSKI, *op. cit.*, p. 39.

CAPÍTULO 1

O Grupo XPTO de Teatro

O Grupo XPTO de Teatro

A ênfase na eloquência da imagem na esfera do fazer teatral tem sido uma constante nas produções artísticas. Para esse estudo, consideraremos imagem o conjunto dos elementos que se fazem visíveis aos olhos do espectador na composição da cena, bem como tudo o que se sucede na relação temporal e espacial entre esses elementos.

Hoje a produção de parte dos espetáculos teatrais realiza, em larga escala, a estilização e abstração da imagem, que se faz herdeira daquela erudição realista dos painéis pintados, dos cenários de gabinete e do figurino mimético; enfim, da imagem ilusória que se pretende cópia da realidade.

Quando a encenação estiliza ou abstrai a materialidade, ou seja, seu aparato cênico, faz com que nos deparemos com a imagem decomposta, sobreposta, deformada, fragmentada e veloz em sua mobilidade e transformação: procedimentos que, muitas vezes, coincidem com as formas animadas da expressão teatral.

A operação que reúne e relaciona os vários elementos e procedimentos cênicos entre si está implicada no conceito de “montagem de espetáculo”, que se reporta à época do movimento simbolista e se solidificou no decorrer do século XX. Esse movimento instigava a execução e a reflexão concernentes aos efeitos cênicos obtidos, por exemplo, nas variações de sonoridades e da então recém-chegada iluminação elétrica. A luz trazia novas atribuições ao elemento imagético, definidor da cena, e coincidiu com a maneira de conceber o espetáculo teatral como uma montagem, prática que procurava dinamizar, no espaço da encenação, a relação entre os diversificados meios expressivos.⁸

Aquela experiência inicial, que celebrava as decorrências da luz elétrica e das novas configurações que esta propiciava à cena, reflete, na encenação contemporânea, os diferentes níveis de coexistência entre espaço, ator, artefatos, palavra e sonoridades. Todo esse processo, que reelabora a imagem em diversificados procedimentos cênicos, culmina por propor ao espectador um nível diferenciado de decifração dos significados, atribuindo-lhe uma atividade imaginativa amplificada, já que assim se potencializa a capacidade de ressignificação da imagem.

A permanência, a difusão e o êxito desses procedimentos artísticos revelam o poder que tem a encenação de imprimir àquilo que o espectador vê o caráter catalisador de significados que concentram na imagem vasta gama de valores, que são a um só tempo

⁸ Jean-Jacques ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, p. 25.

assimilados e conferidos pelo homem a tudo o que é visível. Bachelard, quando discorre sobre o conceito de imensidão íntima, apresenta o objeto como o ninho de uma imensidão. A imensidão de significados que o objeto concentra em si está espelhada em outra imensidão que se instaura na “imaginação poética”, efetivada por quem presencia e reelabora o desempenho do objeto em questão. Diz ele: “Na alma descontraída que medita e que sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão”.⁹ Bachelard utiliza a repetição da palavra “imensidão” como um recurso poético em *A poética do espaço* para discorrer sobre sua concepção de “imaginação poética”. A infinitude da abrangência da imaginação (a transcendência) aguarda as imagens do mundo (a imanência) para inserir a novidade nas infinitas possibilidades de criação e recriação: imensidão na quantidade de objetos concretos (a vida) que permitem uma imensidão de criações (a arte), que por sua vez conduzem a uma imensidão de recriações (a apreciação estética).

Observamos que as ocorrências na elaboração da cena teatral fundamentada na imagem estiveram presentes na teatralidade proposta pelo Grupo XPTO de Teatro ao longo dos últimos trinta anos. A companhia teatral foi por nós escolhida na realização desse estudo porque seu fazer artístico se destaca sobremaneira nessa empreitada, obtendo grande reconhecimento de público e crítica em âmbito nacional e internacional.

Diante dos olhos do espectador, como polo gravitacional no jogo poético da cena, homens e coisas se misturam e se conduzem mutuamente. Nesse contexto, o que torna encantadora a imagem proposta pelo XPTO é sua capacidade de estabelecer um importante vínculo com o receptor, despertando nele especial interesse e estimulando as operações da imaginação criativa.

Volumes, formas e cores, conjugados na originalidade que caracteriza as encenações do XPTO, colocam no espaço da cena um universo de elementos expressivos que nos remetem ao universo das coisas que permeiam a vida: a corriqueira vida dos objetos de uso pragmático no cotidiano funcional. Aqui o termo “universo” encontra sua identificação com a “imensidão” proposta por Bachelard.

Essa correlação entre vida e representação artística, que o espectador é levado a estabelecer entre a estilização presente na criação do XPTO e o seu mundo cotidiano, acontece na imediatez da relação entre imagem cênica e público. Nessa imediatez o inusitado

⁹ Gaston BACHELARD, op. cit, p. 233.

se apresenta e nela está a surpresa presente na imagem, que realiza a transposição entre a linguagem poética do palco e as linguagens pragmáticas da vida.

Tal transposição compreende um processo que nasce no projeto do artista, passa pela materialização da cena e avança para o contato entre imagem poética no espetáculo teatral e imagem poética reelaborada na imaginação do receptor: “Era efetivamente admirável esse poder que faz ‘recuar o espaço’, que coloca o espaço no exterior para que o ser meditante esteja livre em seu pensamento.”¹⁰ Tal processo se relaciona com um ciclo no qual Bachelard circunscreve “os dois movimentos da expressão”, os quais identificamos na oscilação que ocorre entre a “imensidão íntima” e a “imensidão exterior”: concentração e expansão de sentidos por meio da expressividade da construção poética.

No processo criativo do XPTO, o elemento inspirador surge como impulso criativo, conforme verificamos no caso do mito de Prometeu em *Babel Bum* (1994), do mito de Ícaro em *O sonho de voar* (2003), de um sonho com grandes rodas em *Kronos* (1987), de uma personagem do cinema em *Buster, o enigma do minotauro* (1997) ou de um texto encomendado pelo grupo em *Além do abismo* (1999). Essa “ignição” na via da inspiração e nos domínios da “imaginação poética” é o impulso inicial que gera a materialidade cênica, exteriorizada na realização do espetáculo teatral. O núcleo da criação consolidada na cena reflete o elemento inspirador do artista, que o traduz em estilo, em toque, em tom, em linha, em área e em volume, tudo configurando o universo da criação, construindo uma linguagem, propondo uma unidade estética.

Na percepção do espectador, o conjunto das coisas presenciadas no contato com a obra atua simultaneamente como espelhamento e estranhamento; identificação e surpresa. Há um grau de familiaridade justaposto a um grau de novidade, em face da ousadia artística. Há um diálogo entre o universo das coisas do mundo e o universo criativo. Criatividade essa que, surgindo na criação do artista, frutificará na imaginação criativa do espectador. Assim, o espectador, diante da representação teatral, conduz seu universo interiorizado ao exterior da representação artística e retoma, depois de vivenciar essa experiência estética, seu próprio universo de conceitos e compreensões, agora reavaliado pela via da imaginação criativa e “produtora”.

Os dois movimentos da expressão propostos por Bachelard perpassam três instâncias da obra do XPTO: o artista, a cena e o espectador. Os valores de interior e exterior se alternam, a depender da instância analisada.

¹⁰ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 260.

Ao espectador compete um olhar dirigido ao rearranjo linguístico que traz o envolvimento e a descoberta, ou seja, uma fruição estética pela via que já não é a do discurso dramático nem a da imitação da vida. Na experiência teatral, e com grande ênfase na obra do Grupo XPTO, esse fenômeno enriquece a via de conexão entre cena e público, estimulando a fruição a partir do desafio e da descoberta. Encontramos aí um teatro fundamentado na imagem, propondo ao artista envolvido nessa criação uma expressão construída na relação com a totalidade da encenação (espaço, plasticidade, movimento, luz, sonoridade).

No devir da “imagem poética” identifica-se o fenômeno que faz com que a imagem seja apreendida pela imaginação antes de uma manifestação do raciocínio, opondo-se ao automatismo da língua. Na relação entre a expressão imagética da cena e o contato do espectador, um discurso restritivo, que poderia se antecipar à percepção da imagem proposta, fica excluído. A resistência dos significados conhecidos se ausenta nesse fenômeno, abrindo campo ao contato com o inusitado, algo que observamos nos resultados trazidos à cena do XPTO. Nela, as operações com a plasticidade das construções e suas evoluções têm um importante papel junto à esfera da criação e das relações do homem com a representação.

O poder de descoberta presente no exercício da apreciação estética possibilita um reencontro com os elementos da vida, e, por que não dizer, com a própria vida. Um verdadeiro abrir de olhos via “poética da imagem”. “Que encantos a imaginação poética acha em zombar das censuras! Outrora as artes poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea pôs a liberdade no próprio corpo da linguagem.”¹¹ As censuras atuam, inclusive, furtando-nos a autonomia da percepção diante do que o movimento da vida nos traz. As estilizações e abstrações presentes numa cena fundamentada na imagem podem, por exemplo, colaborar para a diluição das censuras que bloqueiam a plenitude do vínculo com a representação, restringindo a reinterpretação do fato artístico.

Em sua filosofia da poesia, que inclui *A poética do espaço* e que sucede sua filosofia da ciência, Bachelard verifica a geração de conhecimento também por meio da relação imediata com a imagem. Na relação entre o artista criador e o receptor da arte criada surgem os conceitos de ressonância e repercussão. A ressonância está no âmbito da obra criada, e é essa obra que ressoa na direção da percepção do receptor, na qual acontece o fenômeno da repercussão. A repercussão consiste nos desdobramentos que a imagem gerada vai provocar

¹¹ Gaston BACHELARD, op. cit, p. 102.

naquele receptor. “Na ressonância ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser do poeta é nosso ser.”¹²

Em *A poética do espaço*, Bachelard apresenta duas leituras para o termo imaginação. Há a imaginação que algumas áreas do pensamento reconhecem como qualidade de percepção, registro e memória. Esta abordagem traz uma operação da imaginação como registro passivo de experiências, como meio para memorizar e repetir aquilo que se assimila. A operação da imaginação que resulta em impulso criativo, segundo Bachelard, implica poder elaborativo e envolve a formação de imagens que ultrapassam a realidade, ou seja, atribui ao sujeito receptor da obra artística a função de reconfigurar a realidade que lhe é familiar, por meio da imaginação. A obra de arte, então, situa-se entre o repertório do receptor e a nova configuração que este vai conferir à realidade na via da apreciação estética.

A maneira como é apresentada, por meio da arte, a nova proposição daquilo que existe no cotidiano vai repercutir como uma constante reelaboração da relação com o real. Somos levados a concluir, portanto, que o papel reflexivo, criativo e crítico que a obra artística atribui ao receptor, que no caso do poema é o leitor, acontece numa relação imediata entre palavra e imaginação poética, ou entre esta e a obra artística, no caso das outras formas de arte: música, artes cênicas etc. “O poeta não me confia o passado de sua imagem, e no entanto sua imagem se enraíza de imediato em mim.”¹³

O aspecto da imaginação que trata de memorizar e repetir o que foi registrado contrapõe-se, segundo a abordagem de Bachelard, ao aspecto das ações vivas da imaginação que nos desvincula do passado e da realidade e aponta para o futuro. Como projetar ou programar algo ou uma situação ainda inexistente sem o uso dessa criatividade dinâmica e transformadora? “Como prever sem imaginar?”

¹² Gaston BACHELARD, op. cit., p. 99.

¹³ Ibid., p. 96.

Teatralidade e imagem poética na cena do Grupo XPTO

Quando percorremos a história do teatro observamos que os resultados obtidos na exploração da imagem de forma estilizada e não realista foram, no início do século XX, classificados no âmbito de um fazer teatral que se diferenciava dos procedimentos típicos do teatro eminentemente dramático, refém da palavra e da mimese, predominante até aquele momento. A essa nova forma de construção da cena teatral deu-se o nome de teatralidade — em grande parte mérito dos teatralistas russos no início do século XX, entre os quais se destacou Vsévolod Meyerhold. Um teatro prioritariamente dedicado à teatralidade tenderia a direcionar-se a espetáculos que investissem em formas não dramáticas. Estaria definindo os princípios dessa nova forma de realização da cena, que amplia seu domínio ao campo das outras artes. Meyerhold, aplicando-se nesse objetivo, conferiu à música, à luz e ao corpo humano um papel fundamental na construção de formas estritamente teatrais. A atividade de Meyerhold se desenvolveu de forma a transformar o palco num espaço preparado para o estudo e para o treinamento das novas atividades.¹⁴

A teatralidade lança mão de elementos presentes em diversas modalidades espetaculares: o circo, a dança, a mímica, as diferentes formas animadas de expressão. Resulta daí um teatro que faz a fusão e a potencialização das diversificadas linguagens artísticas. No caso do XPTO, as artes plásticas, a cenografia e o teatro de animação estiveram presentes desde o início das experiências artísticas do encenador Osvaldo Gabrieli. O desenrolar da experiência e a aproximação com artistas de outras áreas, como músicos, bailarinos e artistas circenses, gerou o desenvolvimento de uma poética cuja originalidade solidificou a sua marca estilística.

Podemos dizer que a teatralidade, como definida acima, confere à atividade teatral a experiência criativa por excelência graças a seu aspecto transformador, que abrange, entre outros dispositivos expressivos, a estilização e a abstração. Tal experiência inclui tanto os envolvidos na elaboração e execução do espetáculo do XPTO quanto os seus espectadores, aos quais é oferecido o exercício da descoberta de significados a partir da riqueza presente não só na conjugação das linguagens artísticas apresentadas, mas na equiparação dos valores atribuídos a elas dentro de um mesmo espetáculo teatral. Trata-se da ausência da dominação de uma linguagem sobre as outras: ausência de uma hegemonia, como aquela do

¹⁴ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 111.

textocentrismo e da imagem mimética, que se manteve durante tanto tempo e que até hoje se manifesta.

O teatro que se constrói por meio dessa teatralidade acontece pela inter-relação dos elementos que integram a cena. Elementos inanimados ganham especial valor quando contracenam com atores, numa dinâmica em que ação e teatralidade resultam de uma constante troca. A imagem aí apresentada agrega elementos humanos, inanimados e sonoros, e comunica-se inicialmente por meio dos significados que culturalmente já são atribuídos a ela. Esse contexto cênico propõe novas significações pelo vínculo que se estabelece, numa sucessão de composições, entre os elementos materiais e os demais elementos da cena. Assim segue-se o fluxo da reelaboração realizada pelo espectador diante desse universo: a “repercussão”.

Em 2010 o XPTO apresentou o espetáculo *O canto que vem do mar*, misturando bonecos e atores e trabalhando também com teatro de sombras. No fundo do palco havia placas justapostas de diferentes tamanhos e formas, propondo variações de relevos e funcionando como suporte para projeção de sombras. O piso do palco era revestido por lonas recortadas e sobrepostas, e entre estas estavam algumas peças infláveis que, nas mudanças de cena, criavam relevos variados, ondas, caminhos, algas, animais marinhos. A representação do interior de uma baleia acontecia dentro de uma grande peça inflável de material semitransparente onde se projetavam os corpos dos atores (que teriam sido engolidos por ela) e outros objetos. A dimensão vertical do palco era explorada por meio de cordas que permitiam aos atores e objetos atingir altura, subir e descer, sair e entrar do espaço cênico, criando, com o auxílio da luz, também a ilusão de que flutuavam.

Tecidos forrados e expandidos somavam-se a amplas capas com diversas aplicações, que eram peças do figurino. O medo era representado por bonecos infláveis que, no escuro, possuindo iluminação interna, pareciam flutuar. A música, mais uma vez executada ao vivo, acompanhava a ação dos atores e criava ambientações sonoras. Alguns temas eram cantados ao vivo.

No enredo, três adolescentes queriam sair viajando pelo mundo, mas um acidente os impediu. Um enigma que lhes apareceu no caminho colocou-os novamente na aventura que desejavam realizar. Quem decifrasse o canto que vinha do mar receberia uma preciosa recompensa. No seu percurso cheio de desafios, descobriram que havia uma baleia em apuros, imobilizada em meio ao lixo existente no fundo do mar. A partir daí esses personagens, comprometidos com questões referentes ao meio ambiente, não apenas ajudaram a baleia a se livrar do seu problema, como também decifraram o tal enigma.

Os próprios objetos do cotidiano, que tantas vezes se tornam os vilões poluentes da natureza, em *O canto que vem do mar* eram utilizados como adereços cênicos que, no dispositivo oriundo do teatro de sombras, faziam com que chinelos de borracha assumissem o contorno de peixes, ou que outros objetos apresentassem a silhueta de algas e outras plantas marinhas. Além disso, esses objetos também se faziam ver como são e o que provocam quando invadem os espaços da natureza que devem ser preservados.

Tal variedade de usos expressivos aplicados ao “objeto pronto” ou *ready-made* reúne, no mínimo, dois procedimentos cênicos no mesmo elemento.¹⁵ Trata-se da inserção na cena do objeto do cotidiano, mantendo os aspectos com os quais ele é utilizado funcionalmente. O que lhe atribui caráter artístico ou expressividade cênica é a relação que ele estabelece com o contexto teatral. A esse procedimento acrescenta-se a ação de outro: o dispositivo do teatro de sombras. Essa integração, somada aos efeitos que completam a teatralidade, configura mais uma fusão dos meios expressivos produzida pelo XPTO.

As transformações que se sucedem na cena do XPTO acontecem com foco no movimento realizado em todos os níveis e direções do espaço. Esse movimento diz respeito ao corpo do ator e às construções plásticas articuladas ou maleáveis, passíveis de portabilidade, manuseio, manipulação e deslocamento. A integração desses elementos mobilizados e mobilizadores tem fundamental papel na composição da linguagem da cena. Essa dinâmica conta com as diversas técnicas e habilidades artísticas experimentadas, desenvolvidas e registradas ao longo dessas três décadas de trabalho.

Utopia – Terra de dragões (2003) e *Além do abismo* (1999) se encarregam ainda de apresentar uma integração mobilizadora, permeada pela diversidade das técnicas e habilidades artísticas.

Utopia – Terra de Dragões, espetáculo que misturava dança, música e teatro de bonecos, apresentava três palhaços que se aventuravam em busca de um mundo esquecido chamado Utopia, habitado por cinco dragões. Na encenação, cada um deles possuía grandes dimensões e tinha o corpo construído de forma a obter maleabilidade e leveza, permitindo manipulação e condução interna e externamente para proporcionar uma movimentação ágil e condizente com a dinâmica proposta na linguagem do espetáculo. As características dos dragões se associavam a temas que o grupo definira para abordar questões sociais e formas de

¹⁵ Muitas vezes o procedimento artístico dispensa o resultado da construção plástica escultural, e o que se insere na cena como elemento “animado” é o que se classifica como “objetos encontrados” ou “objetos prontos” (*ready-made*), ou mesmo produtos de mercado destinados ao consumo, o que a pop art utilizou amplamente no campo das artes plásticas.

se relacionar com o mundo. Tratavam-se do Dragão dos Espelhos, das Águas, da Cidade, do Metal e do Fogo. A construção desses e de outros artefatos cênicos permitiu a exploração de materiais, formas e cores diversas na elaboração de um espetáculo permeado por canções e danças que auxiliavam no encaminhamento do enredo. A iluminação propunha limites espaciais e definia atmosferas. Doze atores apresentavam situações que diziam respeito à cidadania, à ecologia, à descoberta do outro, à convivência com a diferença. Havia poucos elementos cenográficos: eram elementos leves e retráteis que se mantinham naquele caráter ágil e que, por exemplo, podiam configurar a superfície do oceano com a mesma rapidez de retirada. Também se apresentavam bonecos de grandes dimensões. O espetáculo, lançando mão dos elementos citados, propunha um encontro com o lugar ideal para se viver – que não era outro senão este que já habitamos, porém transformado de acordo com a contribuição de cada indivíduo. A transformação que estava na ideia se refletia na transformação que perpassava a cena, fosse na mobilidade dos elementos, na agilidade das mudanças de configuração cênica ou na desfiguração de características das coisas que já são conhecidas. A ideia de paraíso ou de utopia traduzia o que há de conceitual na cultura. É a busca da perfeição e da plenitude, conceitos que a cena, por meio da representação, materializava metaforicamente.



Utopia – Terra de dragões (2003)



Utopia – Terra de dragões (2003)

Além do abismo (1999) nasceu de um roteiro proposto por Osvaldo Gabrieli. Esse roteiro gerou o texto escrito pela argentina Ana Ines Lopes Acoto, dramaturga radicada na Espanha. Quanto ao espetáculo, investiu-se em uma cenografia elaborada com materiais leves, semitransparentes, suscetíveis à luminosidade e ao efeito inflável. O espaço cênico em forma de arena nada mais era que o picadeiro de um pequeno circo, cujo tratamento cênico representava um limbo, a “boca do tempo” que tudo engolia. A forma circular do espaço circense, a lona, os materiais utilizados na cenografia e uma iluminação dinâmica integravam-se mais uma vez à criação musical e à sonoplastia. Tais características condiziam com a proposta de criar uma situação que sugerisse sonho, delírio, imaginação. As personagens oriundas de diferentes épocas e situações se encontravam naquela “boca do tempo” que era o próprio cenário-picadeiro, cujo piso, linóleo vermelho ligeiramente inflado e enrugado, fazia as vezes de uma grande língua. As personagens se encontravam sob a tutela de seres que os faziam expor seu caráter, suas intenções pouco éticas e suas fragilidades. Isso obrigava-as a

interagir entre si e estabelecer relações de aproximação ou rejeição. Debatendo-se na arena da “boca do tempo”, conduziam a movimentação e o desenrolar da cena permeada pelo humor e pela irreverência. Nesse contexto, era possível detectar nas imagens alguma influência do desenho animado e da história em quadrinhos. Tratava-se de construir na cena a tridimensionalidade que o desenho e a figura presentes nas artes gráficas compõem bidimensionalmente. Gabrieli afirmou que considerava impactantes as imagens propostas nesta encenação e que elas, “um pouco MTV”, eram dirigidas à juventude daquele momento.

Esse procedimento, que concede à encenação a possibilidade de materializar em termos de volume (construção, escultura) aquilo que originalmente é pictórico, nos remete à ação que transpõe essas distintas configurações artísticas, sendo que a resultante tridimensional, além de estabelecer sua expressividade plástica e/ou arquitetônica, no conjunto da cena adquire sua teatralidade e realiza sua função no espetáculo.



Além do abismo (1999)



Além do abismo (1999)

A experiência da integração entre os diferentes elementos da cena foi sendo desenvolvida de tal forma que cenografia, figurinos e adereços, à medida que iam obtendo maior grau de elaboração plástica, portabilidade, maleabilidade e mobilidade, ampliaram sua expressividade e aumentaram sua participação na ação cênica, conferindo um dinamismo especial à obra do grupo.

Ao ator do XPTO sempre coube estabelecer uma relação constante, direta e fluida com a materialidade da cena, muito além da verbalização. Nesse caso, representar também significa simultaneamente mobilizar a si e ao aparato cênico, o que, em algumas situações, vincula a ação do ator aos dispositivos do teatro de animação. Isso é visível, por exemplo, nos

espetáculos *A infecção sentimental contra-ataca* (1985) e *Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato* (2007).

O ator é mobilizado em um espaço que o tempo todo se transforma, enquanto ele próprio, por sua ação sobre a materialidade cênica traduzida em movimento, também é responsável por essa transformação. Essas exigências dirigidas ao ator inserem-no numa dinâmica cênica que nos remete a certa roda vertiginosa na qual Buster Keaton, o ator-personagem que inspira algumas criações do grupo, está sempre envolvido. Sua figura tem sido referência recorrente na história do XPTO.

Gabrieli reconhece em Buster Keaton a criatura que é constantemente mobilizada pelas circunstâncias da vida. Buster não escolhe estar sempre em movimento. É a vida que, como numa roda vertiginosa que nunca para, solicita a esse ente ficcional do cinema um constante mobilizar-se diante de ocorrências inusitadas. Trata-se de movimentar-se ante os reclames do mundo: ação e reação como metáforas da vida e também como metáforas do teatro¹⁶. Observamos aí uma importante integração na relação entre o assunto que se pretende encenar e os dispositivos da encenação, um procedimento comum na história do XPTO.

Buster Keaton contra a infecção sentimental e *A infecção sentimental contra-ataca* (1985) são espetáculos que, pode-se afirmar, naquele momento inicial tiraram o XPTO do anonimato, ampliando a divulgação do seu trabalho e consolidando-o como grupo de teatro.

Sem determinar qual seria sua forma final, esses espetáculos iam sendo construídos buscando fundir diferentes linguagens artísticas, mobilizados pelo desejo de que o aparato cênico apresentasse grande mobilidade e fosse adaptável a qualquer tipo de espaço e condições técnicas. Tal característica era fundamental para a manutenção de um grupo que inicialmente assumia caráter experimental e alternativo.

Tratava-se de espetáculo dividido em duas partes que ou eram apresentadas conjuntamente ou se desmembravam, podendo figurar, ainda, em cenas isoladas. As palavras eram substituídas por imagens e efeitos sonoros. O intuito era que as cenas representassem a urbanidade e trouxessem características da cultura pop daquele momento, além de intencionar a sugestão de imagens do inconsciente por meio da poesia manifesta tanto na manipulação de objetos e bonecos como em outros procedimentos. Surgiam, em situações inusitadas, estilizações de formas do cotidiano que eram familiares ao espectador.

¹⁶ Na maneira como elabora a figura de Buster Keaton em sua cena, o XPTO concretiza na expressão teatral aquilo que foi criado e explorado pelo cinema, que, por sua vez, estilizou o que são ações naturais do elemento humano. Portanto, é a essa metalinguagem (arte reelaborando arte) que nos referimos como metáfora teatral, além do fato de que ação e reação são, ao mesmo tempo, características presentes em Keaton, na vida e no próprio teatro.

Na primeira parte, uma atmosfera de café-concerto fazia referência ao cinema mudo. Estavam presentes o mocinho, a mocinha e o vilão, na forma de bonecos que contracenavam com os atores. O final era feliz e a história se mostrava singela. O cenário da segunda parte representava a metrópole. Nesse contexto, numa paródia ao cotidiano das grandes cidades, sacos de lixo vomitavam plásticos coloridos e assumiam o aspecto de estranhos seres da noite.

No programa do espetáculo citava-se um trecho da obra *El paseo de Buster Keaton* (1928), escrita por Garcia Lorca, autor que mais tarde seria também homenageado em outras montagens do grupo: "*Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolia*".



Buster Keaton contra a infecção sentimental e A infecção sentimental contra-ataca – 1ª versão (1985)



*A infecção sentimental contra-ataca –
1ª versão (1985)*

O verso poético sem palavras

Verificamos em muitos espetáculos do grupo o que, metaforicamente, podemos chamar de uma escrita artística realizada sem palavras, para a qual também encontramos referência no conceito de imagem poética proposto por Bachelard. Na cena do XPTO, o verso poético e teatral, composto muitas vezes sem palavras — principalmente nos dez primeiros anos de produção do grupo — a expressividade cênica sempre resulta dos arranjos e rearranjos com a imagem que se desenvolvem no transcorrer dos espetáculos. A sintaxe da cena acontece na espacialidade e temporalidade configuradas pela inter-relação entre objetos, atores, cenografia, luz e sonoplastia, reservando inclusive um lugar para a palavra, que, no caso do XPTO, veio a participar sem se sobrepor.

O poema proferido na encenação sem palavras é composto pelo artista primeiramente na via de seu impulso criativo e do desejo de compartilhar sua criação. É na imaginação do espectador que outro poema, herdeiro daquele, vai acontecer e gerar uma construção imaginativa realizada em novo espaço e tempo. Esse acontecimento estético tem marco importante na imediatez da relação entre espectador e obra. Sucessivas vão sendo as reelaborações que acontecem no decorrer da experiência de cada um dos envolvidos com o fato estético.

Kronos (1987) foi um dos espetáculos que dispensou o discurso verbal. Abordava a passagem do tempo e suas implicações. Nasceu de um projeto cenográfico no qual foram estilizadas imagens que faziam parte de um sonho, em que pessoas empurravam rodas gigantes dentro de uma pista circular.

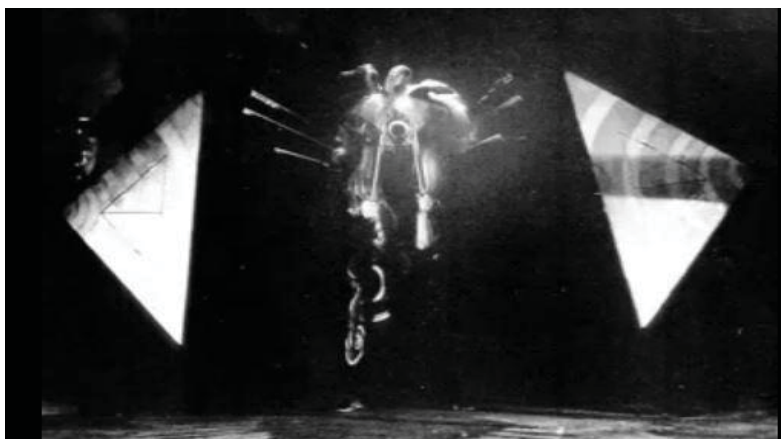
O espetáculo buscava retratar a fugacidade do sonho, a efemeridade da vida, o passar do tempo distorcendo as lembranças, deixando-as nebulosas, e o mito ligado ao tempo. Na cena, duas rodas de grandes dimensões se destacavam. Embora construídas com madeira e

ferro, possuíam bastante mobilidade, o que possibilitava seu deslocamento e a evolução cênica do módulo cenográfico no decorrer do espetáculo. Tais rodas apresentavam grande potencial expressivo porque propunham jogos interessantes e transformavam o espaço da cena, criando corredores que se alternavam em diversas direções. Geravam-se pequenos palcos dentro do grande palco e estruturavam-se microespaços, como o de uma ampulheta dentro da roda, a qual servia, em dados momentos, de morada para dois bonecos manipulados pelos atores. As rodas também serviam de base estrutural que assumia as formas de um vulcão, e para os portais da “besta do tempo”.

No decorrer do espetáculo os artefatos cênicos criavam espaços e os destruíam a cada momento. Propunham um caminho no efeito de sombras para conduzir o olhar do espectador sem dar definição exata das imagens que eram geradas, pois a ideia era mesmo propor um espaço cênico permeado de magia, levando a imaginação por um caminho surreal e onírico. Uma herança de traços simbolistas, carregada dos efeitos de luz e sonoridades, fica nítida nos procedimentos utilizados também nessa encenação.

Muitas possibilidades foram sendo descobertas na exploração de tais objetos durante os ensaios. Trata-se de um procedimento em que parte da construção da cena resulta da experimentação do material utilizado. Há uma mobilidade no direcionamento dramatúrgico e na configuração da cena, de acordo com as necessidades impostas pelas características do material cenográfico, do figurino, dos adereços etc. Esse diálogo com a materialidade pautando a construção da cena tornou-se uma marca das criações do XPTO. Mais adiante o exploraremos com mais vagar.

No programa do espetáculo lia-se: “Kronos, Deus do Tempo e do Carma. Kronos – Saturno. Último planeta visível a olho nu. Limite do homem entre o conhecido e o desconhecido”.



Kronos (1987)



Kronos (1987)

Dando continuidade às elaborações cênicas realizadas sem o uso da fala, *Coquetel Clown* (1989) incorporava técnicas clownescas à teatralidade, ampliando ainda mais as possibilidades expressivas do grupo.

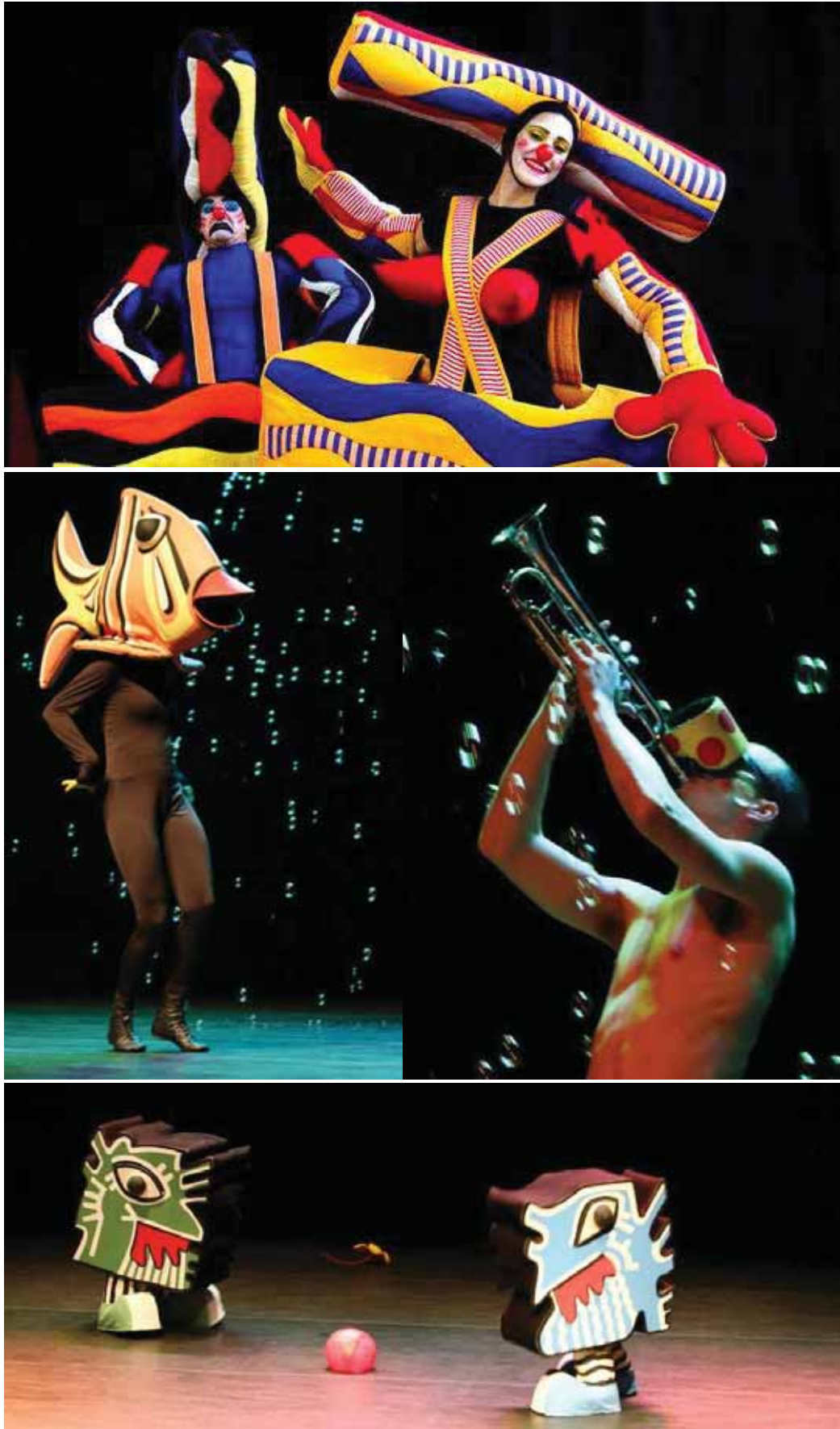
Como o próprio nome sugere, o espetáculo era uma sequência de cenas que envolviam a figura do *clown*. Utilizava-se como ponto de partida uma história simples, na qual uma moça atrapalhada e frágil se apaixonava por um avião que caiu do céu durante uma tempestade. A moça o tempo todo era abordada por dois vilões que tentavam, em vão, seduzi-la.

O enredo era apresentado numa sequência de cenas intercaladas com intervenções que não se ligavam diretamente àquelas cenas e funcionavam como entreatos, onde eram utilizados bonecos e objetos com técnicas variadas. No espetáculo sem texto os atores utilizavam línguas inventadas para realizar seus “diálogos”. Estas falas inusitadas compunham uma sonoridade mais complexa quando somadas à atuação dos músicos e aos procedimentos oriundos da técnica do *clown*.

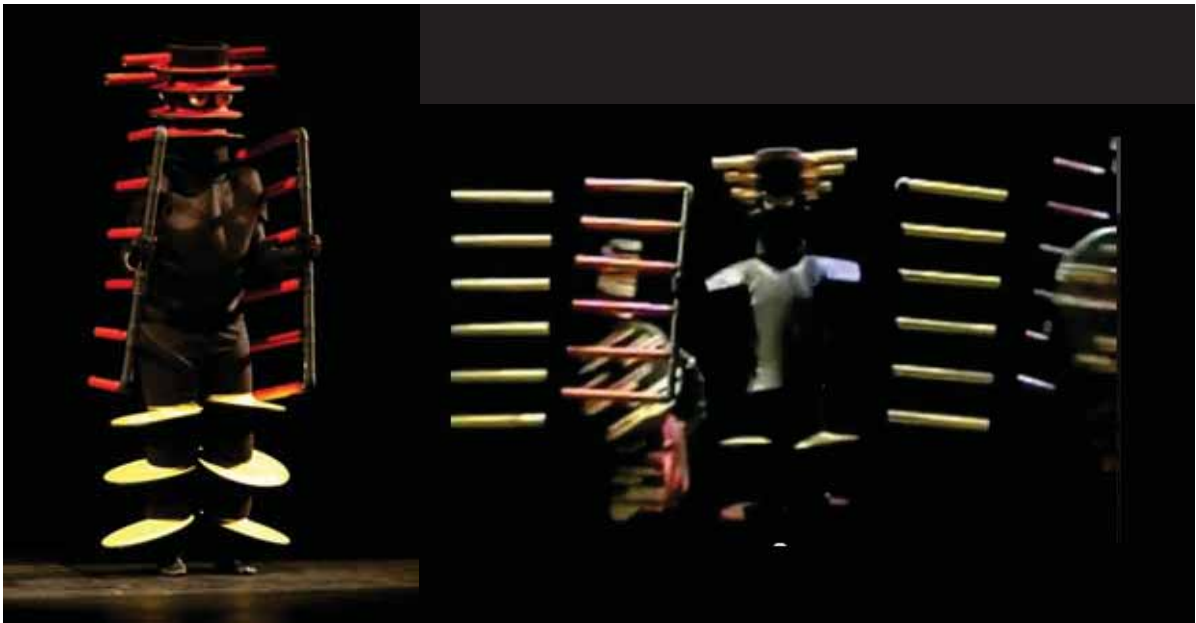
Em *Coquetel Clown* há destaque para aquilo que identificamos neste estudo como “figurinos cenográficos”, os quais funcionam ao mesmo tempo como vestimenta para o ator e como peça cenográfica que possui importante inserção na cena. Entre as características desses figurinos cenográficos está a mobilidade. O ator, em seu deslocamento e movimentação, uma vez que está literalmente vestido com parte do cenário, produz o tempo todo a reformulação da paisagem cênica. Outra função importante desse recurso é investir no conceito de cenário dinâmico, o que gera uma cena mais rica e mais envolvente para o espectador do que aquela emoldurada pelo cenário fixo clássico, decorativo, de painel ou mobília.

Para Gabrieli o “figurino cenográfico” permite que o ator crie seu próprio “lar ambulante”, dentro do qual os traços da personagem ganham ênfase por conta do condicionamento definido pelas formas, cores, texturas, dimensões, peso etc. Então, o que poderia ser considerado uma parafernália que enrijeceria e imobilizaria o ator na verdade é um dispositivo que agrega maior valor à sua ação de intérprete. Ele desenvolve, por meio do figurino cenográfico, habilidades que tornam seu desempenho mais interessante aos olhos de quem assiste. Tal procedimento continuou a ser explorado nos espetáculos subsequentes.

Coquetel Clown (1989) é um dos espetáculos que traz, na sua construção poética, o resultado cênico surpreendente por ser inusitado. Sua elaboração imagética, originada em justaposições das formas e dos meios expressivos, tem a capacidade de provocar uma revelação imediata pelo ato que interliga obra de arte e imaginação. Tal fato poderia ser considerado epifânico, já que a proposta estabelece imagens inusitadas para coisas e situações. O efeito da transformação apresentado na cena sugere de forma mais ou menos subliminar uma reflexão a respeito das coisas e das situações que se sucedem fora do campo da representação. A imagem transformada conduziria a uma transformação dos modos de ver. Se já é esperado do fenômeno artístico que este gere releituras do mundo pelo efeito da reflexão e da reinterpretação, então um dos méritos do XPTO é empreender, na exploração da imagem por meio da elaboração cênica, uma arte reveladora por excelência.



Coquetel Clown (1989)



Coquetel Clown (1989)

Há um sonho-devaneio¹⁷ como ponto de partida na atividade de cada um dos envolvidos na construção da cena. Finalmente materializa-se uma obra que dinamiza sua expressividade e que teve seu início no projeto anteriormente sonhado. Numa próxima etapa o poema visual cênico é “lido” pelo espectador e transformado por este em certa escrita poética por meio de um novo sonho-devaneio. Poderíamos dizer que tal processo confere autoria e criação a cada um que presencia o espetáculo, a cada um que aceita o desafio da conexão com uma teatralidade para então recriar a obra na sua própria forma de apreender – imaginativamente, oralmente ou, enfim, segundo as diversas possibilidades conferidas pela apreciação estética.

Numa proposta teatral que trilha o caminho da poética da imagem, quando houver um poema a ser gerado, suas estrofes, versos e palavras escrever-se-ão no âmbito da recepção. Ele será construído na leitura cênica do espectador e repercutirá no processo da apreciação estética. A interação entre o aparato cênico e o ator oferece ao espectador a oportunidade de uma apreciação que o instiga na direção de reelaborar sentidos, a partir das metáforas presentes nos movimentos de uma cena que propõe a homogeneização e a harmonização de

¹⁷ Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas, quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. Gaston BACHELARD, op. cit., p. 98.

elementos, a princípio, híbridos. Propõe-se, assim, um efeito de fusão entre procedimentos cênicos distintos, como é o caso da ação do ator e da expressividade na elaboração plástica (os figurinos cenográficos, a máscara corporal, o módulo cenográfico móvel e outros artefatos cênicos).

Primórdios ou “estou fazendo uma flor”

Aos dezesseis anos, Osvaldo Gabrieli fez teatro de bonecos como artista amador na Argentina. Já no início da carreira manteve contato com as três atividades: o trabalho de ator, o de artista plástico e o do teatro de bonecos. Cantou em coro também. Buscava uma formação eclética no campo das artes. O êxito obtido em sua busca hoje é verificado no resultado apresentado em seu trabalho como encenador do XPTO. Sua formação acadêmica foi feita na escola de Belas Artes, em Buenos Aires, onde estudou artes plásticas (gravura, escultura, pintura e desenho). Depois, frequentou uma segunda escola, basicamente de escultura, que não era de formação universitária.

O início da década de 1980 coincidia com o final do último período governado por militares na Argentina (1976 a 1983). Havia obstáculos inclusive ao desenvolvimento artístico dos cidadãos. Sentindo a necessidade de encaminhar-se profissionalmente, Gabrieli resolveu deixar a Argentina e arriscar uma experiência no exterior. Ele e três amigos resolveram se aventurar por outros países com espetáculos de bonecos. Depois de certo período o grupo se desfez, e Gabrieli acabou se fixando no Brasil. Começou a trabalhar com o Grupo Ventoforte, identificou-se com a proposta do grupo e, com este, manteve vínculo por alguns anos.

Algumas passagens se assemelham entre as histórias de vida de Gabrieli e Ilo Krugli, um dos fundadores e atual coordenador e encenador do Grupo Ventoforte.¹⁸ Ambos argentinos, vieram ao Brasil ainda jovens. O contato com o Ventoforte aconteceu em momento oportuno e representou um importante avanço para a carreira de Gabrieli. Ali realizou a experiência da criação tendo a cultura brasileira como ponto de partida, uma grande novidade diante do histórico que trazia até aquele momento. A característica da produção artística argentina se fazia europeizante, racional, herdeira das escolas francesas, inglesas e italianas. Ilo Krugli, apesar de ser argentino, já havia elaborado muito de sua arte tendo por

¹⁸ Em 1974, tendo Ilo Krugli como um de seus fundadores, o Teatro Ventoforte passou a realizar uma atividade teatral ligada à arte popular e ao fazer artesanal, que investe na linguagem poética e que se influencia pela fantasia e pelo sonho.

base os elementos da vida brasileira. Um fato a ser considerado é que a abordagem de Krugli colocou Gabrieli diante da estilização de uma urbanidade permeada por nuances místicas como aquelas presentes nas religiões afro-brasileiras. Tal espiritualidade, como nomeia Gabrieli, se manifesta em aspectos de sua produção artística até hoje.

Foi tomando parte na construção poética do Ventoforte que Gabrieli passou a ter contato efetivo com a música brasileira, a religiosidade, o comportamento. Somou assim ao seu conhecimento e experiência artísticos os elementos que lhe chegavam da nossa cultura.

Gabrieli participou no Ventoforte de três espetáculos. *Luzes e sombras* envolvia a narração por cada ator de suas histórias pessoais, o que gerou alguma dificuldade para ele por causa da sua pronúncia naquele momento. Em *História de fuga, paixão e fogo*, teve importante participação na elaboração do espetáculo, um bom impulso criativo com a construção de cenários, definição de figurinos e adereços. Em *Estou fazendo uma flor* (1982), dividiu a cena com Krugli e três músicos, trabalhando como bonequeiro. O período em que integrou o Ventoforte proporcionou-lhe a oportunidade de atuar nas diferentes funções que o espetáculo teatral abrange: a construção dos aparatos cênicos, o trabalho com bonecos, o trabalho de ator. Podemos dizer que foi um pontapé inicial para a sua adaptação à nova pátria e para o desenvolvimento de tudo o que viria em seguida com o XPTO. Gabrieli uniu sua criatividade disciplinada e rigorosa, conforme havia sido concebida nos primórdios de sua experiência, com a influência de uma brasilidade exuberante, intuitiva, calorosa, carnavalizada. Com *Estou fazendo uma flor*, Gabrieli concluiu seu trabalho no Grupo Ventoforte. Continua, porém, fazendo uma “grande flor teatral” surpreendente, inusitada, muitas vezes difícil de classificar por causa da diversidade de meios expressivos que sua cena engloba. Obtém cada vez mais reconhecimento e o devido destaque em âmbito nacional e internacional, considerando-se a boa recepção que os espetáculos do XPTO alcançam nas apresentações que realiza no Brasil e no mundo.

Dando prosseguimento à sua produção, ainda nos anos 1980, entre as atividades que realizou, Gabrieli participou de performances ao lado de outros artistas que traziam diferentes experiências: a música, o trabalho corporal, a poesia. E a ele coube complementar a teatralidade das apresentações somando elementos cenográficos, bonecos e adereços passíveis de manipulação.

Beto Firmino, que já por ocasião do início das atividades do XPTO trazia a experiência de compositor, cantor e produtor musical, mantém-se até hoje na direção musical do grupo. Além do trabalho no campo musical, ele já atuou como ator e colaborou na dramaturgia e na encenação. O trabalho do XPTO tem como uma de suas características a

utilização da música ao vivo em suas montagens, além dos ruídos e sonoridades que pontuam os espetáculos.

No decorrer dos anos passaram pelo grupo os atores Anie Welter, Sidney Caria, Natália Barros, Wanderley Piras, André Gordon, Dadá Cyrino, Grace Gianoukas, Carlos Farielo, Guto Togniazolo, Kleber Montanheiro, Gerson Steves, Roberto de Carmargo, Ângelo Madureira, Cadu de Souza, Tay Lopez, Júlia Jalbut, Sérgio Pupo, Paulo Vasconcellos, Robson Ruy, Simone Mello, Nilton Yamasaki, Eugênio Bruck e Laura Finnochiaro, entre outros.

O nascimento do grupo se deu de fato em 1984, depois de uma pequena apresentação de teatro de bonecos no espaço Café Piu-Piu. Ali Gabrieli expôs alguns trabalhos de artes visuais enquanto outros artistas participavam da performance de abertura da exposição. A partir dessa experiência decidiram sobre a criação do grupo e o batizaram usando uma fala da peça *Rasga coração* (1974) de Oduvaldo Vianna Filho,¹⁹ na qual o termo “xpto” designa uma gíria usada para significar “coisa refinada”. O refinamento, podemos notar, viria a se manifestar no equilíbrio entre ousadia na criação e rigor técnico na execução.

Os espetáculos que se sucederam passaram a desenvolver uma sequência produtiva que foi definindo um fazer artístico específico: a poética cênica do XPTO. Nesse percurso, enquanto alguns artistas deixavam o grupo, outros iam se associando. As montagens contaram sempre com elenco variável. Gabrieli não se cansa de agradecer e elogiar os artistas que participaram ou colaboraram com as criações, mas vale a pena observar que somente ele e Firmino se mantiveram fiéis a toda a trajetória do XPTO, dedicando-se à continuidade e manutenção do patrimônio teatral do grupo até os dias de hoje.

¹⁹ Oduvaldo Vianna Filho nasceu no Rio de Janeiro em 1936 e lá faleceu em 1974. Foi autor e ator. Manteve importante vínculo com o Teatro de Arena, com o Centro Popular de Cultura da UNE e com o Grupo Opinião. *Rasga coração*, escrita entre os anos de 1972 e 1974, faz parte de uma das mais importantes obras dramáticas em língua portuguesa.

Presente e futuro

Até a conclusão do presente trabalho, o grupo possuía alguns projetos em andamento, como é o caso da pesquisa que foi realizada em 2010 referente ao projeto de um espetáculo chamado *Hy Brazil*. Esse projeto é inspirado no mito que apresenta uma ilha localizada no Atlântico e que se desloca no oceano em constante fuga das embarcações que dela se aproximam. Isso faz com que os navegadores, sem se dar conta do fato, continuem sempre avançando na direção da ilha. Quando se afastam demais da sua origem, já não podendo voltar, só lhes resta insistir na tentativa de aportar em Hy Brazil.

O mito envolvendo essa ilha refere-se ao desejo, próprio do ser humano, de ir em busca de novas experiências, a busca da utopia.

O projeto objetivou utilizar o mito como ponto de partida para a exploração dos efeitos do sonho, da ilusão e do desejo utópico, instigando a imaginação e estimulando novas descobertas. A ideia de que Hy Brazil seja um lugar perfeito alimenta a persuasão para sua busca, mesmo que a verdade sobre essa ilha não seja nada condizente com as fantasias mantidas a respeito dela.

O movimento de migrações humanas e o atravessar de fronteiras geográficas também foi um fator importante na execução das atividades envolvidas. Foram realizadas pesquisas de campo e literárias, bem como a coleta de depoimentos e impressões.

Houve eventos públicos com debates entre profissionais cuja produção teatral tivesse afinidade com a poética cênica do XPTO. Foram realizadas oficinas que tematizavam a citada proposta, fazendo uso de informações colhidas em entrevistas ou das reações a performances referentes a mudanças e deslocamentos.

Gerou-se nesse processo uma dramaturgia provisória. Realizaram-se leituras dramáticas desse texto inicial. O resultado das leituras gerou aprimoramentos dramatúrgicos e o resultado das outras atividades gerou um banco de imagens e um arquivo de informações sobre materiais de cena e procedimentos. Essa etapa envolveu ainda uma captação de recursos para que se propiciasse o prosseguimento do projeto, bem como o amadurecimento e encaminhamento dos elementos que constituiriam o espetáculo, resultantes das atividades realizadas.



Projeto *Hy Brazil* (2010)

Atualmente o XPTO está empenhado em dois projetos financiados pelo Sesi e um financiado pelo Detran do estado de Pernambuco. Esses projetos envolvem espetáculos e atividades que têm mantido o grupo atuando em outros estados do país.

Um dos projetos vinculados ao Sesi é *Arte no canteiro* (2012) que, dirigido a trabalhadores da construção civil, envolve o tema da prevenção de acidentes nos canteiros de obra. O outro é *Na ponta da língua* (2013), cujo público é formado por crianças, estudantes da rede de ensino do Sesi, espalhados por todo o país.

O projeto financiado pelo Detran de Pernambuco está relacionado com a prevenção de acidentes envolvendo pedestres nas vias públicas. O público de *Escola em trânsito* (2013) também é formado por adolescentes, já que estes, naquela região, formam o segmento da população que mais sofre com atropelamentos.

Os espectadores desses espetáculos, segundo Gabrieli, são na maioria pessoas que ainda não haviam tido acesso a espetáculos teatrais. As questões da língua portuguesa e as decorrências do trânsito estão diretamente ligadas ao contato com as sinalizações, que são bastante exploradas visualmente nas apresentações com painéis, placas, letras tridimensionais, bonecos, tudo isso aliado à dança, som e luz definidos especificamente.

Arte no canteiro, segundo o encenador, “tem humor erótico do mamulengo”. Traz questões, entre outras, que envolvem o tema do machismo e do alcoolismo, numa perspectiva bem-humorada “que não seja humilhante”. A experiência com a imagem nesse espetáculo apresenta bonecos feitos com pás, baldes, picaretas, enxadas e outras ferramentas e instrumentos usuais na atividade da construção civil. A estrutura cenográfica que se instala dentro dos canteiros de obra estiliza, por exemplo, o andaime. Utiliza partes do cenário de *Estação Cubo* (2002) e de *O sonho de voar* (2003), como torres e guindastes, que mantêm o ator tão pendurado quanto ficam alguns trabalhadores em sua atividade.

A tecnologia utilizada na elaboração das encenações atuais é mais avançada, diz Gabrieli, em relação a certa precariedade que havia por ocasião da montagem de *Estação Cubo* e de *O sonho de voar*. Os recursos obtidos com os projetos encomendados e financiados pelas instituições mencionadas propiciam melhor adequação do aparato cênico e melhor remuneração dos artistas envolvidos do que naquele período citado.

O fator econômico que manteve o XPTO vinculado a essas últimas atividades favoreceu, por exemplo, a construção da Sala Pina Bausch, atual espaço de ensaio e criação do grupo, e gerou uma reserva econômica que está garantindo as próximas criações.



Arte no canteiro (2012)



Arte no canteiro (2012)



Na ponta da língua (2013) e Escola em trânsito (2013)

Outra atividade realizada nesses últimos anos pelo XPTO são as participações nos FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos, junto ao qual Gabrieli assume funções na coordenação cenográfica. Segundo o encenador, o grupo não deixou de investir na sua linguagem, e a participação nos FITO têm significado grande estímulo à pesquisa.

A característica plástica e improvisacional das intervenções que o XPTO realiza nesses festivais remete Osvaldo Gabrieli ao momento em que tudo começou, há trinta anos. O aspecto performático das atuais intervenções já fazia parte das atividades que reuniam aqueles jovens artistas, ávidos de manifestar a sua criatividade, que se apresentavam nas casas noturnas de São Paulo, transformando o pouco em muito.

É importante sublinhar o fato de que em 2014 o XPTO vai completar trinta anos de existência. Um dos atos comemorativos envolverá a estreia, na cidade de Havana, do espetáculo *Federico, Salvador, a galinha e o caleidoscópio surrealista* (nome provisório), em processo de ensaios atualmente. O espetáculo fará a abertura do Festival de Bonecos da Unima – União Internacional da Marionete e envolve bonecos, atores, cenografia interativa e projeções, além de retomadas da figura de Buster Keaton e de outras personalidades importantes na trajetória de Lorca. Segundo Gabrieli, trata-se de um réquiem para Lorca, mas “sem ser pesado”.²⁰

²⁰ Ver entrevista com o encenador no Anexo.



FITO – Festival Internacional de Teatro de Objetos

CAPÍTULO 2

O teatro fundamentado na imagem

O despertar da imagem no espaço da encenação

O teatro fundamentado na imagem, tal como verificamos nas produções contemporâneas, é resultante de um longo processo histórico que envolve o encontro de diversas modalidades artísticas.

Nesse contexto situamos a obra do Grupo XPTO de Teatro. Notamos que o percurso realizado pelo grupo em suas três décadas de existência traz semelhanças com a própria história do teatro no decorrer do século XX. Tal similaridade se verifica no tratamento dirigido à materialidade cênica estrutural e plástica, à relação estabelecida entre o ator e essa materialidade, ao movimento implicado na totalidade da cena e à conexão desta com o espectador.

Verificamos a presença do teatro de bonecos e das artes plásticas já nos primórdios da experiência de Osvaldo Gabrieli. Essa experiência logo se uniria à atividade da cenografia para, em seguida, vincular-se ao trabalho do ator, do músico, do bailarino, do iluminador. Havia se iniciado uma elaboração artística que se aprofundava na experimentação e seguia rumo à estruturação de uma linguagem. A sedimentação da poética cênica do grupo, assunto que permeia todo o nosso estudo, aconteceu à medida que os resultados obtidos em cada estágio eram compartilhados com um público diversificado que hoje continua respondendo àquelas propostas, de forma a situar o XPTO entre as mais importantes companhias teatrais da atualidade.

A estruturação da linguagem que hoje define o perfil do grupo reflete as transformações que conduzem a experiência teatral mundial a partir da admissão da quebra da ilusão e do redimensionamento do discurso no espaço da representação.

Tanto a integração entre as artes como o processo transformador da cena teatral aconteceram progressivamente e receberam grande ênfase no decorrer do século XX, ainda que consideremos algum atraso quando comparamos os avanços ocorridos no teatro com aqueles relacionados às chamadas vanguardas artísticas na área das artes plásticas. Verificamos que estão de acordo quanto a essa defasagem no desenvolvimento do teatro tanto Jean-Jacques Roubine quanto Henryk Jurkowski.

A atividade teatral é marcada pelos obstáculos impostos pelas próprias condições materiais que envolvem o uso de tecnologias e investimento econômico. Isso faz com que as artes plásticas, que prescindem — ou prescindiram — da elaboração do espaço cênico e de

seus procedimentos, apresentem mais rapidamente suas transformações do que aquelas que dizem respeito ao palco.²¹

Henryk Jurkowski discorre sobre a história do teatro de bonecos desde o final do século XIX até os dias atuais. Desenvolve os desdobramentos, as transformações e as influências que a arte do boneco foi absorvendo, bem como as interações que ocorrem entre essa modalidade artística, o teatro de atores e as artes plásticas. Segundo ele, somente após a Segunda Guerra Mundial é que o teatro de bonecos de fato alavancou-se em suas inovações, que incluíam também a retomada de estilizações oriundas de manifestações populares. Iniciavam-se assim as tendências anti-ilusionistas do teatro de bonecos e também suas “metamorfoses”.²²

O fascínio exercido pelo efeito ilusionista e imitativo no teatro de atores realista-naturalista esteve na base das oposições frente às propostas então inovadoras dos artistas simbolistas.

As práticas teatrais desenvolvidas durante o século XX debateram com vigor as duas formas de representação: uma herdeira do naturalismo e outra instigada pelas iniciativas simbolistas. Tal debate veio à tona graças à revolução tecnológica trazida pela eletricidade, algo de grande importância para ambas as propostas que, opostas esteticamente entre si, foram assumindo diferentes denominações com o passar dos anos e diversificando-se de acordo com a localização geográfica onde se desenvolviam.²³

Mal começava o realismo naturalista a ser experimentado no teatro, o simbolismo já apresentava suas interferências não realistas na imagem (pelos efeitos da luz) e também na exploração de novas sonoridades. Mais tarde, veio-se a propor o teatro de nova teatralidade, que utilizava elementos do circo, da dança e das artes populares e excluía da cena os aparatos ilusionistas.

Quando as manifestações simbolistas surgiram no teatro, o realismo naturalista também estava em desenvolvimento. É possível, portanto, considerar o simbolismo como uma primeira iniciativa no teatro de atores a concretizar a expressão teatral que não segue os cânones do teatro realista. O simbolismo, então, teria sido o pontapé inicial, no que tange ao teatro instituído, da expressão não realista e também da ênfase na imagem, algo que veio a se manifestar em variadas culturas ao longo do tempo.

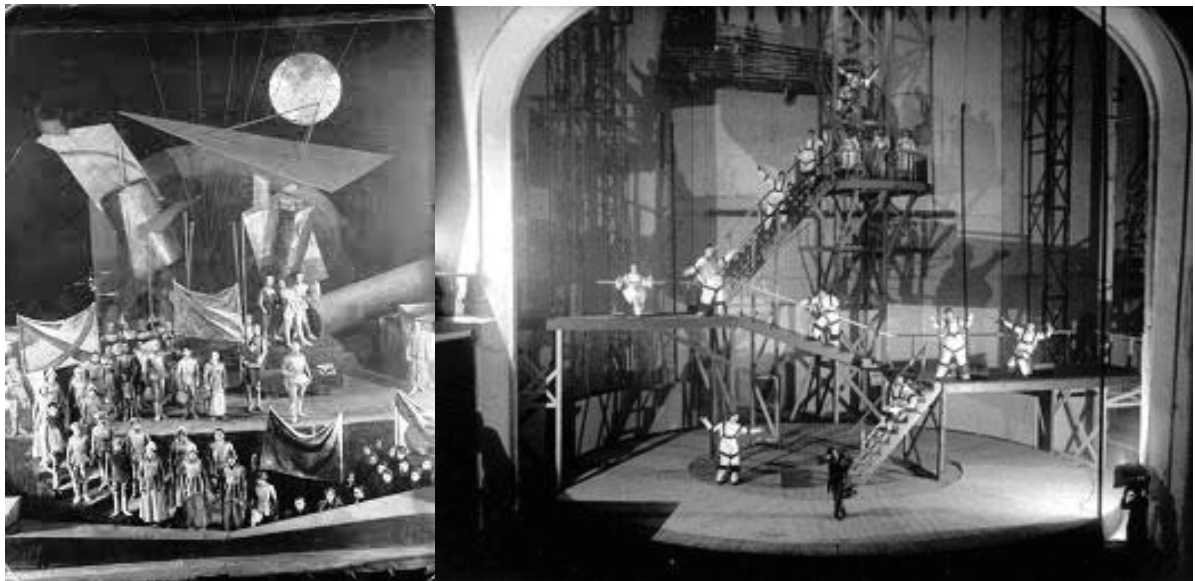
²¹ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 21.

²² Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. IX.

²³ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 24.

Hoje, é possível afirmar que as características do teatro simbolista integraram o teatro da teatralidade, assim como este integra na contemporaneidade o teatro fundamentado na imagem que, conforme veremos adiante, engloba as decorrências dos encontros e fusões ocorridos entre as diferentes expressões artísticas ao longo da história da arte, em especial no transcurso do século XX.

Quanto aos procedimentos que definem o teatro da teatralidade, ainda na Rússia da década de 1920, podemos afirmar que Meyerhold era, naquele momento, alguém que acreditava e investia naquela forma de se propor teatro. Ele excluiu o que considerava excessos e banalidades do espaço da representação. Sua atitude revolucionária no meio teatral de sua época fez dele ao mesmo tempo um precursor de uma estética cênica e um vanguardista.²⁴ O conceito abrangido pelo teatro da teatralidade diz respeito ao teatro de atores pós e antinaturalista que, num momento inicial, teve suas manifestações identificadas com o teatro simbolista.



Encenações de Meyerhold: *Les Aubes* (1920) e *The Bathhouse* (1930)

Merecem também destaque, nesse percurso de experiências renovadoras do teatro, as realizações da Bauhaus, que, embora conhecida por suas propostas revolucionárias na arquitetura e no design, também realizou importante iniciativa no que tange à cena teatral, principalmente sob a coordenação de Oskar Schlemmer na década de 1920. De caráter extremamente vanguardista, ela influencia até hoje as produções teatrais (como verificamos

²⁴ Nina GOURFINKEL (Org), *O teatro teatral de Vsévolod Meyerhold*, p. 16.

na cena do Grupo XPTO de Teatro), com seus cubos, cones, cilindros e esferas, fazendo referência a uma estilização pela redução dos excessos, pela precisão das formas e definição das cores. E isso vale também para a atitude do ator nesse contexto, graças à ação precisa e integrada ao cenário e ao figurino geometrizados dentro de um espaço cênico de linhas bem definidas, seja na sua materialidade, seja na evolução do movimento coordenado e integrado entre os diversos elementos da cena. Tudo isso sob a regência das sonoridades e da iluminação, também elaboradas no processo integrado da criação: trata-se do conjunto cênico buscando a harmonização e trazendo o encanto presente na sinergia que, conforme Jurkowski, situa-se entre o ator e o boneco quando ambos, ao contracenar, revelam-se ao público. Trata-se de vida propondo vida onde não há. Trata-se de habilidade e talento conferindo magia à matéria inerte. Sinergia essa que podemos considerar ingrediente sem o qual o teatro não encanta, pois é sempre a relação dinâmica entre os elementos da cena que mantém, de fato, o espectador na abrangência e nas elaborações referentes à apreciação estética, compondo o processo da “imaginação poética” proposta por Gaston Bachelard.²⁵

As novas experiências que se seguiam nas realizações artísticas do século XX ousavam e inovavam na materialidade e nos procedimentos, ao mesmo tempo em que significavam uma aproximação entre as diferentes formas de se fazer arte, como foi o caso do Teatro da Bauhaus, pela relação estabelecida entre as artes plásticas, a arquitetura cênica, a expressão corporal e vocal. Ora, mas o teatro já não o fazia reunindo esses elementos todos na mesma atividade? Não. O teatro instituído e identificado com uma erudição literária priorizava o texto e a fala para em seguida emoldurar com adornos o contracenar. Mesmo Richard Wagner, ainda no século XIX, com sua teoria sobre a “obra de arte total” e a sua prática no teatro lírico, tinha dificuldades ao harmonizar os elementos da cena entre seus grandes lustres, telões pintados e o lugar de excelência que ele reservava ao elemento musical.²⁶

Do boneco ao artefato cênico: entre manipular e contracenar

O teatro realista de ator, o drama musical e a arte do boneco, que anteriormente se manifestavam isoladamente, foram se aproximando: três vertentes do teatro que, naquele fim do século XIX, foram fortes representantes do padrão dramático graças a seu caráter imitativo e/ou ilusionista.

²⁵ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 99.

²⁶ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 117.

Era necessário romper limites impostos ao fazer artístico e desapegar-se dos padrões dramáticos. O boneco não poderia continuar confinado ao espetáculo para crianças como vinha sendo desde o início do século, apartado das correntes artísticas modernas. Uma nova dinâmica para a cena do boneco começava a ser experimentada por artistas sediados em diferentes localidades.²⁷

O teatro de bonecos no início do século XX mostrava-se ainda mais defasado que o teatro de atores no que diz respeito à sua renovação, principalmente se também comparado às vanguardas artísticas do período citado. Esse atraso na sua transformação e no seu avanço é atribuído à característica ilusionista, que trazia uma grande carga dramática como herança do que se produzia no século XIX: o fascínio pelo ilusionismo, apesar do natural distanciamento provocado pelas características do boneco. Um agravante a ser considerado nesse caso diz respeito ao vínculo fetichista alimentado tanto pelo artista do boneco como pelo espectador. Os envolvidos com o teatro de bonecos considerado clássico, ou seja, mimético e ilusionista, embora estabeleçam contato com uma matéria sem vida, esculpida e manipulada mecanicamente, investem no jogo da ilusão e na relação com a magia herdada de um procedimento animista ancestral. A maioria dos bonequeiros estava fascinada pelo boneco dramático. Reinava a dúvida se artistas e público estavam preparados para se relacionar com a composição abstrata e se ela era algo que colocava em risco a representação figurativa — o homem ou o símbolo humano na cena —, tão cara para várias gerações.²⁸

A natureza plástica e estilizada do boneco, aliada ao caráter realista da representação teatral na qual ele se insere, sempre suscitou o interesse e o encanto por parte do público. As características da cena na qual ele evolui propiciam uma condição instável da percepção. O vínculo do espectador com a arte do boneco compreende lucidez e ilusão, desconfiança e crédito, dirigidos ao confronto entre a humanidade por ele representada e a sua constituição artificial elaborada. O boneco é matéria esculpida que imita a forma humana. Tende-se à ruptura da ilusão, diante da cena, por conta das propriedades da fonte expressiva, imediatamente perceptíveis ao espectador.²⁹

O teatro de animação paulatinamente metamorfoseou-se em direção ao teatro de formas animadas, que, por sua vez, exerceu grande influência no surgimento do “teatro de meios de expressão variados”, como nomeia Jurkowski. Podemos afirmar que, embora a cena do boneco já tenha nascido híbrida por reunir em si elementos oriundos tanto do teatro (pelos

²⁷ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 62.

²⁸ Ibid, p. 35.

²⁹ Ibid, p. 66.

procedimentos cênicos) como das artes plásticas (pela produção material),³⁰ o seu caráter plástico demorou a ser influenciado pelas vanguardas, uma vez que sua herança ilusionista e mimética manteve artistas e público resistentes às mudanças. Tais mudanças vieram a se apresentar principalmente na segunda metade do século XX, trazendo uma nova condição para o boneco. Antes arte menos valorizada, passou a receber o status de gênero teatral regular e estruturado. Ações individuais e coletivas representaram as expectativas que diziam respeito à sua nova condição na esfera das artes cênicas.

O fascínio exercido tanto pelas sutilezas na elaboração plástica do boneco “homogêneo, clássico” como pelo virtuosismo na sua manipulação trouxera uma atmosfera de magia para esse tipo de encenação. Correspondendo a um conservadorismo eruditizante, a arte do boneco deveria permanecer intacta para que se mantivessem os padrões da tradição dramática nessa atividade.

Como podemos observar, apesar das diferentes fontes expressivas empregadas pelo teatro de atores realista e pelo teatro de bonecos clássico, uma característica enraizada em ambos e que muito os aproxima é o mimetismo ilusionista no espaço da cena: apresentação da imitação da vida e de um vínculo emocional com o espectador. Outro caráter que assemelha essas duas modalidades teatrais é a sua oralidade, a fala como elemento fundamental da expressão. A iniciativa antinaturalista na criação artística abalou o lugar de excelência da fala e, portanto, do texto. Este foi se transformando, recuando em seu domínio cênico, suscitando o vínculo com outras possibilidades expressivas e abrindo campo para a expansão de elementos que já faziam parte do espetáculo, mas sucumbiam ao domínio verbal.

Vsévolod Meyerhold trouxe para a cena o dinamismo da visualidade como não era comum nos espetáculos de então e propôs um uso inovador do texto para aquele momento.³¹ Sua experiência primou por demonstrar as possibilidades expressivas independentes do texto quando, por exemplo, realizava na cena a oposição entre expressão verbal e visualidade, propondo já ali um desvincular entre texto e espetáculo. Suas propostas transformadoras foram consideradas por demais ousadas. Sua elaboração cênica foi classificada como formalista quando comparada ao padrão dos espetáculos teatrais que então eram produzidos e taxada de elitizante pelos stalinistas, que temiam uma visão libertária demais naquela proposta que se distanciava dos seus propósitos políticos e estéticos.

A proposta imagética teatralizada de Meyerhold teve sua sentença proferida pela tirania stalinista porque extrapolou o padrão estabelecido por uma ditadura e porque propunha

³⁰ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. VIII.

³¹ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 57.

a extensão de uma criatividade cênica libertária aos cidadãos enfileirados diante das suas apresentações. Quando se propõe verdadeiramente uma “imaginação poética”, ainda que a intenção de “zombar das censuras”³² não se faça explícita, implícito está o risco da transformação das formas de ver e de agir. Risco de fazer estremecer até mesmo poderes instituídos. Depois da elaboração de mais de trinta anos do trabalho que legou uma obra de suma importância para o teatro e para a cultura mundial, uma ação ditatorial, violenta, culminaria no encerramento daquelas experiências. Vsévolod Meyerhold foi fuzilado em 1940 por ordem de Stalin. Os registros referentes à sua obra estiveram proibidos durante décadas.

Também no caminho de ampliar os procedimentos e potencializar a capacidade expressiva da cena teatral, Antonin Artaud se opôs à dominação do verbo. Reivindicou a liberdade da experiência com o texto para que se alcançasse a amplitude das significações que a palavra pode obter na sua relação com a encenação³³. Extrapolar o procedimento costumeiro do teatro, transgredindo inclusive o uso comportado do texto e da emissão da voz, são elementos marcantes na herança deixada por Artaud, que propunha uma linguagem encantatória rompedora do aprisionamento do homem pela palavra.

Já no teatro de Tadeusz Kantor, encenador que recebeu também grande influência das artes plásticas, o texto assume a condição de peça de um jogo na relação com os outros elementos do espetáculo. Isso acontece através do processo das repetições de frases ou palavras, do prolongamento de fonemas, das fragmentações, das interrupções, do balbuciar etc. Na visão de Kantor, a cena não poderia acontecer em função do texto como a materialização de uma ideia escrita. O texto na cena deveria resultar da interação com a totalidade do espetáculo. Há uma oposição entre o tratamento dado ao texto por Kantor e o teatro regido pelo texto. Não são rubricas, narrações nem diálogos que vão dominar o espaço visível e audível da cena (seus elementos, sua ação ou movimentação).

Também a experiência sem palavras esteve presente nos primeiros espetáculos de Leszek Madzik, outro encenador oriundo das artes plásticas. Ao descrever a encenação de Madzik, Jurkowski define alguns aspectos de sua proposta: “o espetáculo é uma sucessão de imagens sem comentários”. Seus cenários, que trazem alto grau de abstração imagética, configuram “um espaço plástico” graças ao resultado obtido no tratamento dado à materialidade da cena – tanto na construção de estruturas e objetos como na relação estabelecida entre estes no decorrer dos espetáculos.³⁴

³² Ver nota 27.

³³ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 58.

³⁴ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 101.

Explorando bastante o recurso das “imagens sem comentários”, Robert Lepage insere os dispositivos do cinema, do vídeo e também os eletrônicos em sua poética cênica. Mas passa ao largo de transformar o espaço da encenação numa sala de projeções. As próprias superfícies — suportes para acolher tais imagens em movimento — muitas vezes também percorrem o espaço cênico. Trata-se de movimento sobre movimento. E a exploração dos diferentes graus de opacidade das superfícies utilizadas também recebe efeitos de sombra e o grafismo de palavras numa interação constante com atores, sonoridades, objetos e tudo o mais que vier a compor a encenação de Lepage. Nela, o elemento dançante assume grande importância no conjunto das habilidades do ator, remetendo-nos também a procedimentos presentes na cena do XPTO. Além das artes visuais e de sua permeabilidade às artes projetivas, a música, a dança e o movimento acrobático, entre outros elementos, perpassam a aprendizagem e a experiência que Lepage transforma em espetáculo teatral.

Avaliando as práticas que definem um teatro sem palavras ou sem a lógica clássica do discurso, percebemos que a tendência é que a linguagem não textual tenha como meio expressivo a plasticidade da cena, conforme observamos no XPTO. Isso talvez justifique o fato de aqueles artistas que possuem experiência inicial nas artes visuais se encaminharem para o desenvolvimento de um teatro não literário, como é o caso de Kantor, Madzik e Lepage. Nessa vertente, situamos também Osvaldo Gabrieli. Esses encenadores oriundos das artes visuais buscam frequentemente solucionar questões fundamentais da arte teatral, exprimindo seu ponto de vista a respeito dela e estilizando, comumente, questões relacionadas com o sentido da existência.³⁵ A expressividade atribuída pelo teatro à matéria inerte mostra sua eficácia na representação da vida humana.

Realizando a integração entre artes plásticas e performance, o Teatro Bama, de Jerusalém, que se autodefine como teatro visual, iniciou suas atividades produzindo e apresentando teatro de bonecos. Sua experiência acontece independentemente da verbalização. Ele engloba a dança, a música e a poesia, com uma expressão artística que prima pela visualidade. Fa Chu Ebert, que em 1990 dirigia o Teatro Bama, afirmou que o papel do ator perdia sua importância à medida que a visualidade ganhava autonomia no vínculo com o espectador. Contudo, podemos considerar que Ebert assim se pronunciou com o objetivo de enfatizar, nesse teatro, a importância da imagem em comparação à do teatro de atores, que segue padrões dramáticos e no qual o ator é eminentemente falante. Isso porque, no Teatro Bama, à função do ator não se atribui menor valor por conta da ênfase à imagem

³⁵ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 99.

como elemento expressivo. O que de fato ocorre é que compete ao ator, na condição de elemento que integra uma cena onde a expressão imagética ganha importante destaque, acessar e dominar novas habilidades que o habilitem a interagir com o todo dessa materialidade cênica – algo que também observamos no desempenho do ator do XPTO. Essa nova completude, relacionada à atividade do ator em um teatro no qual a força expressiva reside na imagem, objetiva inclusive tornar essa expressividade mais eficiente pela forma como ele, ator, intervém no espaço da encenação. Na construção da cena com ênfase imagética, o destaque da atuação do ator está sujeito ao seu talento e habilidade aplicados na composição de um contexto cênico. A voz e a corporeidade dos atores devem funcionar como um amálgama entre os diversos elementos significantes da cena – e não mais como fontes expressivas a serviço de um discurso verbal condutor.

Com as elaborações cênicas que privilegiam a imagem em relação ao texto, a atividade teatral passou a se relacionar de forma mais intensa com a subjetividade do espectador, que foi levado assim a estabelecer um contato mais amplo com o teor expressivo das imagens. A imagem que deixa de ser decoração e moldura da cena passa a solicitar que seu apreciador, por meio de seu próprio repertório de experiências, aproprie-se dela e lhe confira valores traduzíveis, decifráveis.

O discurso verbal perdia sua supremacia na relação entre a criação e a recepção, e os procedimentos realistas e psicológicos já não se mostravam suficientes para expressar tudo o que a cena teatral poderia abranger.³⁶ A busca do ilusionismo por meio dos recursos miméticos já não preenchia as necessidades. O ator ampliou a sua função ao atuar em meio à teatralidade resultante da ênfase na imagem: passou a ser ao mesmo tempo um elemento constitutivo e um regente da composição, o que “abre caminho a um teatro visual que reúne vários meios de expressão e não é freado pelas categorias tradicionais porque se volta para as artes plásticas, a poesia, a música e a dança”.³⁷

A cena teatral onde a expressão imagética ganha destaque em relação ao discurso verbal nos instiga a querer dominar as nuances de seu poder expressivo e nos leva a estabelecer termos comparativos entre fatores que ora vinculam o espectador à imagem, ora à palavra. O uso da palavra como ferramenta de um pensamento lúcido e como transmissão eficaz das ideias opõe-se ao uso que dela se faz na esfera da poesia, da metáfora e da abstração. A objetividade do discurso científico ou filosófico, que busca a precisão objetivando a compreensão da informação, realiza função diferente da volubilidade presente

³⁶ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 97.

³⁷ Fa Chu EBERT, apud Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 97.

na poesia que, por sua vez, tem grande poder de produzir imagens na via da “imaginação poética”. Poderíamos utilizar o modelo bachelardiano para comparar certa restrição expressiva, presente no discurso textual, à fluidez imagética da linguagem no teatro fundamentado na imagem. Haveria uma limitação no alcance da arte se as expressões sempre se cristalizassem em “sólidos perfeitos”,³⁸ que cumprem sua função ao precisar a transmissão de um sentido por meio do termo que melhor delimita sua compreensão.

O fato é que, prosseguindo com novas experimentações, o teatro tratou de investir nos efeitos do silêncio, que, direta ou indiretamente, conduz à eloquência da imagem. Ou, ainda, buscou nova função para a voz e para a fala. Isso ocorreu proporcionalmente à ampliação das habilidades do ator, ao crescimento das experiências plásticas teatrais, à integração entre as áreas artísticas, ao interesse de aumentar o alcance da expressividade cênica e ao desejo de dinamizar a percepção do espectador no contato com o espetáculo teatral. Dinâmica essa, traduzível na relação entre imagem poética e imaginação.

Coincidindo com tal empreitada na reinvenção da linguagem, sucederam-se alguns movimentos artísticos que interagiram com o desenvolvimento da teatralidade. O simbolismo, como um movimento que impulsionou a ênfase da imagem na experiência teatral, muito deve às intervenções de Appia, Craig e Maeterlink, entre outros. Eles verificavam certa incongruência na junção de materiais e procedimentos díspares quando empregados na realização de uma cena teatral que, embora pretendesse integração e harmonia, ostentava sua materialidade como mero elemento decorativo. A corrente simbolista, de acordo com Roubine, foi marcada por uma “multipolaridade” que identificava similares objetivos estéticos nos interesses de artistas e teóricos do teatro geograficamente distanciados,³⁹ mas unidos pela “coexistência de um desejo de ruptura e de uma possibilidade de mudança” fomentados intelectualmente na justificativa que excluía teorias e princípios por eles considerados superados. Tecnicamente, o acesso à iluminação elétrica foi outro importante fator a propiciar as experiências simbolistas. A luz podia, a partir daquele momento, sugerir situações, expressar-se por si própria, criar diferentes “atmosfera”. A luz trazia à cena uma nova concepção de imagem e atribuía-lhe uma nova função. Dava ao corpo, ao objeto e ao espaço que os envolvia configurações e efeitos que anteriormente o teatro não poderia realizar. Os encenadores Appia na Suíça e Craig na Inglaterra, bem como o dramaturgo Maeterlink entre Bélgica e França, são alguns dos pioneiros que assumem a necessidade de explorar os

³⁸ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 205.

³⁹ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 21.

recursos da teatralidade, recusando regras realistas que, naquele início do século XX, estruturavam a representação.

Aspectos herdeiros do simbolismo podem ser verificados, por exemplo, em cenas de *O sonho de voar* (2003). Nesse espetáculo, realizado em espaços abertos, a evolução da iluminação e o uso das sonoridades tratava de estabelecer efeitos marcantes e imprescindíveis para a cena, propondo uma suposta expansão dos volumes, a união do espaço da cena com o ambiente ao redor, as flutuações de atores e objetos, ou mesmo a desfiguração das formas. As ações definidas por sonhar e voar, além de estarem implicadas na ação dos atores nos espaços e sobre os artefatos (e vice-versa), eram desenvolvidas com alto grau de expressividade pela intervenção da luz e do som. A movimentação de corpos e coisas conectava-se com os desenhos, volumes e cores realizados e movimentados pela iluminação, com certa regência de ambientação sonora.

O sonho de voar foi inspirado no mito de Ícaro. O cenário era o próprio palco, adaptável a espaços a céu aberto que comportassem suas dimensões. Seu módulo maior possuía dezesseis metros de largura por onze de profundidade. Acima deste e em pontos estratégicos estavam outros módulos menores, que agiam como pequenos palcos elevados. Havia na parte superior da estrutura um guindaste de extensão horizontal, giratório, o mesmo utilizado em *Estação Cubo* (2002). Esse guindaste permitia que os atores realizassem evoluções aéreas no decorrer da cena. A dimensão vertical total era de seis metros.

Uma pena soprada ao vento por uma personagem situada no ponto mais alto do cenário despertava outras personagens adormecidas, que tinham pés e mãos presos por cintas elásticas ao teto do compartimento situado na parte inferior da estrutura cênica, semelhante a um porão. À medida que percebiam sua condição, aqueles seres iam tentando se libertar de tais amarras, até o momento em que obtinham êxito nessa empreitada. O movimento empreendido pelos atores atados àquelas cintas elásticas gerava na estiragem e no cruzamento das várias cintas um grafismo tridimensional: um verdadeiro quadro abstrato vivo. Então os seres se desnudavam das roupas de executivos que estavam usando e se davam conta de que estavam fechados em um compartimento. Encontravam alçapões que se comunicavam com o pavimento superior e o acessavam com o auxílio de escadas portáteis. As escadas, devido à leveza de seu material e sua reduzida dimensão, passavam a funcionar tanto como instrumentos para acessar diferentes níveis do cenário quanto como adereços de cena, que iam assumindo diversificadas funções: ora eram extensões do corpo dos atores, ora pontes, em outro momento asas etc. O desejo de liberdade do ser humano, que se associa ao desejo de alcançar as alturas, permeava o tema e a elaboração desse espetáculo, que contou com

bonecos de grande porte e outros adereços. A música, sempre presente, foi composta simultaneamente à elaboração das cenas e sublinhava os contextos. Não havia diálogo. Um texto poético, pronunciado em *off*, propunha em alguns momentos uma reflexão sobre a condição humana.

Vários procedimentos poderiam ser vinculados a características simbolistas, embora a exposição da estrutura material, despojada, apontasse para uma tendência construtivista.



O sonho de voar (2003)



O sonho de voar (2003)

Os aspectos que remetiam a um teor construtivista em *O sonho de voar* (2003) faziam-se ainda mais destacados nas características de *Estação Cubo* (2002), também realizado ao ar livre, o que contribuiu para diversificar o espaço das apresentações.

Em *Estação Cubo* uma estrutura de ferro de seis metros de altura servia de palco para 27 atores naquele cenário que funcionava como um verdadeiro edifício, onde situações do cotidiano paulistano eram retratadas. Quatro pisos separados por colunas de sustentação constituíam o prédio de paredes invisíveis, no qual os contextos basicamente eram gerados pelo confronto entre os que estavam no interior e os que estavam no exterior da citada estrutura de ferro. Centralizado no topo desse edifício havia um guindaste giratório em forma de torre que permitia a atuação acrobática de algumas personagens que, em dados momentos, ficavam suspensas, percorrendo o entorno do prédio e dirigindo-se aos atores e ao público. O tratamento dado ao espetáculo fazia com que involuntariamente o espectador, muitas vezes, fosse situado também como uma personagem que está na rua diante do edifício, gerando alguma demanda, algum incômodo ou interesse para quem mora nele. Isso acabava ocasionando mais vínculo, além de produzir uma relação bem-humorada entre cena e público. Havia escadas que comunicavam um pavimento ao outro. A estrutura desse cenário agilizava o deslocamento dos atores na direção horizontal, na vertical e também no entorno da citada estrutura de ferro. O público, graças à relação espacial estabelecida pela encenação, assumia a condição de multidão metropolitana. E o edifício cênico — cenário, palco, obra de arquitetura — era o protótipo dos conturbados condomínios de uma metrópole.

Mais uma surpresa era provocada pelas artimanhas do XPTO na sua relação com as variantes da elaboração cênica. Que contraste era causado na percepção de quem presenciava tal evento (para não dizer “que participava dele”)! A imensa estrutura edificada apequenava as dimensões dos atores e dos espectadores. Aquela construção não simulava um edifício, ela, de fato, o era. Podia remeter às catedrais, ou a supostos santuários de um pós-construtivismo cênico. Além de divertir, causar o sempre preconizado prazer estético, sublinhava relações entre sujeito e urbanidade, entre vida orgânica ágil, mas frágil, e mundo construído, forte, pesado, admirável e talvez opressor: grandiosidade que, ao final das contas, nós mesmos reivindicamos, estimulamos e aplaudimos.



Estação Cubo (2002)

De modo geral, o elemento cenográfico, por assumir muitas vezes um caráter definidor e limitador da espacialidade, mostra-se bastante identificado com o fator construtivista. Contudo, foi também a atividade da cenografia que assimilou características surrealistas.

Investindo na plasticidade da matéria e na representação antinaturalista, o cenógrafo Kazimierz Mikulski, por ser também artista plástico e ator, veio a participar de espetáculos encenados por Tadeusz Kantor. Mikulski encontrava inspiração no surrealismo, movimento de influência importante também nos resultados obtidos com os procedimentos que renovaram o teatro de bonecos. Cenógrafos com semelhante inserção fizeram avançar as experiências transformadoras que conduziram aos “meios de expressão variados” e tiveram importante influência junto aos encenadores, não só na criação dos espaços cênicos, mas também na concepção da obra teatral como um todo.

Esses cenógrafos se envolviam em parcerias com artistas plásticos e encenadores e, numa ação colaborativa, criavam personagens, idealizavam espaços cênicos e propunham interpretações para a obra a ser encenada, estabelecendo um teor surrealista para a composição da cena e um novo estágio para a imagem nesse caminho.⁴⁰

A obra plástica pré-existente ao espetáculo, em alguns casos de importante repercussão, serviu como ponto de partida para a criação da cena, como no caso das adaptações da pintura do pintor surrealista René Magritte para o teatro. “Essa tentativa de transpor as qualidades poéticas da pintura de Magritte num espaço teatral de três dimensões é bem-sucedida. O surrealismo das imagens não choca; ao contrário, ele dá destaque ao seu sentido poético”.⁴¹ A espacialidade proposta bidimensionalmente pelo pintor representou o desafio, aceito pelos cenógrafos, de transformá-la em obra tridimensional e concretizar assim os cenários de alguns espetáculos. Conforme observamos na afirmação de Jurkowski, havia o receio de um choque diante da inovação presente naquele surrealismo teatral, que radicalizava na metalinguagem ao absorver o surrealismo da pintura. De forma semelhante, verificamos um resultado metalinguístico em alguns recursos utilizados pelo XPTO – por exemplo, na maneira como estiliza os elementos do cinema mudo em *Buster, o enigma do minotauro* (1997), ou como insere a *Roda de bicicleta* de Duchamp (1913) em *A infecção sentimental contra-ataca* (2001). Vemos aí a obra do XPTO englobando, em sua poética, referências a obras pertencentes a outras modalidades artísticas — no caso das artes plásticas temos o dadaísmo de Duchamp, e, no caso do cinema, o expressionismo dos filmes de Buster Keaton.

⁴⁰ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 85.

⁴¹ Ibid., p. 95.

Um procedimento que segue essa mesma tendência de estilizar, no seio da encenação, obras elaboradas em outras formas expressivas está presente tanto em *Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato* (2007) como em *O público* (2008). Ambos os espetáculos homenageavam Federico Garcia Lorca e se referiam à vida e à obra deste artista-autor tão vinculado ao movimento surrealista. Desenhos de Lorca e elementos pictóricos do surrealismo são referenciados também na estrutura material do espetáculo, seja na elaboração de cenário, figurino e adereços, seja nos procedimentos expressivos que dizem respeito a atuação, iluminação e som, ou mesmo no ato característico de amalgamar os variados meios de expressão, sedimentando na cena o elemento expressivo único e teatral que marca a poética cênica do XPTO.

O espetáculo *Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato* (2007) foi definido pelo próprio grupo como uma celebração poético-dramática. Entendemos que tal definição se deve a três ingredientes dessa montagem: o teor expresso na escrita de Lorca, em suas biografias e em elementos pictóricos referentes ao surrealismo; as soluções cênicas encontradas; e a relação direta estabelecida entre cena e público. Entre os textos utilizados estavam fragmentos de *O público*, peça que no ano seguinte foi montada na íntegra, *Assim que passarem cinco anos* e *Amor de Dom Pirlimpimpim com Beliza em seu jardim*. Resultantes da experiência com os saraus que precederam a montagem do espetáculo, dezesseis poemas musicados por Beto Firmino alternavam-se com os fragmentos dramáticos nessa intertextualidade teatralizada que agregava, além da dramaturgização musicalizada, a dança, as formas animadas e as artes visuais. Entre tantas outras obras, a música da Andaluzia, onde nasceu o autor de *Bodas de sangue*, inspirava a trilha sonora. A cenografia fazia referência a uma *plaza de toros*: palco e altar, bastante versátil nas suas possíveis configurações e ambientações que eram permeáveis ao trânsito do espectador. A interação com o público se conectava, inclusive, à presença da metalinguagem na dramaturgia e na construção cênica, abordando limites e extensões entre palco e plateia. Surpreendia o entrosamento entre a poética do Uzina Uzona⁴² e a do XPTO. Casavam-se o rigor e precisão apolíneos, desenvolvidos por Osvaldo Gabrieli, com a descontração ritualística e “bacante” proposta por Zé Celso. Em um dado momento da encenação uma das atrizes agregava sob a ampla cauda do vestido azul (céu e mar) todo o elenco masculino. Em outros momentos, uma estrutura piramidal polarizava importante movimento cênico quando seu formato variava, sugerindo algo entre montanha, torre, farol etc.

⁴² Nome da companhia teatral sediada no Teatro Oficina, referenciado no Capítulo 4 da presente dissertação.

Numa sugestão para o espectador, em relação à fruição de *Lorca...*, Gabrieli recomendava que houvesse a conexão com uma frequência de poesia e o envolvimento com a sensualidade das palavras, o que o encenador do XPTO considerou ser pouco habitual no público contemporâneo.



Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato (2007)



Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato (2007)

O espetáculo *O público*, realizado em 2008, utilizou espaços variados: o cenário era diversificado, revelando palcos italianos, telas com desenhos do próprio Lorca e um esqueleto de ferro, sustentáculo da estrutura cenográfica, que ia sendo exposto paulatinamente. Lorca fala nesse texto em teatro ao ar livre e teatro embaixo da areia (areia molhada de sangue numa *plaza de toros*), aludindo à oposição entre um teatro iluminado, que mostra apenas o que já conhecemos, e um teatro baseado nas sombras, na morte e no inconsciente. Para isso, utilizou-se o recurso de iniciar a obra num teatro de palco italiano e, após atravessar um armário cenográfico, público e atores desciam a um porão, que podia representar o inconsciente identificado com um mundo subterrâneo. Ali acontecia o restante da peça.

O ineditismo (pelo menos no Brasil) da montagem de *O público* deve-se, em grande parte, à atitude sigilosa da família de Lorca em relação à peça, causada pelos receios pela exposição da homossexualidade do autor, já que fora considerada comprometedora a forma como o tema é ali abordado.

Lorca propõe um *Romeu e Julieta* no mínimo irreverente. A metalinguagem se apresenta no texto por meio de uma situação na qual o diretor de uma companhia teatral que

realiza a montagem da peça de Shakespeare decide trocar a atriz que representa Julieta por um ator. O público se revolta com a substituição e resolve assassinar os membros da companhia.

Os espectadores recebiam máscaras que eram entregues pelos atores no decorrer da encenação. Esse fato já sugeria uma apreciação mais atuante, menos receptiva. Ou, ainda, o espectador se revelaria um ser oculto, camuflado, escondido, ainda mais quando levado, no transcorrer da cena, para o subterrâneo do teatro, para baixo das areias, como escrevera Lorca.

Não morrem somente Romeu e Julieta. Em termos de extermínio, é quase outro *Hamlet*. O público que, no texto de Lorca, é convidado a ser personagem, na verdade assassina o teatro, usando a máscara para evocar as aparências do mundo. O público do XPTO foi chamado a “participar” para se espelhar naquele ator que representa o público. A “máscara da representação” no espetáculo *O público* foi elaborada no decorrer de um longo processo criativo e materializada em ampla extensão espacial de cenários e plateias.



O público (2008)



O público (2008)

Os dois espetáculos que homenageavam Garcia Lorca foram precedidos por uma experiência que envolveu pesquisas e experimentos relacionando a obra do autor espanhol à elaboração poética do XPTO. Fazia setenta anos que o autor havia morrido.

Realizaram-se etapas nas quais alguns momentos diziam respeito a dividir a experiência com o público. Esse compartilhamento se deu por meio de apresentações de eventos e espetáculos entre os anos de 2006 e 2008. Vários elementos foram reunidos no decorrer do processo de criação.

A atividade de pesquisa lançou mão de textos pertencentes a uma dramaturgia inédita dentro daquela obra, da qual se extraíram textos escritos tanto para teatro de atores como para teatro de bonecos. O aspecto surrealista da obra de Lorca encontrou especial interesse nesse projeto, e alguns de seus poemas também foram selecionados. Aplicou-se o domínio adquirido pelo grupo com o uso das formas animadas na cena. Exercitou-se a palavra poética pronunciada com objetivos que vão além da sintaxe e da semântica. Experimentou-se a potencialização do corpo expressivo do ator. Trabalhou-se na solução de problemas espaciais propostos na escrita surrealista de Lorca, tais como materializar na cena a abstração das ideias presentes no texto. Realizou-se uma parceria com o Teatro Oficina, com o qual Gabrieli estivera envolvido durante o processo de estruturação de *Os sertões*. Esse novo encontro com o Oficina envolveria tanto a exploração dos espaços do teatro comandado por José Celso Martinez Corrêa como a participação de seus atores e corpo técnico na execução dos espetáculos.

Foram realizados cinco saraus do projeto *Lorca – Uma celebração à vida e ao amor* (2006), com uma série de canções compostas por Beto Firmino musicando poemas de Garcia Lorca. A troca de experiências geradas na apresentação e recepção desses saraus foi muito significativa para o amadurecimento e prosseguimento dos trabalhos.

A teatralidade, com seus elementos materiais e humanos, expressou-se nesse processo criativo de modo a oferecer ao espectador uma especial possibilidade de apreciação e participação. Toda a construção poética das encenações agregou e transformou o potencial de representação, de criação e de apreciação estética. Além disso, inseriu o espectador na obra artística de muitas maneiras. Ele era convidado a não aplaudir no final de *O público* – talvez para não romper o liame estabelecido, talvez para levar em conta o que diz uma personagem da peça: "Não suporto ver quando Romeu e Julieta morrem e, em seguida, se voltam sorrindo para o público, para os aplausos".

Mais uma vez, a elaboração dos dois espetáculos que teatralizaram a obra de Lorca construiu a imagem da cena e o sentido dos temas abordados, alinhavando alma e matéria sem *anima*, tornando integradas essas formas de existência tão híbridas em nossa percepção, em nossa experiência, mas tão presentes nos nossos sonhos, na nossa criatividade e imaginação. Tão "além do real".

Com esses trabalhos, o XPTO pôde não só dar corpo à dramaturgia de Lorca, como também traduzir seus poemas e sua história em imagens cênicas, buscando transferir para o espaço da encenação o elemento surrealista presente em seus textos, em sua representação do mundo.

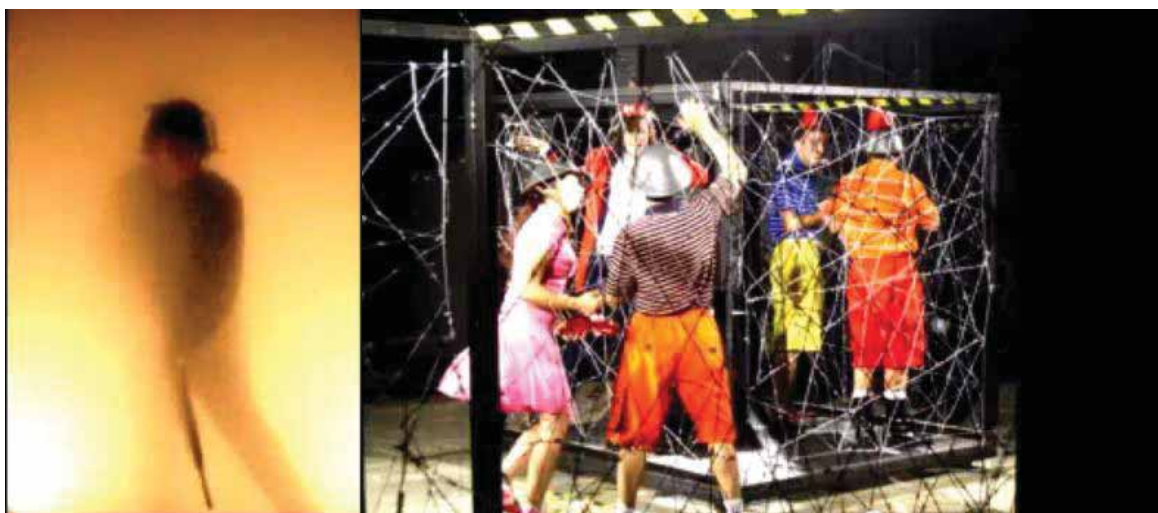
Os desdobramentos do surrealismo que, no teatro, tiveram a cenografia como forte referência e definição,⁴³ inserem-se no universo que compõe o conceito de teatralidade que, por sua vez, tem na base de sua existência a união entre o teatro de atores e o teatro que se evidencia nas "metamorfoses" do boneco e gera "meios de expressão variados". Tendo surgido cenográfico no teatro, na cena do XPTO o surrealismo se desdobra num campo expressivo muito mais abrangente, pois ali suas características perpassam todas as esferas da representação teatral.

A abstração e o caráter antinaturalista da expressão artística podem trazer alguma aproximação entre surrealismo e construtivismo. Na teatralidade é possível verificar características de um e de outro se interpenetrando e compondo uma mesma obra: a cena teatral.

⁴³ Ver notas 21 e 22.

Pulando muros (2005) traz já no nome a ideia de construção. Atribui-lhe uma função (conter, deter) e propõe, em relação a ela, uma ação – aliás, uma transgressão. Duas palavras podem conter ampla capacidade de significação. E esse espetáculo, que, entre seus estímulos criativos, contou com uma visita de Gabrieli à cidade de Berlim, transformou em poética cênica toda a significação que cabe no termo “pulando muros”.

Pulando muros possuía um muro cenográfico extenso e grosso, que deslizava pelo palco redefinindo espaços. Havia também, no espaço da encenação, cercas de arame farpado. Envolvidos nesse mesmo material, pequenos cercados de formato cúbico, em algumas cenas, subdividiam a área total do palco, propondo mais uma vez cenas dentro da cena. O público, ao chegar, também penetrava em um túnel de arame farpado para poder alcançar o seu lugar naquela ambientação. Os impedimentos aos encontros, bem como as separações entre indivíduos e povos, eram abordados já na configuração dos espaços e na movimentação dirigida aos aparatos cênicos. Às significações geradas pelas construções e artefatos unia-se a ação dos atores e os efeitos de luz e som. Combinados, eles produziam resultados que sugeriam a junção da rudeza, proposta pela materialidade, com a suavidade, trazida pelas características humanas, pela poesia do texto, pelas sonoridades, e pelos volumes, desenhos e cores produzidos pela iluminação. As sombras, as superfícies semitransparentes, os contornos esboçados também se incumbiam de, nesses resultados, aos quais atribuímos alguma herança simbolista, encaminhar o sentido que a encenação queria compartilhar.



Pulando muros (2005)



Pulando muros (2005)

A aplicação dos princípios construtivistas na atividade teatral aconteceu, em grande parte, graças às iniciativas de Meyerhold. Ao mesmo tempo em que ele buscava a atualização de sua arte e sua divulgação, estava conectado às necessidades culturais dos grupos sociais menos favorecidos e atento às transformações e inovações no campo das experiências artísticas. Nessa empreitada, manteve uma análise atenta das obras plásticas elaboradas de acordo com os princípios do construtivismo. Tendo investido bastante na experiência do “teatro teatral”, termo que encontramos já no título da obra organizada por Nina Gourfinkel,⁴⁴ Meyerhold trabalhou com afinco na elaboração de uma teatralidade antiestética — que não esconde nem maquia a estrutura cênica. Desta surgiu o construtivismo no teatro, denominando uma nova linguagem expressiva que se conjugava com o excentrismo, a acrobacia e o “jogo biomecânico” e que, de acordo com Maria Thaís Lima Santos, refletia “o rigor plástico, a precisão do gesto e a artificialidade construída” propostos por Meyerhold para adequar e otimizar a expressividade do ator. Sua proposta estava, dessa maneira, associada a “um caminho de liberdade para o ator, na medida em que o libertava do gesto naturalista e não permitia que a intervenção do encenador modificasse a sua natureza criadora”.⁴⁵

Portanto, se o surrealismo esteve bastante ligado aos avanços do boneco, vemos o construtivismo na base das transformações da cena do teatro de atores, aos quais Meyerhold propunha a ampliação da expressão cênica “atribuindo um valor autônomo à sua técnica e um papel preponderante da sua função no acontecimento cênico”.⁴⁶ Bastante praticado na Rússia, o construtivismo no teatro acabou tornando-se uma influência para o mundo todo. A Bauhaus foi uma escola que adotou e manteve o construtivismo na base de sua proposta teatral.

Do ponto de vista da sua materialidade, o teatro de bonecos havia passado a apresentar transformações na estrutura do seu elemento central, que até aquele momento se manifestava pela via de uma representação antropomórfica (cabeça, tronco e membros). Ele passou, nas novas experiências, a assumir outras estilizações — deformações iniciais do que vinha realizando como a miniaturização do corpo humano. Aos poucos essa miniatura do homem foi sofrendo fragmentações. Uma característica assumida nas sucessivas transformações do boneco foi o abstracionismo, em consequência das estilizações e das fragmentações de seu corpo articulado. Essa prática foi estimulada pela ação dos que rejeitavam o boneco com formas e dimensões imitativas ao homem. Lançou-se mão de materiais diversificados na

⁴⁴ Nina GOURFINKEL (Org), op. cit., p. 163.

⁴⁵ Maria Thaís Lima SANTOS, Questões em torno da biomecânica. In: CARREIRA, André e NASPOLINI, Marisa (Org.), *Meyerhold. Experimentalismo e vanguarda*, p. 58.

⁴⁶ Ibid, p. 58.

confeção do boneco que, ao se deformar, assumia na cena um caráter grotesco, ao mesmo tempo em que se excluía os revestimentos ilusionistas que camuflavam as estruturas construtoras do espaço da encenação e dos demais artefatos nela inscritos.

Ao se referir a tais estilizações, abstrações e adaptações, Jurkowski aponta a capacidade que elas têm de “suscitar novas imagens poéticas das quais nem sempre é possível verbalizar o sentido”.⁴⁷ Tal afirmação vem ao encontro do pensamento bachelardiano a respeito do estatuto da “imagem poética” diante do automatismo da língua: “Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade? Que encantos a imaginação poética acha em zombar das censuras!”⁴⁸ Tornar imprevisível a imagem materializada na cena não será também uma experiência libertadora? Um discurso objetivo, muitas vezes, prima por transferir uma ideia de uma fonte emissora a um receptor, com a finalidade de reproduzir aquela ideia e constituir um tipo de registro de imagens na memória que, embora permita ao receptor a sua identificação, não instiga nem implica a sua reelaboração criativa, sua desconstrução, sua crítica. O automatismo da língua acomoda pela rotina do uso, tem o seu caráter traiçoeiro por aparentar domínio do fato, quando na verdade apenas alude a ele. Na empreitada de desautomatizar as visões e fazer transpor o véu da aparência, as elaborações da imagem, no âmbito do espaço da encenação teatral, têm uma importante função. Elas, na qualidade de fontes expressivas, devem ressoar e provocar suas repercussões na imaginação, abrindo campo a novas percepções. O efeito envolto nessa relação se manifesta na imediatez do contato com a imagem inusitada que surpreende a expectativa e emplaca, na retina e na imaginação, a configuração desconhecida. Ele age de forma oposta àquele automatismo, pois impede a mera repetição, propõe a releitura e engendra uma apreensão criativa.⁴⁹

O processo de transmissão e assimilação realiza seus objetivos no campo de atividades específicas e necessárias nas rotinas sociais. Algumas formas de expressão artística trouxeram para dentro do seu ato criativo o processo de transmissão da informação como meio de gerar compreensão e estabelecer vínculo entre a obra e o receptor. É possível detectar aí uma ação limitadora na criatividade que deve fluir entre receptor e artista, e é possível também verificar uma rigidez envolvendo tal restrição no campo artístico.

O discurso verbal mostrou-se, pela expressão discursiva na elaboração de cenas teatrais, um instrumento bastante eficaz para realizar um vínculo — observe-se a forte adesão ao teatro realista e textual, cujos procedimentos vemos até hoje sendo reproduzidos em

⁴⁷ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 92.

⁴⁸ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 102.

⁴⁹ Ibid., p. 107.

palcos, cinema, televisão e outras mídias. O que podemos destacar é a limitação expressiva (que decorre do uso inadequado da palavra) em situações que elegem o verbo e radicalizam regras para determinar o discurso informativo como ingrediente da encenação. O uso do elemento expressivo se faz inadequado quando reduz o alcance da percepção e da elaboração imaginativa — restringindo o voo da imaginação — tanto no âmbito da criação como no da recepção. Muitos resultados louváveis quanto ao uso do texto como célula dinâmica, sugestiva e ampliadora de significados são encontrados no universo da cena contemporânea. Essa outra maneira de lidar com o texto configura um elemento também presente no teatro fundamentado na imagem. Numa segunda etapa de sua obra, que até então excluía a palavra, o XPTO também lançou mão do verbo como elemento do jogo cênico.

O pequeno mago (1995) e *Buster e o enigma do minotauro* (1997) são espetáculos que, inaugurando o discurso verbal nas encenações do grupo, mesclam personagens falantes com outros que se mantêm silenciosos.

Em *O pequeno mago* (1995), a rainha, suas duas aias e sua escolta performam o conjunto de personagens falantes. Estão identificados com seres humanos em atividades que permeiam os interesses alusivos a uma ética que nos é familiar. Ordens, reclamações, lamentos e justificativas são verbalizados, referenciando poderes e subordinações. As personagens que assumem características sobre-humanas, como magos, duendes e fadas, dão continuidade à expressividade da ação cênica desprovida de fala.

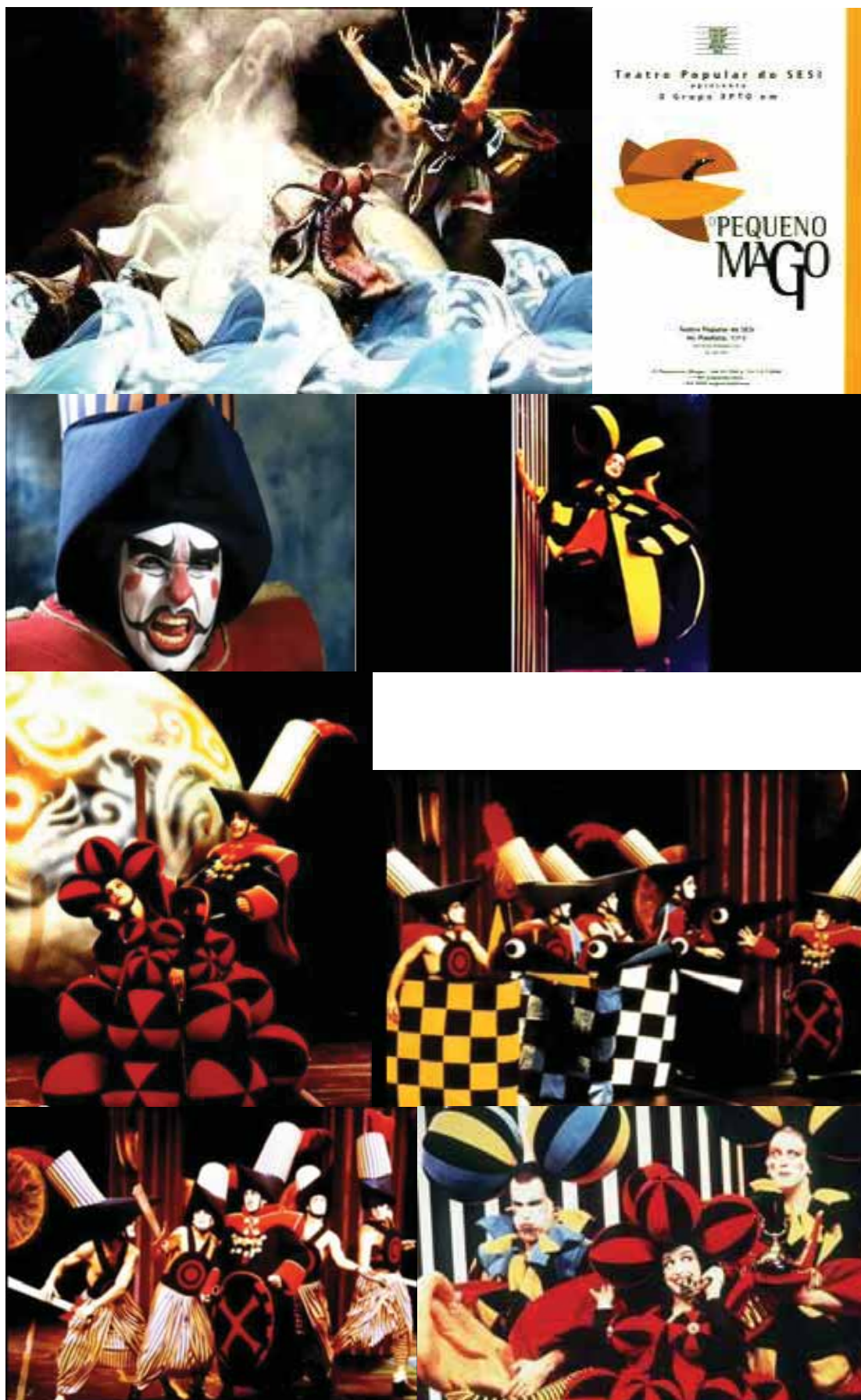
O pequeno mago foi uma das montagens em que se destacou o acabamento plástico e na qual se investiu mais uma vez na mobilidade cenográfica e numa relação quase coreográfica entre atores, cenário, adereços, iluminação e sonoridades.⁵⁰ Nela, a introdução da fala, agora em forma de diálogos e pronunciamentos, trouxe uma característica diferente das criações anteriores, cujo uso da voz priorizava as onomatopeias, o balbucio ou certo mutismo. Esse introduzir do discurso verbal, após dez anos de existência do grupo, marcou a inserção de um elemento novo na poética do XPTO e complementou a proposta cênica que havia se iniciado com a expressividade da imagem, do movimento e das sonoridades não verbais. A partir desse momento, a palavra passou a dialogar com a imagem — imagem que, é importante notar, adquiriu sua força e autonomia na experiência da expressão exercitada longamente, sem a prevalência do texto.

⁵⁰ Cf. Dib Carneiro: "Mímica, pantomima, teatro de sombras, música ao vivo, manipulação de bonecos, dança. Tudo isso junto no palco é a linguagem que sempre caracterizou o trabalho do grupo paulistano XPTO. O experimento cênico sempre dá o tom".

No enredo de *O pequeno mago*, a rainha tirana, que sofre de fortes dores de cabeça, vive em seu castelo com duas aias mimadas. Essa realeza é escoltada por um capitão adulator e por seus soldados atrapalhados. Eles descobrem que há nas imediações, em meio à floresta, um pavão mágico que confere poderes a quem o possuir. Com a ajuda de sua guarda, a rainha não medirá esforços para se apoderar da ave preciosa. O pavão, porém, pertence a uma menina que aparenta ser uma pequena maga e caíra nas graças de Intringulis, um ser que vive na floresta e aponta os caminhos. Os dois, por sua vez, aliam-se a figuras do bem, aparentadas de duendes, elfos e outros magos. Uma vez estabelecido o conflito na disputa pelo pavão, buscas, invasões, batalhas e fugas vão se suceder no transcorrer da cena, entre lirismo e comicidade.

As árvores da floresta, as colunas e muros do castelo eram construídos com tiras de elástico presas em estruturas metálicas que deslizavam sobre rodas, proporcionando uma movimentação rápida, permitindo diferentes configurações do espaço cênico e dando velocidade às mudanças de cena. Dentro das estruturas citadas ficavam os atores-manipuladores, fazendo com que árvores e colunas dançassem e executassem no compasso da música uma verdadeira coreografia, harmônica com o deslocamento das personagens. A floresta e o castelo mudavam de lugar, avançavam, recuavam e às vezes sugeriam um movimento cinematográfico: esses elementos do cenário, deslocando-se e passando pelas personagens, mostravam o quanto elas enveredavam ora pelas profundezas da floresta, ora pelo interior do castelo.

Em cena estavam os figurinos esculturais ou cenográficos, como os nomeia Gabrieli. São aquelas já citadas formas que mais definem as personagens do que as vestem. Os soldados tinham corpos cilíndricos, os duendes tinham pés e cabeça expandidos, o capitão tinha barriga oval que, combinada com o chapéu pontiagudo como um bico, remetia a um pinguim. A rainha tinha corpo piramidal formado por uma reunião de esferas. Já suas aias, representadas por dois atores de grande estatura, exibiam corpo esférico onde afundavam-se suas cabeças, quando contrariadas. O desfecho era conduzido pela ação de um enorme dragão inflável movimentado por meio de manipulação interna.



O pequeno mago (1995)

A transformação do procedimento em relação ao texto acabou sendo uma decorrência da evolução no tratamento da materialidade cênica, a qual conduzia a um resultado imagético cada vez mais eloquente. Trata-se de uma palavra que menos conta o fato e mais mostra o caminho, na medida em que pouco entrega o significado ao se integrar a uma imagem que, em sua expressividade dinâmica, também “fala”.

Em *Buster e o enigma do minotauro* (1997), somente as personagens que atuavam na cena do cabaré eram falantes. As demais, identificadas com personagens do cinema mudo, não falavam: sua expressividade via-se ampliada pela ação corporal e facial. Utilizavam, entre outros, o recurso da pantomima. Esporadicamente, abrindo uma exceção, as personagens de Buster e do domador de feras emitiam um nome, um chamamento, mas não desenvolviam nenhuma interlocução.

Essa montagem deu continuidade a desdobramentos criativos em torno da personagem Buster Keaton. Nela, os signos presentes no cinema mudo não se restringem à ação do ator, mas são transpostos para a totalidade da cena nos moldes da construção poética do XPTO.

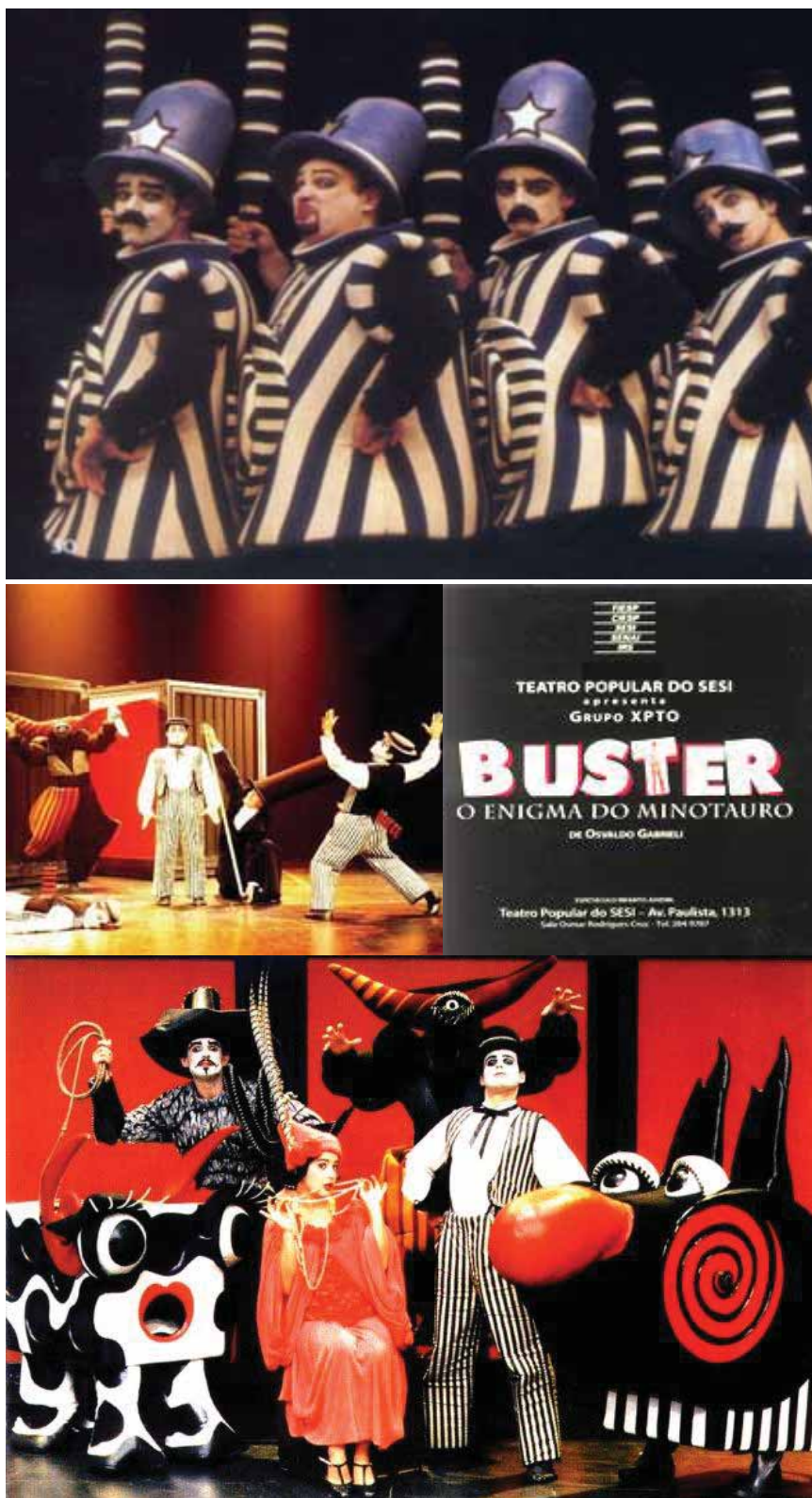
No cenário de *Buster e o enigma do minotauro* havia grandes caixas metálicas similares a contêineres. Suas faces funcionavam como portas giratórias através das quais as personagens surgiam na cena ou desapareciam diante do público, como em um passe de mágica. Quando fechadas as portas, as linhas de seu contorno camuflavam-se naquelas superfícies ora espelhadas, ora vazadas e gradeadas, ora semitransparentes. As caixas deslizavam pelo palco com agilidade, mais uma vez gerando novas configurações no espaço cênico, propiciando também subdivisões do espaço e variados planos de representação, um procedimento marcante desde *Kronos* (1987). As estratégias de entrada e saída pelas portas e alçapões possibilitaram o jogo da multiplicação da personagem central, que se alternava na pele de três atores. Isso criava a ilusão de que Buster se deslocava em velocidade improvável quando desaparecia aqui e ressurgia ali, na tentativa de escapar à perseguição do minotauro ou de outros adversários gerados a despeito de sua vontade. Tudo isso instigava no público a curiosidade, o interesse e o encantamento pela articulação existente entre a elaboração da montagem e a habilidade dos atores, além da comicidade sublinhada pela agilidade característica do espetáculo. O aspecto cômico ganhava ênfase no aspecto mecânico da gestualidade das personagens.

Esse encontro de personagens falantes e personagens mudos exacerba o contraste entre as linguagens nela reunidas. Os que não falam manifestam-se lançando mão de algum outro recurso expressivo. E todos se conectam na cena, apesar das suas diferentes características

expressivas. Tudo. Homens, coisas, palavras e silêncios se conectam para compor a totalidade do espetáculo.



Buster e o enigma do minotauro (1997)



Buster e o enigma do minotauro (1997)

Um percurso para a abstração imagética

A relação entre silêncio, fala e formas, no decorrer da história do teatro, esteve ligada aos desdobramentos do teatro de ator e à cena herdeira do boneco, que, silencioso ou “dublando” o ator que o torna “animado”, ia deixando de ter na sua aparência características humanas: assumia outros contornos e era identificado com a própria matéria da qual era feito, revelando sua essência estrutural e apresentando já uma característica identificada com o construtivismo. Assim ocorria a exclusão da máscara ilusionista. Muitas vezes dispensava-se o resultado da construção plástica escultural, e o que se inseria na cena como elemento “animado” era o que se classificava como “objetos encontrados” ou “objetos prontos” (*ready-made*), ou mesmo produtos de mercado destinados ao consumo, algo que a pop art utilizou amplamente no campo das artes plásticas.

Os sacos de lixo que se tornam personagens nas duas versões de *A infecção sentimental contra-ataca* (1985 e 2001, respectivamente), bem como os objetos que transitam entre o interior e o exterior desses sacos, assumem, na qualidade de “objetos prontos”, um dos aspectos abstratos da cena. Movimentado de dentro para fora por um ator nele inserido e oculto, cada saco de lixo assume maleabilidade e deslocamento. Sem se descaracterizar enquanto saco de lixo, a expressividade nele aplicada identifica-o com um ente faminto, revoltado, furioso, assustador, repugnante, entre outros adjetivos. Assim se estabelece a inter-relação entre esses entes grotescos, já resultantes de um dispositivo “animador das formas”, e os outros procedimentos cênicos, como luz e sonoridades, que tratam de complementar os efeitos propostos para a cena.

O espetáculo, criado originalmente em 1985, recebeu uma releitura na versão de 2001, que abordava as transformações ocorridas no mundo e na cidade desde a década de 1980. A segunda versão de *A infecção sentimental contra-ataca* abordou o avanço tecnológico, que deveria ter proporcionado grande melhoria na vida de uma população que ainda não resolvera seus problemas básicos. Foram criadas novas cenas, e as cenas da primeira versão ganharam nova configuração. A trilha sonora foi totalmente recomposta. A nova versão buscava abordar as contingências do início do novo milênio, bastante diversas daquelas do período em que foi criada a primeira versão.

Dezessete anos tinham se passado, e as cidades haviam mudado muito. A nova versão do espetáculo buscava incorporar algumas dessas mudanças. Uma das cenas mostrava pessoas encantadas com sua própria imagem enquanto dançavam com espelhos que as refletiam: uma referência ao narcisismo e à individualidade. Abordava-se o tema da convivência entre as

diversidades, a possibilidade de contactar-se com o diferente. Em determinada cena, por exemplo, uma figura que dançava toda coberta de bolas enamorava-se, aproximava-se e abraçava outra figura toda coberta de objetos pontiagudos, sem que nesse “amor dos diferentes” nenhuma bola estourasse.

Outra cena do mesmo espetáculo replica e multiplica a *Roda de bicicleta* (1913), obra de Marcel Duchamp elaborada num processo identificado com o conceito de *ready-made*, pois a roda e o banco de madeira utilizados na obra já existiam com tais configurações quando o artista os conectou. Esse gesto deu origem a um elemento emblemático e contestador do estatuto da arte na contemporaneidade.⁵¹

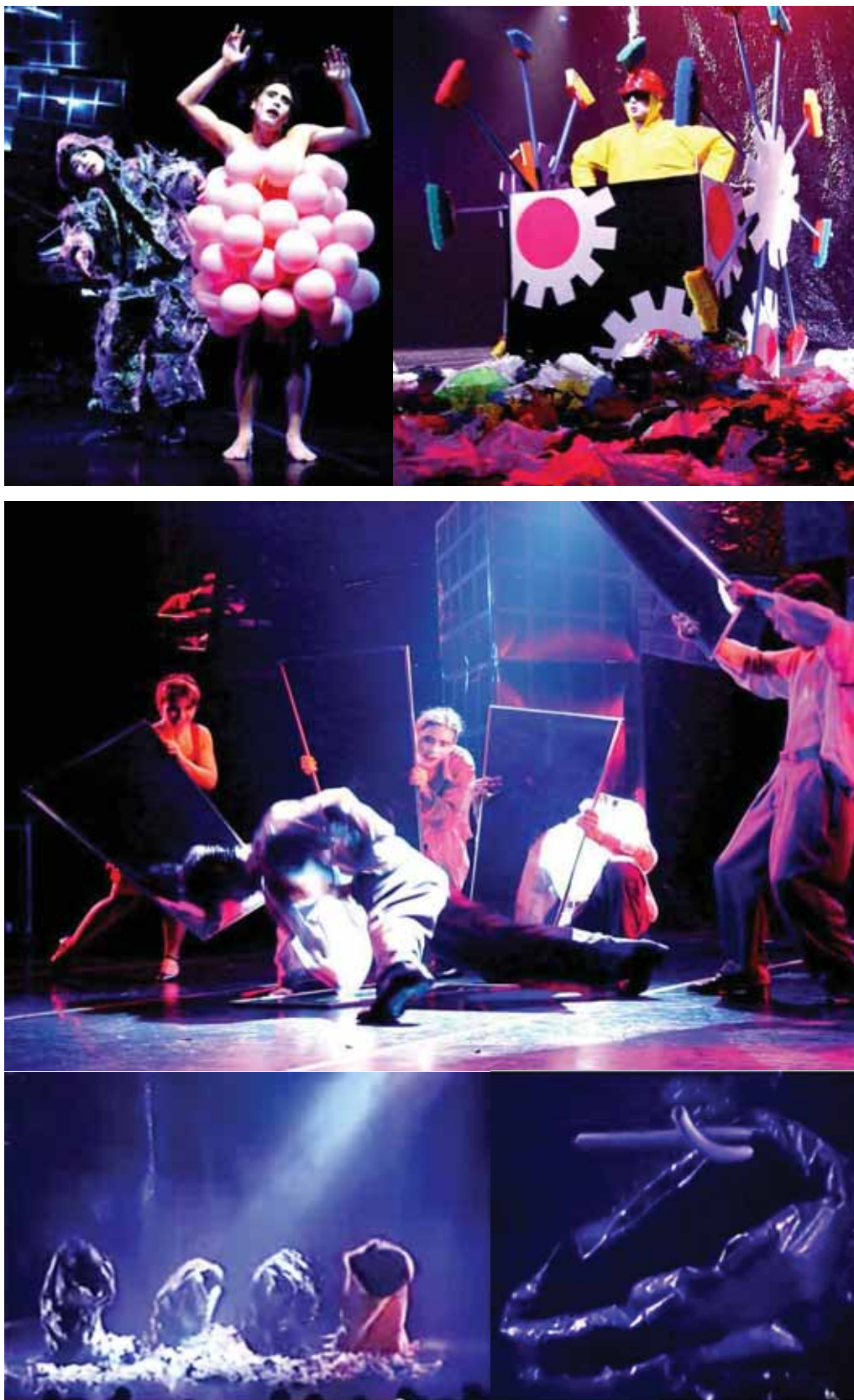
Nessa cena, onde se fazia referência à criação de Duchamp (que aqui designaremos escultura), entravam cinco réplicas da *Roda*. As personagens empurravam a escultura verticalmente num arrastar dificultoso, aparentando ser pesada essa carga. Até que, acidentalmente, uma delas tomba e assume a posição horizontal, rente ao chão. A partir daí, “descobre-se a roda”. Invertendo-se a sua posição inicial, encontram-se soluções. Várias possibilidades são exploradas na cena, onde oscilam momentos com e sem dança. Fora da cena aquelas rodas já seriam carregadas de sentido, mas, inseridas na teatralidade, sua capacidade expressiva se potencializa. O elenco assume o aspecto de um corpo de baile que dança formando um círculo no qual as várias rodas de Duchamp giram, “contam coisas” e também “dançam”.

Nesse espetáculo, a abstração presente na obra plástica penetrava na abstração do espaço cênico. Somavam-se as forças expressivas de uma e outra arte, enquanto o XPTO prestava uma justa homenagem ao artista dadaísta que teria inaugurado o conceito de *ready-made*.



A infecção sentimental contra-ataca (versão de 2001)

⁵¹ Ver nota 14.



A infecção sentimental contra-ataca (versão de 2001)

A abstração, nos primeiros experimentos teatrais, fundamentava iniciativas transformadoras da significação do objeto que, na cena, via-se dispensado de seu sentido utilitário original. Esses procedimentos traziam o fascínio pelo efeito da adulteração dos significados práticos ou mercadológicos dos objetos, indicando um novo contexto para a sua realidade — propondo outra realidade por meio da representação teatral. Essa forma de inserção do objeto na cena permeou todo o trabalho de Tadeusz Kantor, cuja obra tem na abstração um elemento fundamental e estruturador da sua poética cênica. É trazendo o que está além da aparência e além do uso vigente nos procedimentos cotidianos que Kantor estabelece o convívio cênico entre o ser humano, o simulacro do homem, o elemento cenográfico, o texto, as sonoridades, a luz. Ele propicia ao espectador o ato de desvendar o significado criado na integração dos elementos, que só ganham sentido porque se compõem com a totalidade da cena na dinâmica do jogo teatral.

Tendo a abstração como elemento constitutivo, Kantor propõe um despertar por meio da descoberta do que se oculta aos sentidos culturalmente viciados em pouco perceber. Ou seja, atinge com seu trabalho algo que o discurso pragmático não alcançaria: uma abrangência digna de reconhecimento e um compromisso que toda arte deveria manter. Essas consequências da construção poética na cena de Kantor nos remetem ainda ao que está proposto na abordagem de Bachelard, quando este valoriza a força expressiva da imagem poética em relação à prosa literária. A precisão das palavras que querem se organizar num pensamento lúcido é pega de assalto pelo imediato impacto causado na imaginação do receptor pela elaboração artística. “A linguagem sonha.” A linguagem artística principia na vontade, que ganha contornos do desejo e do sonho, conduz ao projeto artístico e se prolonga na imaginação do receptor. Ela opõe-se ao “pensamento lúcido” pelo teor de devaneio que permeia a sua construção.⁵²

⁵² Gaston BACHELARD, op. cit., p. 205.



O manequim, simulacro humano utilizado por Kantor em muitos espetáculos, e o próprio Tadeusz Kantor fazendo a sua “regência” da cena, procedimento marcante na sua forma de trabalhar.

Na estruturação do teatro fundamentado na imagem observamos o abandono do uso do objeto como signo humano e da presença do ator como fonte discursiva. O homem deixou de ser referência central em muitos espetáculos, mesmo quando o ator se fazia presente na cena. Também foi possível trazer à cena contextos humanos sem a presença do homem ou mesmo da miniatura do homem. A matéria, o movimento, o som e a luz, conjugados, obtiveram certa autonomia na construção da encenação. O objeto na cena foi sendo valorizado à medida que o boneco perdia o seu caráter icônico e o status de sujeito cênico que fora atribuído a ele ainda no século XIX. O boneco passa a ser tratado por alguns artistas como uma obra plástica e a ser visto apenas como um objeto em movimento que, na sua relação com todo o aparato cênico, pode representar uma ideia, um pensamento, participar de uma composição imagética sonora ou não, falante ou não.

Essas novas experiências iam paulatinamente se conectando às características anteriormente propostas nas artes plásticas pelos movimentos de vanguarda. Nesse processo, a relação entre o artista manipulador e o elemento manipulado foi assumindo novas configurações. Inicialmente o manipulador, atuando por meio de mecanismos específicos, manteve-se absolutamente oculto, assim como se deviam camuflar ao máximo os ditos mecanismos. O artista deveria dominar uma habilidade técnica por meio da qual tinha de transferir para aquele boneco a ilusão de que uma matéria sem vida ter-se-ia animado. Tanto o artista criador como o público recomendavam esse ilusionismo e investiam nele. Mas, aos poucos, essa lei foi sendo infringida. O artista manipulador, ao penetrar na cena e animar o boneco diante da plateia, “à vista”, foi acumulando à sua antiga atividade a função de ator, já que toda sua expressividade humana, por mais sutil que fosse, estabelecia um contracenar

entre ele e seu objeto manipulável. Essa reforma do teatro de bonecos, ao mesmo tempo em que valoriza a ação do ator ao evidenciar a sua função, coloca o boneco numa nova condição. Embora ele tenha perdido aquela anterior condição mágica de existência na cena, tendo agora expostos os aparatos da manipulação na relação visível com o manipulador-ator, chama sobre si outro encantamento que nasce da revelação do jogo, e, assim, entrega ao espectador nova possibilidade de participação no processo da apreciação estética.⁵³

Assim como o ator foi inserido na cena do boneco, houve a inserção do simulacro do homem (herdeiro do boneco) no teatro de atores. Essa prática foi proposta por alguns encenadores, cada um em seu tempo e de acordo com a especificidade de suas experiências e princípios.

Tadeusz Kantor reuniu, em muitos de seus espetáculos, atores e manequins. Nesse encontro propunha o jogo entre o vivo e o inanimado. O contraste entre a vivacidade do ator e a inércia da matéria sem vida – que, no caso do simulacro humano, estiliza plasticamente o homem – propôs a reflexão, na via da abstração e da teatralidade, a respeito da condição humana no que tange à sua força, vulnerabilidade e finitude.⁵⁴

Em *Babel Bum* (1994), um simulacro humano caracterizava o astronauta que flutuava no plano mais alto do espaço cênico. Preso no urdimento por fitas elásticas, ele era manipulado por um ator que, usando longas varas, deslocava-se sobre o palco. Esse procedimento criava a ilusão de que o simulacro se relacionava com anjos (atores) que vinham em direção à Terra.

Esse foi um dos espetáculos do XPTO que incorporou integrantes do Grupo Pia Fraus⁵⁵ e suas técnicas circenses. Era uma encenação que preenchia e percorria toda a área do palco, chamando a atenção para o uso das dimensões verticais do espaço cênico, em parte pela influência acrobática trazida pelo Pia Fraus, que incrementou e aprimorou a teatralidade do XPTO. Esse espetáculo fazia referência à chegada do ano 2000. No contexto da encenação, em uma espécie de anunciação libertária, anjos chegavam trazendo uma revelação para os seres humanos. Entregavam caixas mágicas que, ao serem abertas, revelavam as intenções de cada personagem e estimulavam transformações, instigando sonhos e ambições. O teor de tais

⁵³ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 61.

⁵⁴ Ibid, p. 100.

⁵⁵ A integração de meios expressivos na cena teatral com pouca ênfase na palavra e muita na imagem também está ligada à produção artística do Grupo Pia Fraus. Surgido em 1984, passou a explorar o entrosamento, no espaço da cena, do teatro de animação com as demais linguagens expressivas. O Pia Fraus atuou em outras montagens do XPTO, como *Aquelarre – La luna* (1995).

caixas estava relacionado com o poder e com a realização de desejos. Aqueles anjos acabavam sendo punidos por outras criaturas que vinham resgatar as tais caixas mágicas, como numa alusão ao mito de Prometeu.⁵⁶ A linguagem se desenvolvia na amplitude das relações estabelecidas entre as construções estruturais, a plasticidade, os corpos, o movimento e as sonoridades. Mais uma vez, concretizava-se na cena teatral uma versão das relações humanas no mundo contemporâneo estilizada pelo XPTO. Considerando que desse enredo nada se apresentava verbalmente, à semelhança do que vinha acontecendo em espetáculos anteriores, era possível que o público não tivesse uma compreensão imediata da linguagem que amalgamava tão diferentes meios expressivos nos moldes do conceito proposto na concepção do espetáculo. Contudo, os diferentes níveis de abrangência das percepções e das imaginações se encarregavam de estabelecer o vínculo entre criação e apreciação.

A geometrização das formas nos figurinos e adereços era destaque nesse espetáculo, característica que se manteve em produções posteriores. O rigor na elaboração plástica de cada elemento também chamava a atenção, bem como a exclusão de qualquer excesso no cenário, que era preenchido pela movimentação dos atores com seus figurinos cenográficos e pelos adereços e estruturas que se alternavam no desenrolar do espetáculo. Tais características nos remetem àquelas que embasaram o Teatro da Bauhaus, com as quais o próprio Osvaldo Gabrieli admite ter se impressionado ainda no início de sua experiência artística.



Babel Bum (1994)

⁵⁶ O mito de Prometeu remonta à relação existente entre a humanidade e o elemento fogo. Diz respeito à condição humana e à existência da cultura. Esse mito é retratado na tragédia grega *Prometeu acorrentado*, atribuída a Ésquilo, que data do século V a.C.



Babel Bum (1994)

A relação entre o ator vivo e o simulacro humano desenvolveu-se de tal modo nas experiências teatrais que poderíamos considerar que se realiza um efeito de fusão entre ambos os meios expressivos, ao verificarmos, por exemplo, que na estrutura de figurinos geometrizados com suas formas expandidas encontram-se vestimentas que nada mais são que esculturas nas quais o ator penetra – e dentro das quais ele põe em ação a expressividade de suas personagens. As propriedades dessas esculturas-figurinos, como peso, dimensões e grau de maleabilidade, influenciam inclusive os movimentos e a gestualidade, produzindo um redirecionamento nos resultados da ação cênica.

O Teatro da Bauhaus, entre as práticas realizadas, elaborou seu figurino escultórico e surpreendeu com seu *Balé triádico* (1922). Quase cem anos depois, o XPTO apresenta, com seu domínio plástico, um vasto acervo de peças de figurino desenvolvidas ao longo de sua obra. São marcantes porque proporcionam a extensão do corpo do ator e, além de ampliar sua dimensão física, atribuem-lhe graça e originalidade, amplamente aplaudidas pelo público e pela crítica. As características do tantas vezes premiado figurino do Grupo XPTO de Teatro obedecem a um padrão estilístico que foi sendo desenvolvido na sucessão dos vários espetáculos realizados. Elas se integram à elaboração de cenário, adereços, luz e som, compondo a linguagem do grupo, numa experiência que nos leva a encontrar certa semelhança com as poucas e marcantes referências às realizações do Teatro da Bauhaus que encontramos.



Personagens do *Balé triádico*. Concepção de Oskar Schlemmer para o Teatro da Bauhaus estreada em 1922 e apresentada até 1929. Foto tirada no Teatro Metropol, em Berlim.

O XPTO harmoniza os seus vários elementos dentro de um pluralismo expressivo, no qual encontramos o ator que “entra no boneco” no processo do figurino escultural; o boneco homogêneo (que, na abordagem de Jurkowski, diz respeito aos procedimentos do boneco clássico); e, por fim, o boneco manipulado “à vista”, ou seja, que divide o espaço cênico com o ator manipulador. Além disso, encontramos também o ator que não está em contato direto com o elemento escultural, mas interage com ele no contexto da cena, já que grande parte dos elementos constitutivos dessa cena configuram artefatos cênicos que compõem uma poética integradora.

Pluralismo expressivo foi aquele encontrado em *Aquelarre 2000 — La luna* (1995), uma criação que se destacou por integrar não apenas diferentes expressões artísticas, mas diferentes elencos, pertencentes a distintos ramos de atividade artística. Esse espetáculo surpreendia por várias razões: pelas dimensões físicas gigantescas que atingia, por seu caráter operístico ao ser executado com o Coro Paulistano e a Orquestra Experimental de Repertório, e por ser realizado no Teatro Municipal de São Paulo. Foi também realizado em parceria com o Grupo Pia Fraus.⁵⁷ Apresentava bonecos inflados de dimensões gigantescas que assumiam diversas configurações.

O espetáculo era dividido em cinco partes temáticas. Parte 1: “Resgate de um Arcanjo Acorrentado/ A Ira dos Deuses/ Os Seres Alados São Atirados à Terra”. Parte 2: “A Humanidade Desolada/ A Adoração das Galinhas”. Parte 3: “Adoração de uma Estranha Ave/ Guerra e Destruição”. Parte 4: “Aparição do Vulcão, o Aquelarre”. Parte 5: “O Enigma do Escorpião/ Dança dos Astronautas com a Lua”.

Foram construídas, com material inflável, galinhas gigantescas que desciam ao palco e representavam a caricatura de ídolos sagrados em um conturbado contexto ritualístico, numa crítica às idolatrias do presente e ensejando um novo comportamento para o futuro. Aquelarre era um vulcão prestes a entrar em erupção. Seres míticos que participavam desse enredo eram também representados por grandes bonecos infláveis. A trilha sonora, regida pelo maestro Jamil Maluf, continha, entre outras, peças de Mozart e Béla Bartók.

Esse período significou também um novo estímulo para o ator no que diz respeito à sua relação com a grandiosidade dessa obra e de outras que a sucederam. O desafio aconteceu pela novidade das dimensões e pela surpreendente quantidade de participantes oriundos de experiências eruditas e distintas, o que confirmava a vocação do XPTO para a poética cênica que congrega as diferentes expressões artísticas e que atua coletivamente.

⁵⁷ Ver nota 34.



Aquelarre 2000 – La luna (1995)

Observamos no panorama teatral do século XX uma diversificação tanto nas escolhas artísticas, de acordo com a localização geográfica das produções, quanto nas transformações dos procedimentos que ocorrem com o passar do tempo. Os diferentes usos dos dispositivos da representação (vivo, inanimado, antropomorfo, simbólico, abstrato, concreto, figurativo, pictórico), os diferentes encaminhamentos para o trabalho do ator, as diversas propostas de elaboração do espaço cênico, o tratamento do figurino, a iluminação, a sonoplastia, a relação com o texto e também a maneira de coordenar esses elementos todos, tudo se desenvolve num constante confronto ou cumplicidade entre essas modalidades artísticas e aquelas que um dia estiveram periféricas ao universo teatral, como as habilidades circenses e populares, a dança, a arte do boneco, as artes plásticas. Findo um longo período de impedimentos ao encontro entre diferentes meios expressivos, as experiências inovadoras foram acontecendo a caminho da configuração cênica contemporânea.

Democracia das opções estéticas

Notamos que o teatro contemporâneo apresenta não somente um resultado de aprimoramentos artísticos e técnicos desenvolvidos ao longo do século, mas também mostra em diversos espetáculos e intervenções o quanto lança mão de procedimentos que conservam o caráter daqueles pertencentes à fase realista.

Há que se considerar que entre as experiências contemporâneas há aquelas que, embora reproduzam ousadias do passado, ambicionam configurar a vanguarda do presente. Observamos hoje a coexistência dessa pretensa vanguarda (cuja prática não reflete a própria teorização) com espetáculos de cunho enfática e assumidamente realista, manifestados tanto no teatro de atores como no teatro de bonecos antropomorfo, icônico, dramático e saudoso das chamadas tradições teatrais que remetem ao fim do século XIX.

Se os conservadores e os tradicionalistas inconfessos, por um lado, não impediram que o século XX visse a explosão e a mistura dos meios expressivos dentro da encenação, por outro eles têm conseguido manter e investir sua maneira saudosa de criar seus espetáculos e de oferecê-los a quem se apraz em presenciá-los. Muitas vezes utilizam tecnologia atualizada, mas reincidem em mimetismos, discursos excessivos, virtuosismos individuais. Ainda bem que a democracia das artes tem reservado um lugar para cada opção estética. E, mesmo se às vezes esse espaço é conseguido de maneira árdua e paulatina, importante é verificar que, por conta da experiência que envolve conceber, executar e usufruir, o resultado dos avanços se consolida e impede o retrocesso. Queremos que fique claro que o sentido de “retroceder” ora

utilizado não se refere ao uso de práticas geradas no passado, mas sim à rejeição da coexistência e simultaneidade, no mundo da representação teatral, entre as diferentes maneiras de se conceber a encenação.

Poéticas cênicas e XPTO hoje

O termo teatralidade encontrou semelhança com o conceito de “teatro de meios de expressão variados”. Tal conceito formou-se tendo como referência as sucessivas transformações sofridas pelo teatro de bonecos, que conduziram inclusive à cena sem o boneco. Essas transformações são percebidas tanto nas evoluções referentes à materialidade do boneco como na própria encenação. A metáfora poderia estar mais intensificada na experiência que deriva do teatro de bonecos e conduz aos “meios de expressão variados” por conta da supressão de elementos materiais característicos das origens dessa modalidade expressiva, os quais teriam desenvolvido maior poder de concentrar significados em si e de despertar as operações da imaginação. Contudo, esses meios expressivos variados, derivados do teatro de bonecos, uniram-se à teatralidade desenvolvida no teatro de atores, gerando novos desdobramentos. Esse encontro já está mais que sedimentado no teatro fundamentado na imagem. Portanto, se houve ou há uma superexpressividade no boneco e nas suas derivações, ela se encontrou com outra riqueza de nuances: aquela específica do teatro de atores. O resultado aí está, ainda sendo recebido, assimilado, apreciado. E pode-se, desde já, afirmar a sua eficácia por conta de sua ampla difusão e também de sua permanência no universo das artes cênicas já nessas últimas décadas.

Esses processos históricos, com suas diferenças materiais, técnicas e estéticas, tendo em sua origem, no núcleo da cena, o homem (ator) ou a matéria plástica em movimento (boneco), alcançaram o seu ponto de encontro e de fusão. Propôs-se a partir daí outra cena, herdeira das metamorfoses que envolvem o teatro de ator, o de bonecos, as artes plásticas, a dança, o circo, as artes populares, as influências do cinema e das mídias eletrônicas. Se há um terceiro teatro, ou um terceiro gênero, como afirma Jurkowski, resultante da fusão dos outros dois (o do ator e o do boneco), verificamos que nesse encontro a fusão vai mais além. O terceiro gênero é multifacetado porque não recusa nenhuma forma de manifestação artística.

O que vivenciamos hoje são os desdobramentos desse encontro que abrangeu todo o século passado e que continua se aperfeiçoando. Ao conjunto desses desdobramentos preferimos chamar de teatro fundamentado na imagem: imagem-matéria, imagem-figura, imagem viva, imagem inanimada, imagem-som, imagem calada, imagem falada. A

heterogeneidade hoje caminha para um resultado quem sabe homogêneo em termos de solução estética. E talvez se mantenha heterogênea para ressaltar o encontro entre os híbridos na justaposição das possibilidades artísticas. É na inter-relação entre elas que se manifestam as decorrências de uma sinergia,⁵⁸ elemento importante no processo da expressão da arte teatral. Trata-se de um processo expressivo e rico para a dinâmica da fruição da cena porque propõe mais do que a simples assimilação daquilo que se presencia: suscita a descoberta e a reelaboração. Assim se estabelece o processo criativo que se inicia no devaneio do artista, materializa-se na encenação e alcança a “imaginação poética” do espectador.

A integração entre elementos híbridos na cena contemporânea contém os desdobramentos do conceito de sinergia quando se refere à situação em que ator e boneco dividem a cena no esquema denominado “à vista”. Tal situação se deflagra quando ambos são visíveis ao espectador, ao qual se dirige o efeito de uma “tensão” percebida na relação estabelecida entre eles, sustentando a relação, a representação e o vínculo com o público. Nesse contexto, a sinergia diz respeito a um conflito que não é psicológico, mas sim o confronto entre a coisa animada e alguém que a anima, como se um fosse extensão do outro, embora distintos e apartados: extensão que, para ser mantida, depende de uma atenção ou concentração traduzidas na intencionalidade percebida como a “tensão” que os vincula um ao outro e os vincula ao espectador. Nessa rede de atenções e tensões estaria uma tríade, um triângulo cujos vértices são formados por um elemento vivo, por um elemento inanimado e por um ato animador que existe em função dos dois elementos visíveis. Sabemos que o ato animador não é um ente visível, mas algo que tende a assumir um terceiro estar em cena na via da relação sinérgica mantida porque o olhar de alguém atribui vida ao movimento efetuado pelo ator no elemento que “requer” animação.

A sinergia, no que se refere às formas animadas da expressão, acontece na dinâmica que se estabelece entre animador e coisa animada. Diz Jurkowski: “O termo sinergia designa geralmente a ação coordenada de dois elementos”.⁵⁹ Uma coisa age em função da outra e o vínculo entre ambas gera uma terceira: a tensão que configura uma tríade no interior de um fenômeno que, na representação teatral, se faz tão verificável. Ela quase faz crer que o elemento sem vida está reagindo. Entretanto, numa abordagem mais ampla, a sinergia é a mobilização simultânea de diferentes fatores para a realização de uma ação coordenada. A sinergia é então, na cena, o resultado dessa ação conjunta e simultânea realizada pelos

⁵⁸ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 82.

⁵⁹ Ibid, p. 81.

diferentes elementos cênicos e acontece no espaço e no tempo da encenação. O elemento inicialmente inanimado “assume a animação” graças ao movimento que nele é causado pela ação humana e pela maneira como o ator se dirige a ele. À efetivação do contexto sinérgico da cena integram-se a iluminação, as sonoridades, a intervenção do ator. Dessa maneira, talvez possamos afirmar que aquilo que de fato sustenta o teatro como arte autônoma e exclusiva se origina na sinergia.

XPTO, artefato e atuação

No XPTO o caráter de proximidade entre o ator e a construção plástica que muitas vezes se mantém aderida a ele traz especificidade a essa composição. Já não se trata de uma manipulação nem de um manuseio que gera o movimento para “animar” a coisa inanimada: é o próprio corpo, por meio de seu movimento articulado, que impulsiona e conduz a construção plástica. A força, o direcionamento do movimento, a maleabilidade corpórea, as variações do ritmo, as nuances da expressão é que possibilitam que a composição formada por corpo vivo e matéria inanimada evoque *outro* corpo. Um terceiro corpo se apresenta na oscilação, permitindo-se vislumbrar ora dois elementos distintos, ora um terceiro. Um fator sinérgico se apresenta ao espectador por via da conexão estabelecida entre público e espetáculo, implicando a existência de um dispositivo cênico que integra a plasticidade do ator com a plasticidade da matéria inanimada. É como se o ator se vestisse com a “forma animada”, considerando-se a construção plástica presente na obra do XPTO como um desdobramento, uma derivação das transformações, estilizações e abstrações que nasceram daquele boneco clássico e “homogêneo”, mimético e ilusionista de fins do século XIX, e cujas diferentes configurações, representando estágios de abstração, veem-se apresentadas nos espetáculos do grupo.



Artefato com atuação: *Coquetel Clown* (1989) e *O pequeno mago* (1995)

Variadas são as relações entre o ator e as construções plásticas na cena que requisitam e geram impulso, condução, manuseio ou manipulação. Único, porém, é o compromisso do artista envolvido com a totalidade da encenação do XPTO: sustentar o caráter poético da realização cênica num processo criativo compartilhado, por meio da aprendizagem oriunda da experiência desenvolvida ao longo de trinta anos de constantes elaborações e reelaborações refletidas na disponibilidade do corpo, na habilidade cenográfica, plástica, escultórica, na musicalidade; enfim, no conhecimento e na aplicação de procedimentos e dispositivos específicos que dizem respeito a uma teatralidade que traduz os resultados por nós verificados, os quais diferenciam, marcam e destacam a arte do XPTO.

CAPÍTULO 3

A fusão de linguagens expressivas na composição da poética cênica
do Grupo XPTO de Teatro

Embora seja inerente à arte teatral a reunião das diferentes formas de expressão artística, já no início da história do teatro observamos a setorização e hierarquização das diferentes artes dentro do espetáculo, haja vista o quanto a literatura, que se manifesta no teatro como expressão verbal e oral, predominou e ainda se mantém como sustentáculo da cena em diversas tendências contemporâneas.

Frente às opções fragmentadoras e hierarquizantes da cena, o XPTO, que teve em sua gênese grande ênfase na elaboração plástica, desponta trazendo uma proposta que podemos considerar harmonizadora e democratizante em relação à integração das diferentes modalidades artísticas dentro da encenação. Essa interdisciplinaridade estética intrínseca à cena conduz a resultados internos ao campo da atuação, com suas transformações e inovações, e também externos a ela, quando verificadas as consequências na área da recepção. Tais resultados instigam o interesse investigativo no que tange à relação estabelecida entre argumento, execução e recepção.

No teatro, vem por meio do argumento, do tema, roteiro ou textos aquilo que nas artes plásticas configura o modelo ou o retratado, seja homem, animal, paisagem, situação, coisa abstrata. A cena apresentada consolida-se como a obra artística que se realiza na atividade teatral e ocupa o lugar que, nas artes visuais, pertence às elaborações materiais, seja lá qual for o dispositivo, suporte ou tecnologia utilizada.

As características do que serve como modelo ou argumento para as artes e as características do que resulta da execução pelo artista, ou seja, a obra propriamente dita, são coisas distintas entre si, perceptíveis ao receptor por meio do mesmo elemento: a exposição ou apresentação da obra. Acontecem em certa simultaneidade a remissão ao retratado, muitas vezes distante do receptor no tempo e no espaço, e a fruição do tratamento artístico, estilístico, estético, que o receptor realiza diante da interpretação que o artista propõe em sua construção.

Nos procedimentos do XPTO, o representante ou suporte, conforme a abordagem acima citada (ou seja, a cena), conjuga ator e objeto e propõe a fusão de ambos em um único elemento cênico. Nesse caso, o termo objeto refere-se a tudo o que na cena é inanimado e, sublinhando o que foi proposto acima, o representante no teatro é a própria cena: suporte, dispositivo, material.

Numa análise da história da representação imagética, Francis Wolff diz que o que permite a identificação do representado através da obra que o retrata é o grau de

“transparência” desta. A obra será mais “transparente” ou mais “opaca” de acordo com a sua capacidade de remeter o observador ao modelo que o artista buscou referir ao efetuar sua obra.⁶⁰ O ponto de encontro, ou seja, a intersecção entre a imagem do representado e a do representante, diz respeito à semelhança encontrada entre ambos.

Em algumas situações propostas pelo XPTO, essa semelhança entre o que a imagem mostra e aquilo que ela representa acontece num alto grau de “transparência. De forma instantânea faz-se possível associar o elemento que surge na cena com algum elemento previamente conhecido, como na personagem Buster Keaton de *Buster e o enigma do minotauro* (1996) ou no representante do homem contemporâneo que dança com espelhos ou põe em movimento a roda de Marcel Duchamp em *A infecção sentimental contra-ataca* (1984). Ambas as personagens citadas são reconhecíveis porque o grau de estilização visual nelas aplicado não impede a sua identificação imediata pelo espectador. Em Buster Keaton, os procedimentos expressivos, no que tange ao movimento, ao figurino e, nos termos trazidos por Felisberto Sabino da Costa, à “maquiagem-máscara”,⁶¹ possuem a estilização que aproxima esse personagem criado na cena teatral (representante) do ator-personagem do cinema mudo (representado). Já no homem contemporâneo de *A infecção...*, o que de fato podemos identificar como estilização não inclui o aspecto visual da personagem, mas predominantemente o seu movimento coreografado, ao conduzir espelhos em uma cena e a roda de Duchamp em outra. Na imediatez da recepção, algo que é familiar ao espectador, como esses personagens humanizados, faz com que ele adira ao contexto mais amplo da cena.

Pode-se por exemplo encontrar em *Babel Bum* (1994) essa cena que contém, além da referida “transparência”, a sua “opacidade” na qualidade de construções ou situações menos reconhecíveis pelo espectador. No espetáculo, o astronauta é um grande boneco que flutua e se movimenta nas alturas graças à ação das longas hastes de um ator manipulador visível sobre o palco. Lá no alto, homens seminus com asas de tecido interagem acrobaticamente na extremidade de suportes de aço que possuem base piramidal. Cada uma dessas bases que suportam os tais anjos possui rodas e é deslocada sobre o palco por três atores manipuladores. Os encontros e desencontros que acontecem lá no alto somente são possíveis porque há uma precisa e atenta atuação embaixo, sobre a superfície do palco, que proporciona grande parte do movimento da cena aérea. A pequena caixa cúbica misteriosa e muito disputada que veio

⁶⁰ Francis WOLFF, Por trás do espetáculo: O poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org), *Muito além do espetáculo*, p. 38

⁶¹ Felisberto Sabino da COSTA, Máscara: Corpo. Artifício. In: Valmor Níni BELTRAME; Milton de ANDRADE (Org), *Teatro de máscaras*, p. 11.

das alturas provoca verdadeiro embate entre os seres terrenos. Nele se evoluem, por exemplo, as trogloditas e os imigrantes. As trogloditas são atores que vestem grandes saias cônicas de material emborrachado, cujas flexibilidade e resistência geram importantes desdobramentos cênicos. Os imigrantes usam figurino cilíndrico de efeito inflável, revestido com material sintético multicolorido.

No universo de *Babel Bum* verificamos a diversidade de materiais e procedimentos, com suas variadas construções no campo plástico e arquitetônico, somada aos diferentes dispositivos da representação cênica, tais como as formas animadas, o circo, a música e a dança. Ainda nessa fase, uma vez que o Grupo XPTO não utilizava linguagem verbal que trouxesse narrações, diálogos ou explicações para seus espetáculos, as reações oscilavam entre encantamento e estranhamento diante de semelhante proposta cênica.

Intrínseca à linguagem apresentada nesse espetáculo está a proposta muda. Acessar essa linguagem predominantemente imagética implica relacionar o que se presencia no espetáculo com o repertório da experiência de quem o presenciou. É estender o repertório. É relacionar-se com a “opacidade” da obra, que convida aos caminhos para uma “transparência”. É realizar semelhanças onde, a princípio, elas não existiam. É enxergar diferenças e compreendê-las em contexto harmonioso.

Nesse caso a semelhança, traduzida em entrosamento com a proposta teatral, só vai se estabelecer de fato (isto é, somente será acessada pelo espectador) por meio do processo que fomenta a elaboração imaginativa, numa espécie de decifração do enigma proposto pela construção cênica. É como retirar os véus da “opacidade” no exercício da reinterpretação e atribuir sentido ao jogo cênico proposto, ao mesmo tempo em que se acessam semelhanças e diferenças.

Tendo como ponto de partida a abordagem de Jorge Coli a respeito da semelhança que existe entre o retratado e o seu retrato, somos levados a conceber fora desses dois elementos o lugar onde se identifica a dita semelhança.⁶² É necessário que uma elaboração mental faça a sobreposição das duas figuras para concluir que há alguma identificação entre elas, para perceber o que de fato conecta uma à outra. Poderíamos situar esse terceiro lugar na imaginação do artista criador e na do espectador, em diferentes momentos: o da criação e o da apreciação. Na criação, representar é reelaborar algo que se viu ou que se sabe. É distanciar-se do modelo na via do processo criativo mantendo alguma proximidade com ele, por mais que a abstração se faça presente. Na apreciação, um dos prazeres estéticos é aquele que diz respeito

⁶² Jorge COLI, O invisível das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org), op. cit., p. 81.

a descobrir o que é, ou a que se refere, a obra apreciada. É a semelhança, esse parecer entre representante e representado, acessada graças ao repertório viabilizado pela memória e pela imaginação, que promove o processo da criação e da apreciação da obra de arte. No teatro, o ator e o objeto cênico assumem a condição do representante. Matéria viva e matéria inanimada se conjugam na evolução da cena para que se execute aquilo que conduziu a uma autoria: o representado. Na atividade teatral que segue um padrão realista, o representante, ou seja, a elaboração artística propriamente dita, é percebida no ator e no objeto de forma separada, obedecendo regras que definem funções bastante distintas, já que nessa forma de representar o ator pronuncia o texto e dialoga, sendo autônomo em sua movimentação e emissão sonora para propor situações emocionais, enquanto o objeto, nessa cena realista, emoldura a interpretação, adorna, faz um pano de fundo, ambienta para que o contracenar seja convincente.

No XPTO especificamente, em várias ocorrências visíveis em seus espetáculos, apresentam-se ator e matéria inanimada compondo o mesmo elemento. São justapostos pelo recurso do figurino escultural ou pelo módulo cenográfico móvel. Embora a construção plástica que resulta nesse figurino e nesse elemento cenográfico tenha autonomia por conter em si o caráter de obra plástica (artes visuais), está acoplada ao corpo do ator e resulta numa outra obra, pois ganha movimento e novo grau de expressividade possibilitados pelos dispositivos do teatro de formas animadas graças à mobilidade e aos procedimentos oriundos do ator, das sonoridades, da iluminação e de outros efeitos que geram a teatralidade.

Em *O pequeno mago* (1995), as árvores da floresta, as torres e os muros do castelo são construções modulares sobre rodas. Como peças de um jogo de montar, elas se deslocam deslizando sobre o palco em direções e velocidades variadas, de acordo com as circunstâncias que cada momento solicita. Os motores desse deslocamento são humanos e não estão expostos na cena, pois atuam internamente à peça cenográfica que conduzem. Música e sonoridades diversas, mais uma vez executadas ao vivo, executam uma espécie de regência desse desempenho do cenário em meio à dança geral da cena. Linhas retas e curvas, superfícies lisas retangulares e circulares definem os volumes da cenografia. Poucos são os detalhes, sóbrias as cores, pois o destaque é para o deslocamento desse material, fazendo com que deixe de ser mera construção abstrata e geométrica para atingir concretude expressiva na relação com os atores, a música, a luz. Novamente, a condução do objeto se faz fundamental na solução técnica e na elaboração da linguagem e, de maneiras diversificadas, manifestam-se princípios que compreendem o teatro de formas animadas dentro do universo criativo do XPTO – que certamente cabe no conceito de “teatro de meios de expressão variados”

apresentado por Jurkowski.⁶³ Uma vez mais conjuga-se construção plástica e ator manipulador. Oculto, este atua buscando a ação precisa, pautada pela música, pela fala (que nessa fase já faz parte dos espetáculos) e por algum dispositivo que lhe permita mínimo campo de visão para se guiar. Essa composição que reúne ator e elemento cenográfico tem vida duas vezes: primeiro porque há um ser humano oculto e interno à composição; e segundo porque no contexto da cena e do ponto de vista da recepção estabelece-se a ilusão de que aquelas construções inanimadas se animaram.

A personagem da rainha, dona do castelo, ostenta diversas esferas que, unidas de modo a compor a vestimenta real, resultam em seu figurino cenográfico. A geometria configurada nessa indumentária utiliza a esfera como célula que compõe uma figura maior: uma pirâmide de bolas, dentro da qual está inserido o corpo da atriz e de onde se projetam ao exterior somente a cabeça e os braços. Essas esferas, cuja união sugere um rendado gigantesco e sofisticado ou mesmo uma joia real, colocam a rainha e sua tirania no centro de um pequeno universo em torno do qual orbitam os elementos subordinados a um poder estabelecido. É como se ela se tornasse o centro de um sistema planetário. Sabe-se que perdeu sua guerra injusta, na qual tentava usurpar o pavão dourado, gerando o prejuízo alheio em benefício próprio, quando a personagem aparece com seu vestido chamuscado e com suas esferas murchas e semidestruídas. O vestido da rainha é figurino ao mesmo tempo em que é também cenário. Sua abstração geometrizzadora propõe sentido que o conecta com a personagem, com o enredo, com os outros elementos da cena e com contextos mais amplos da experiência e do conhecimento humanos: geográficos, históricos, sociais e políticos; tudo concentrado na expressão teatral. Vemos aí um dos procedimentos encontrados na arte proposta pelo XPTO, de uso eficaz do caráter catalisador de significados que concentram na imagem vasta gama de valores que são, a um só tempo, assimilados e conferidos pelo homem a tudo o que é visível. Se para Bachelard diante da linguagem poética “a alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão”,⁶⁴ concluímos que a teatralidade que o XPTO leva à cena conduz o espectador a um encontro aprofundado com a experiência artística e com o desenvolvimento humano que esta pode promover.

O ator do XPTO traz no corpo, voz e movimento as características que o definem na cena como o ser vivo que interage com a matéria inerte de forma a criar a ilusão de que esta se anima, ou seja, adquire vida. A trajetória do grupo proporcionou intensa experimentação e treinamento que geraram para o ator a disponibilidade corpórea, tanto para a expressão

⁶³ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 62.

⁶⁴ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 233.

despida da construção plástica e isenta de manipulações como para o desempenho que acontece acoplado a tais construções. O contato com os elementos do teatro de formas animadas e suas derivações é uma constante na história do grupo. O ator do XPTO é levado a conhecer a arte do boneco, a dominar a técnica do boneco, enquanto aprende a “ser” boneco – no sentido de que o mecanismo articulado e preciso, a despeito de toda rigidez que ele possa significar, está intimamente ligado ao desejo de perfeição do homem na arte e fora dela. Então, a busca da perfeição expressiva do corpo do ator pode encontrar nas formas animadas da representação teatral um importante instrumento para o aperfeiçoamento de seu ofício.

Heinrich Von Kleist apresentou uma reflexão sobre a relação entre o corpo humano e a estrutura da marionete, que influenciou sobremaneira a posteridade da arte da representação cênica.⁶⁵ Kleist comparou a resistência ao comando externo e a suscetibilidade afetiva típicas do corpo humano com a não resistência, a simetria, a maleabilidade e a leveza da estrutura articulada do boneco construído artesanalmente, amplamente passível de evoluções por meio da manipulação. O maior obstáculo para a adequação do ator às necessidades da representação, além da complexidade orgânica que constitui seu corpo, estaria ligado ao grau de interferência da sua consciência, capaz de desvirtuar aquilo que está predeterminado como comando para a sua atuação (dramaturgia, roteiro, direção etc.) A semente lançada por Kleist eclodiu, por exemplo, no início do século XX com as propostas simbolistas de Maurice Maeterlinck e Gordon Craig. Este, em sua busca do ator antinaturalista, propôs, no conceito da supermarionete, o ator ideal. Segundo Craig, o ator deveria aprender com a gestualidade estilizada do boneco.⁶⁶ As reflexões de Kleist continuaram a ecoar nas décadas seguintes, sublinhadas pelo impulso industrial à técnica e à mecânica, bem como seus reflexos na arte, que passa a se admitir também como artefato. Os desdobramentos oriundos da marionete frutificaram no futurismo de Vsevolod Meyerhold e repercutiram durante a segunda metade do século na cena de Tadeusz Kantor⁶⁷ e seu manequim portador de vida e de morte.

Continuamos a ver em estéticas contemporâneas as consequências geradas a partir daquele pensamento inicial de Kleist na mecanicidade presente em dispositivos cênicos, na relação do ator com as formas animadas e em práticas que proporcionam o desenvolvimento das habilidades do ator, procedimentos estes que identificamos nos espetáculos do XPTO.

Do ponto de vista dos estudiosos da cena que cresceram os olhos na direção da marionete, a ação ideal do corpo humano buscada pelo artista cênico e apreciada pelo

⁶⁵ Heinrich KLEIST, *Sobre o teatro de marionetas*, passim.

⁶⁶ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 100.

⁶⁷ Ibid.

espectador encontra seu modelo de perfeição fora desse corpo. Esse modelo, paradoxalmente, está na mecanicidade encontrada nas articulações daquilo que não tem vida, como os bonecos, as marionetes, manequins, fantoches, autômatos e os objetos animados do teatro contemporâneo. Contudo, é só e tão-somente a habilidade humana e a sensibilidade associada à experiência (treinamento, repetição e reflexão) que podem fazer com que a matéria supere a sua inércia, operando nessas coisas sem vida o movimento poético ao qual se atribui valor artístico. Dialeticamente, o exercício de imprimir ilusão de vida onde ela não existe gera um aprendizado que se impregna no ator, agente atento desse teatro de meios de expressão variados, e cria-se um caminho para que se obtenha no corpo humanamente imperfeito a precisão e o encantamento identificados com a graça e a perfeição atribuídas ao boneco.

Nesse processo, a citada obra plástica, que pode ser considerada uma herança do boneco na via da estilização e da abstração, quando justaposta ao corpo do ator propõe ao espectador a homogeneização desses elementos híbridos – ou seja: ser vivo e matéria inanimada; ou ainda: o ator e a escultura feita para vestir, configurada no módulo cenográfico móvel, no figurino escultural, na fusão boneco-ator, na “máscara corporal”, conforme o conceito abordado por Costa.⁶⁸ Essa escultura feita para vestir nos remete às primordiais formas animadas da expressão, como a máscara e o boneco, de onde teria se originado. Agora ela seria um boneco bem mais complexo do ponto de vista da estrutura, nada homogêneo, nem mimético. Algum caráter antropomórfico somente poderia ser verificado nessa estrutura nas situações em que nela se faz visível parte da própria natureza humana: a expressão viva no corpo do ator.

Somos levados a considerar que os procedimentos cênicos que dizem respeito à escultura feita para vestir, quando somados ao desenvolvimento das habilidades acrobáticas, coreográficas e gestuais e à ausência do texto num espetáculo ou à presença do texto em outro, influenciam uma estética para o ator, bastante impulsionada pelas necessidades advindas ao longo do tempo. À medida que se iam criando novas configurações plásticas e novas formas de utilização do espaço nas produções teatrais do XPTO, tais procedimentos também conduziam ao preparo e à disponibilização do ator para figurar como parte de uma linguagem mais ampla que se colocava em processo.

Podemos citar alguns exemplos dos variados procedimentos cênicos que confluem para uma estética do ator do XPTO, como os figurinos tubulares em *Coquetel Clown*, *Babel Bum* e *O pequeno mago*. Trata-se de peças cilíndricas de aspecto inflado que possuem pouca

⁶⁸ Felisberto Sabino da COSTA, op. cit., p. 12.

ou nenhuma flexibilidade, cuja extensão vertical cobre desde o pescoço até parte das pernas do ator, pedindo-lhe soluções perante problemas físicos para executar o desempenho que a cena requer. Há o aspecto acrobático nas personagens dos anjos de *Babel Bum*, já que nas cenas aéreas onde elas estão presentes todo o desempenho acontece na extremidade de um alto e estreito constructo que o tempo todo se movimenta. Já na tropa da rainha de *O pequeno mago* ou nos policiais de *Buster e o enigma do minotauro*, vemos como a coreografia se faz presente com seus requisitos de precisão, maleabilidade, simultaneidade ao elenco e sincronia com a música. Em outras situações, observamos a necessidade da clareza do gesto e da estilização do movimento, conjugando-se ritmo e amplitude nos desenhos que o corpo realiza no espaço, só e tão-somente porque assim estilizadas e pouco humanizadas são muitas das personagens levadas à cena do XPTO. A ausência da fala, desde *Buster Keaton contra a infecção sentimental* (1985) até *Babel Bum* (1994), levou à ampliação do alcance da expressividade corporal e à sua ênfase. A partir daí, a voz do ator uniu a palavra aos sons guturais e às linguagens inventadas que até então compunham a sua expressão vocal e inseriu o texto falado no universo imagético explorado até então pelo grupo. Inaugurar o texto no XPTO implicou, além da atenção à pronúncia, projeção e articulação da voz, em saber amalgamar as linguagens verbal e corporal, utilizando ambas de forma que não gerasse prejuízo ao patrimônio da imagem e do movimento construído ao longo dos anos, nem tornasse a fala um excedente de menor brilho na expressão do todo.

A proposta de fundir o ator com a escultura que o reveste, seja por meio do recurso do figurino escultural ou do módulo cenográfico móvel, dá conta de realizar parte da estilização que lança mão da abstração no XPTO. A abstração e a representação figurativa se complementam nas encenações do grupo. A estilização acontece em diferentes graus, ora se afastando, ora se aproximando de uma imagem mais abstrata.

A experiência da abstração total pode ser observada no percurso histórico realizado pelas artes plásticas. Podemos verificar que, após uma paulatina desfiguração da imagem realista na segunda metade do século XIX, culminou um novo impulso realizado pelos modernistas, momento em que o boneco começava a ganhar novos significados na arte teatral. Observamos os desdobramentos do abstracionismo até os dias de hoje. Quanto ao teatro, a única maneira de realizar um espetáculo radicalmente abstrato seria, obviamente, eliminando de seu espaço cênico toda representação figurativa e antropomórfica. E, além de utilizar representações abstratas, não só a imagem humana teria que ser suprimida, mas o próprio ator em corpo, voz e movimento. Houve quem preconizasse uma cena teatral totalmente sem gente, haja vista o que Craig chegou a vislumbrar ao expor seu conceito de supermarionete.

Craig realmente propunha um tipo de marionete que substituísse o ator vivo e sugeria que se buscasse inspiração no “país da morte”. Ele encontrava no boneco o melhor modelo para experimentar as suas ideias.⁶⁹ Essa referência à morte diz respeito à condição dos simulacros humanos tão importantes no teatro de Tadeusz Kantor, para o qual o ator vivo foi sempre fundamental. No teatro de Kantor, os simulacros humanos são elementos inertes que remetem à vida, em oposição ao ator vivo, cuja existência aponta para um único e certo fim: a morte.⁷⁰

No XPTO, o que percebemos quando lançamos olhos às diversas montagens construídas ao longo da sua trajetória é a celebração da vida. Inegável é a colaboração de Kleist e seus seguidores para que se realize a compreensão e o empreendimento no caráter preciso, definido e claro da representação teatral. Um aspecto bastante contemplado na reflexão que diz respeito à marionete é a relação entre sua aparência humana e a ausência de vida que ela ostenta. É também uma opção de se falar em vida opondo-a ou relacionando-a com a ideia de morte. Já tratamos aqui de considerações que privilegiam o simulacro humano como fonte de subsídios à experiência da representação teatral. O fato é que, no caso do XPTO, toda atenção, reverência e profundidade dirigida à figura do boneco e às construções que aludem a ele, mesmo que se reconheça a sua relação conceitual com a morte, é a celebração da vida que sobressai nos espetáculos do grupo. A forma, a cor, a luz, o som, o movimento do que não tem vida e a expressão corporal se encontram e se fundem num contexto do qual o que permanece, no final das contas, é um teor otimista. “Despertemos para a vida e vamos em frente” parece ser o que se inscreve nos espetáculos.

No XPTO, a figura humana é elemento integrante e fundamental dentro da linguagem construída pelo grupo. O corpo do ator complementa a imagem da construção plástica, oferecendo sua plasticidade humana nessa composição. O ser humano, elemento tão concreto diante das abstrações artísticas e tão natural perante as estilizações, absorve o caráter estilizado e abstrato nessas justaposições.

A estilização e a abstração são uma decorrência do processo histórico das artes como um todo. São procedimentos importantes no teatro e nas variadas modalidades artísticas. Abstrair a figura humana é procedimento amplamente experimentado em algumas artes e gera resultados estéticos reconhecidos e apreciados.

Cézanne e os cubistas, por exemplo, deram importante impulso às experiências que propunham a abstração da forma natural.⁷¹ Mas no teatro, por mais que se possam inserir tais

⁶⁹ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 10.

⁷⁰ Tadeusz KANTOR, *El teatro de la muerte*, passim.

⁷¹ Francis WOLFF, op. cit., p. 41.

abstrações, ainda são necessários homens cheios de vida para dar alma: para animar qualquer cena, estando eles visíveis ou não.

A abstração, a representação figurativa e a participação do ator acontecem de forma diversificada, variando-se as prioridades de acordo com cada fase na qual se elege o elemento capaz de contemplar as escolhas e necessidades estéticas de cada momento, desde que sejam privilegiados a eficácia expressiva, o avanço da pesquisa e o desenvolvimento da linguagem.

Ao longo da experiência do Grupo XPTO não se observam espetáculos que venham apresentar uniformidade de elementos, estilos ou modalidades. É o dialogismo entre as variadas maneiras de representar que constrói a linguagem de cada encenação. Essa interação esteve presente desde o surgimento do grupo.

A estilização no XPTO ocorre no encontro entre a abstração e a representação figurativa. As imagens inusitadas criadas pelo grupo no decorrer de sua história lançaram mão da experimentação com materiais e procedimentos diversos, gerando os resultados plásticos que são um dos elementos formadores da linguagem que define e destaca a expressão artística do grupo. Osvaldo Gabrieli desde sempre pôs à disposição da atividade teatral o seu talento como encenador e como artista plástico. Ele tem desenvolvido um acervo de obras visuais construídas em função da eficácia que oferecem para a cena, à medida que favoreçam o deslocamento, a maleabilidade, o ajuste e o encontro com o corpo do ator – seja para que este as conduza atuando fora delas ou revestido com elas. Nesse contexto é que se define um dos elementos formadores da linguagem do grupo: a expressão do ator do XPTO. Além de estar atrelada à experiência da plasticidade do figurino, cenário e adereços, no que tange ao material essa expressão encontra também seu impulso na relação com a imaterialidade da luz e da sonoridade, cujas especificidades foram também desenvolvidas dentro do contexto da linguagem construída ao longo dos anos.

Esse processo que conjuga, mistura e propõe a fusão entre homens e coisas gera na via da estranheza o ser inusitado. Inusitado porque simplesmente propõe outro corpo ao homem, ou inusitado porque acopla abstração e concretude em um mesmo elemento: o elemento teatral. Ana Maria Amaral considera que a sensação de estranheza provocada pelo inusitado na cena é gerada por uma materialidade que remete o espectador àquilo que é invisível e desconhecido.⁷² Esse invisível e desconhecido é o que se contrapõe às rotinas redundantes das imagens do dia a dia e privilegia o espectador, propondo uma relação aprofundada e reflexiva

⁷² Ana Maria AMARAL, *Teatro de animação*, p. 60.

com a obra de arte. Por sua vez, tal “nova imagem” é tratada por Evgen Bavcar em “Desconhecido da luz”. A partir dessa abordagem somos levados a perceber que vivemos inseridos em um mar de redundâncias imagéticas que são propostas às sociedades de forma exaustiva, sem que de fato nos apropriemos de algo de valor, já que não conseguimos dominar o ataque visual vertiginoso que se nos apresenta todo o tempo. Estamos direcionados a uma maneira viciada de olhar, que dificulta a descoberta, o encontro com a novidade e o estímulo criativo. Esta é também uma razão que nos leva a destacar a inventividade e a profundidade que os espetáculos do XPTO oferecem, propondo ao espectador fruição, diversão e desafio da imaginação perante uma relação crítica que não busca convencer pelo discurso, na medida em que apresenta uma criação inovadora e inusitada que pede para descobrirmos o que há no jogo da teatralidade proposta pela nova imagem. Identificá-la, registrar suas semelhanças e seus excedentes em relação ao universo conhecido faz parte do jogo: “Ser livre é poder olhar de outra maneira: imaginar-se por si mesmo, batizar e fazer nossa a imagem”.⁷³

A experiência diante do espetáculo teatral, de acordo com Jorge Coli, “é um lugar de encontros em que a obra, a sua visão e suas imagens unem-se para além da materialidade”.⁷⁴ Embora esse encontro tenha seu princípio no contato com a materialidade da obra, são os desdobramentos desse contato, que se estendem no espaço e no tempo, que irão deflagrar no espectador os efeitos da proposta artística, graças ao que produzirão as imagens na sua imaginação.

Anselm Jappe trata da imagem que media o contato subjetivo na sociedade. Segundo ele, o uso que se faz da imagem diz respeito a estratégias de mercado usadas para incrementar o consumo, ditando normas de comportamento. Um dos resultados obtidos por essa empreitada mercadológica verifica-se no aprisionamento da capacidade criativa frente ao assédio da aparência ardilosa e repetitiva, impedindo ao sujeito uma autônoma leitura do mundo, enquanto o que se fomenta de fato é a ignorância. É fácil verificar nessa estratégia o objetivo que privilegia o lucro usando o poder da imagem em detrimento da emancipação do sujeito. Mas o que gera interesse para o nosso estudo é o fato de que o mercado de produtos e serviços aprendeu rapidamente que a imagem tem o poder de impregnar pensamentos e conduzir emoções. O diferencial reside nos objetivos de quem assume a produção e a divulgação dessa imagem. Ela, por si só, não é benéfica nem maléfica. Tudo depende do uso que se faz para que seu poder transforme a vida do homem de forma construtiva ou não. Há produções teatrais que priorizam o lucro em prejuízo da amplitude que a arte pode atingir. O

⁷³ Evgen BAVCAR, Desconhecido da luz. In: Aduino NOVAES (Org), op. cit, p. 157.

⁷⁴ Jorge COLI, op. cit., p. 88.

próprio conceito de arte muitas vezes se pulveriza no meio mercadológico, e ela passa a ser considerada apenas mais um produto a ser vendido. Contudo, a arte continua a ser um acontecimento capaz de melhorar o mundo. Oferecendo o prazer da apreciação estética, pode ser ainda vista como fonte de riqueza interior para o sujeito receptor, repercutindo nele seu poder construtivo e valorizando a inteligência e a sensibilidade que ele possui. Somos levados a observar que nesse caminho situam-se os efeitos da imagem, entre o artista e o fruidor da obra, propiciando a ampliação dos horizontes e a libertação do pensamento.

A postura que o XPTO defende em relação à utilização da imagem, por sua vez, é a que se mostra por meio de sua ação cênica. Sua estética transgride a rotina pela construção plástica inusitada e surpreende na ação do ator, cujos procedimentos se destacam porque ele desenvolveu sua habilidade no treino de uma integração corporal que confere precisão à sua expressão (seja esta individualizada ou conectada com o objeto) com os outros atores e com a encenação como um todo. Ele conduz sua expressividade ao mesmo tempo em que é conduzido pelo aparato cênico.

As implicações da relação do ator do XPTO com a máscara e com o boneco, bem como com as derivações estilizadas, fragmentadas ou abstraídas oriundas de ambos, podem ser conferidas, por exemplo, em *A infecção sentimental contra-ataca* (1985). Em uma das cenas, por meio da manipulação bonecos antropomórficos, ainda que estilizados, relacionam-se entre si e também com objetos representantes de elementos da vida urbana. Em outra cena do espetáculo, a máscara ultrapassa dimensões e formas humanas: adquire o aspecto de um grande saco de lixo, cuja boca, da qual se projetam finas e longas hastes em forma de antenas, passa a ser a boca de um ente que ingere e vomita coisas e pessoas. Configura-se aí uma máscara corporal que propõe uma figura viva inusitada, ao mesmo tempo em que tal elemento cênico possui dentro de si um ator manipulador insuspeitado, responsável pela expressão “animada” do saco de lixo. A máscara insólita tem boca e antenas e não deixa de configurar ante os olhos do espectador um imenso e estranho saco de lixo, monstruosidade criada no uso da metáfora que remete às atrocidades geradas pelo inconsequente comportamento contemporâneo: produzir detritos em larga escala por consumir indiscriminadamente produtos industriais ao ponto de começar a viver em um ambiente-lixo, ou mesmo a identificar-se com o lixo porque o que se consome tem qualidade de lixo.

Esse ente “gerado” pelo lixo adquire certa autonomia na cena diante de nossos olhos, aparentado com algum molusco gigantesco graças ao movimento sinuoso nele engendrado e à presença das hastes que, por meio de um manuseio interno e oculto, fazem as vezes de antenas sensitivas. Ele ganha corpo na nossa percepção na via de uma poética muda,

construída no tempo e no espaço da cena, que intervém em algum ponto da nossa imaginação e nela vai repercutir em novas representações ao longo do tempo, como no processo da “imaginação poética” proposto por Bachelard. O lixo, o saco de lixo, as sonoridades, a luz, o ator-manipulador, tornam-se os termos do verso sem palavras elaborado na cena. O espectador conhece cada um desses elementos de antemão, pela experiência de seu dia a dia, mas é surpreendido por uma proposta inusitada de relações entre eles. A cena propõe a sintaxe teatral entre seus elementos num paralelismo com a sintaxe literária existente no poema, quando este gera sentido na combinação das palavras escolhidas pelo poeta.

Tal como o “saco de lixo autônomo” presente na cena descrita acima, destacam-se nos espetáculos do XPTO várias outras justaposições de ator com obra plástica elaborada, herdeiras de uma raiz mascarada e/ou bonequeira, construídas com materiais e métodos distintos entre si.

Em determinada cena de *Coquetel Clown* (1989), a máscara envolve toda a cabeça dos atores. Trata-se de uma peça moldada na forma de um peixe. É fixa, com exceção da área da boca, que possui articulação no que seriam os seus lábios protuberantes. O ator que a veste manipula essa articulação em momentos específicos, sem que se perceba. Poderíamos dizer que a máscara adquire características de boneco por conta da articulação e manipulação? Ou seria esse objeto, na verdade, um boneco articulado e manipulado revestindo a cabeça do ator? Seja qual for a resposta, o que podemos afirmar de antemão é o quanto a experiência desenvolvida pelo XPTO atrai o espectador e estabelece vínculo com ele em função também dessas inesperadas e surpreendentes integrações e fusões entre as diferentes modalidades da representação artística.

Na cena supracitada, a cor, a forma e o movimento desse “adereço de cabeça” destacam-no do restante do corpo do ator, cujas dimensões se tornam mais discretas pelo efeito da malha preta que o reveste e da iluminação que privilegia e aprimora todos os efeitos existentes no material, na cor e na movimentação. Contudo, em seu deslocamento e por meio da gestualidade, esse homem-peixe transforma seus braços em barbatanas, e o movimento de suas pernas intencionam a maleabilidade da cauda. A máscara de cabeça, cuja boca ganha manipulação típica do boneco, é portada por um ator cujo corpo desnudo de máscara corporal representa características desse personagem-peixe apenas em sua movimentação, que se configura também como dança. A integração de modalidades e a fusão de dispositivos da representação nessa cena são evidentes.

Entre a máscara e a vida que ela representa está o processo imaginativo e memorial que permite que o observador entre em contato com a representação. Podemos considerar aí

três instâncias: a materialidade do objeto, os significados aos quais ele remete e a ligação estabelecida entre eles pelo espectador. Embora concomitantes, essas etapas ocupam diferentes esferas no processo da percepção: 1) a máscara como objeto construído: uma escultura; 2) o elemento que ela reveste, o qual muitas vezes é um ator; e 3) a composição entre esses dois elementos, que gera finalmente a homogeneização entre os híbridos.

O ator ou a coisa que se mascara torna-se alguém semelhante à máscara. O lugar onde a semelhança se realiza situa-se na imaginação do observador que concebe o ser como homogêneo, embora o saiba híbrido.

Ana Maria Amaral, ao associar a máscara à ideia de transformação, uma vez que mascarar é disfarçar ou dissimular, trata de apresentar a diferença de função entre máscara e boneco: “Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é a sua metamorfose”.⁷⁵ Considerando definições mais estritas, a máscara seria uma parte do todo, enquanto o boneco seria uma totalidade. Ela seria algo que adere à coisa sobre a qual está posta para propor-lhe outro corpo, ao passo que o boneco “se bastaria” porque constituiria um corpo completo. Ele seria homogêneo em seu corpo representativo. A máscara tomaria parte em um conjunto híbrido e viria a compor algo na combinação com outros elementos, ao passo que o boneco seria um elemento inteiro, de certa forma autônomo.

No XPTO o conceito de máscara se expande. Ela se estende ao corpo do ator e ao espaço da cena. Em algumas situações vamos encontrá-la, sim, revestindo somente o rosto, mas em outras perceberemos o corpo todo mascarado. E, ampliando mais o campo de ação do conceito de máscara, o XPTO a situa além do ator, do seu rosto e do seu corpo, porque ela também se manifesta no espaço cênico – no módulo cenográfico que envolve o ator manipulador. Ou seja, esta *mise en scène*, além de ser metaforicamente máscara (como é conceitualmente para toda e qualquer atividade teatral por seu caráter de representação), o é também na concretude da construção cênica. Assim o revestimento escultural, que propõe transformação à base que o sustenta, acontece na integralidade da cena.

Os “objetos-máscaras” são abordados por Felisberto Sabino da Costa quando esse autor se refere às máscaras esculpidas ou moldadas,⁷⁶ assim como o “boneco homogêneo” é uma denominação trazida por Henryk Jurkowski para se referir ao boneco articulado, antropomórfico e mimético.⁷⁷ Essas duas formas primevas de representação povoaram as atividades humanas rituais e artísticas nas diversas culturas ao longo dos séculos. Nas artes,

⁷⁵ Ana Maria AMARAL, op. cit., p. 63.

⁷⁶ Felisberto Sabino da COSTA, op. cit., p. 11.

⁷⁷ Henryk JURKOWSKI, op. cit., p. 48.

principalmente após o século XIX, obtiveram as suas transformações, influenciando ao mesmo tempo em que eram influenciadas por movimentos artísticos que se afastavam da representação realista. Máscara e boneco se alternaram, se misturaram, se deformaram e se fragmentaram no seio das artes plásticas, das artes cênicas e da arte que resulta do encontro e integração das várias modalidades artísticas, o que para Jurkowski se traduz no “teatro de meios de expressão variados”, cuja abordagem tem o boneco como ponto de partida.

Tal variedade de meios de expressão é visível na cena teatral do XPTO. Mais uma vez somos levados a afirmar que o grupo apresenta no seu percurso artístico não apenas um aprimoramento técnico e estético do boneco, da máscara, do figurino, da cenografia e da ação cênica, como mostra em suas cenas a convivência entre diferentes etapas do desenvolvimento desses elementos.

Nos procedimentos empreendidos pelo grupo, vemos que a máscara moldada, além de surgir cobrindo a face em alguns espetáculos, em outros se amplia revestindo o corpo todo ou parte deste. Em outros momentos ainda, no que tange ao material, ela se reduz, configurando a “maquiagem-máscara” citada anteriormente pela definição apresentada por Costa. Moldagem ou maquiagem, a expressão nela proposta ora acentua o que há de humano na representação, ora exacerba a estilização e a abstração, aproximando ou às vezes transformando o elemento cênico em ente de aparência inusitada.

Quanto ao boneco, apesar de surgir “homogêneo” em alguns momentos, ele dá campo a muitas de suas variações – desde apresentar-se articulado no secular esquema de animação, mantendo o manipulador oculto, até contracenar com o ator-manipulador à vista do público, ou ainda variando suas formas e dimensões e chegar a apresentar o que se compreende neste estudo como a fusão entre o ator e o boneco.

Por si só, a variedade nas formas da representação teatral que convivem na trajetória do XPTO (muitas vezes dentro do mesmo espetáculo) já oferece ao espectador o dialogismo das diferentes modalidades artísticas, cuja heterogeneidade admite o encontro de diferentes formas de expressão graças à experiência teatral realizada com foco no exercício da construção da linguagem. O encontro entre os elementos híbridos e seu entrosamento é permitido pelo vínculo que se estabelece entre eles no espaço e no tempo da experiência cênica. Esse vínculo acontece graças a uma dramaturgia descoberta pelo grupo ao longo da experiência com a criação e da relação com o público.

O boneco articulado e mimético que é “homogêneo”, o figurino escultural que também se comporta como máscara corporal porque propõe outro corpo ao corpo do ator, o adereço-boneco, o ator com ou sem máscara e com ou sem figurino expandido evoluem nos

espetáculos do XPTO de maneira que os conceitos de máscara, boneco, representação figurativa, abstração, atuação e uso da palavra vão se mesclando e, de fato, realizando a integração no transcorrer da ação cênica. Já não se estabelece nem um teatro literário, nem visual; nem teatro-dança, nem teatro de animação e nem teatro de ator. Parece-nos que o teatro fundamentado na imagem desenvolvido pelo XPTO solidifica a coesão entre as diferentes formas de expressão dentro da atividade teatral.

CAPÍTULO 4

O ator do Grupo XPTO

Ator do Grupo XPTO: o que mobiliza você é o que você move

Quando nos deparamos com a tarefa que compete ao ator no universo da poética cênica do XPTO, necessariamente nos vemos diante das implicações de uma atividade corporal e de suas decorrências na relação com a expressividade dirigida ao movimento, que ora acontece sem se justapor ou se conectar à materialidade cênica, ora se desenvolve vinculado a essa materialidade. A proposta estilizada que perpassa a poética cênica do XPTO se incumbe de solicitar ao ator uma preparação corporal que explora os limites permitidos pela natureza humana, bem como o campo expressivo que a arte lhe propicia. Ao atender esse requisito, o ator se encaminha a uma experiência que abrange desde uma expressividade atlética até o desenvolvimento de habilidades com as formas animadas da expressão, combinando ou não a expressão verbal a essa gama de possibilidades da representação teatral.

Expressividade, arte e sensibilidade são termos que encontramos associados em diversificadas concepções e abordagens. Chamou-nos a atenção a maneira como Peter Brook, em uma de suas colocações, refere-se à sensibilidade no tocante à expressividade do ator. As relações que podem ser estabelecidas entre a função do ator, o movimento e a sensibilidade surgiram como ponto de partida para a análise do lugar que o ator ocupa no universo que encerra a representação teatral do Grupo XPTO.

O desenvolvimento da sensibilidade do ator é um tema comum no teatro. Ela é preconizada em todas as formas da representação teatral, sejam tendências mais realistas ou mais estilizadas. A sensibilidade é considerada uma característica inerente à condição humana. Muitas vezes diz respeito à percepção, à capacidade de compreensão dos fatos e fenômenos que nos cercam. Outras vezes diz respeito a certa emotividade e até mesmo fragilidade da pessoa frente aos acontecimentos. De relevância para este estudo é o fato de que constitui um dispositivo por meio do qual somos afetados pelo mundo nas várias formas em que este se nos apresenta e nos atinge.

O teatro lida com a sensibilidade em pelo menos duas instâncias. Primeiramente somos levados a pensar na sensibilidade que permite que o espectador estabeleça algum nível de conexão com a expressão cênica. Em seguida, nos remetemos à sensibilidade que diz respeito a uma qualidade do artista. A maneira pela qual o ator é afetado pelos elementos atinentes ao seu ofício é que provoca os resultados a serem observados no seu desempenho, quando chega o momento de se apresentar a público. Contudo, o que se verifica nas diferentes

propostas de atuação é a diversificação do entendimento do conceito de sensibilidade e do uso que dele se faz.

Um encaminhamento ao conceito de sensibilidade se identifica com a cena dialogada que busca vínculo com o espectador na expressão da emoção vinculada a uma grande ênfase na fala. A palavra e o efeito emocional que busca conectar o espectador à cena são elementos presentes no drama realista que, no teatro, identifica seus elementos já na obra de Shakespeare, desenvolvendo-se ao longo de várias experiências teatrais e alcançando nossos dias, conforme verificamos em diversas produções cênicas contemporâneas (observamos hoje a herança desses efeitos na telenovela, no drama hollywoodiano e em alguns espetáculos teatrais). A interiorização configurada no sentimento encaminha o desempenho do ator nesse fazer teatral.

Peter Brook, quando se refere às derivações desse fazer e propõe uma cena renovada em relação a um teatro que ele próprio considera “convencional”, tece considerações sobre a sensibilidade do ator. Afirmar ele: “Quando nossos atores fazem exercícios de acrobacia é para desenvolver a sensibilidade e não a habilidade acrobática”.⁷⁸ Essa concepção que utiliza a atividade corporal para sensibilizar o ator o faz objetivando o aguçamento de uma melhor percepção do corpo. E, embora conceba a sensibilidade como instrumento ampliador da eficácia expressiva por meio da experiência que o ator engendra na arte e na vida, trata os resultados dessa experiência como algo a ser armazenado e controlado para posteriormente dar vazão às sutilezas recomendadas por um fazer teatral mais contido do ponto de vista da ação e menos estilizado do ponto de vista da construção imagética – menos teatralizado, à medida que se apresenta mais imitativo e mais ilusório. Identifica-se com esse contexto mais a interpretação de um papel do que uma representação que transforma e desconstrói o que é natural e corriqueiro, e que configura inclusive radicalizações da estilização geradoras de altos níveis de abstração — como é o caso do ator que atua oculto dentro do saco de lixo “vivo”, executando o efeito de “humanizar” a matéria inerte em *A infecção sentimental contra-ataca* (1984). A maleabilidade que se consegue no material por meio da ação humana chega a causar dúvidas quanto ao tipo de dispositivo que “anima” aquela forma. O espectador suspeita que o movimento possa estar sendo causado por fios, desconfia do fato de haver mesmo alguém dentro desse elemento expressivo, que consideramos híbrido porque transita entre módulo cenográfico, peça de figurino e objeto animado. Também consideramos a presença do efeito realizador de uma fusão num procedimento que estabelece esse vínculo entre dois ou

⁷⁸ Peter BROOK, *A porta aberta*, p. 17.

mais elementos expressivos. A obtenção de tal efeito revela a habilidade, atenção, concentração e empenho do ator, a quem se atribui ao mesmo tempo a função de manipulador ou manuseador do objeto ou do material.

Outra cena que traz a abstração como resultado do encontro entre a ação do ator e o material plástico está em *Coquetel Clown* (1989 e 2004). Nela, a metáfora está na relação estabelecida entre círculos e quadrados. Essa geometria, além de figurar nos figurinos e suas extensões, estende-se também para o movimento dos atores. Aqueles que estão caracterizados com formas retas aderidas e extensivas ao corpo atuam como bloqueios ou catracas. Em seu movimento giratório, assimétrico e simultâneo, dividem o espaço cênico em dois mutáveis campos de ação, tratando de manter desunidos os que trazem as formas circulares. A extrema precisão e sincronismo das ações integra o jogo das formas e o sentido do impedimento provocado pelas linhas retas de encontro às linhas curvas. Após a insistência das formas circulares abre-se uma breve passagem que escapa ao controle dos bloqueios. Os homens-círculo finalmente conseguem se encontrar e estabelecer uma conexão numa espécie de abraço que finaliza a cena.

Nos dois exemplos supracitados vemos o compromisso que o ator assume de produzir efeito humanizante em formas e materiais diversos, ao mesmo tempo em que produz na sua própria humanidade um efeito mecanizado. É essa abstração na ação do artista que muitas vezes, na produção do XPTO, desafia e dinamiza sobremaneira a apreciação do espectador e coloca o ator na função de agente da “imaginação poética”. Isso porque é ele que engendra o ato expressivo, que assumirá outras dimensões e estabelecerá outras conexões no universo perceptivo do receptor.

Ainda considerando as diferentes escolhas estéticas possíveis para o teatro e para o ator, deparamo-nos com as definições apresentadas por Patrice Pavis,⁷⁹ que vincula à dramatização a tensão dramática e os conflitos entre personagens no drama realista. Ou seja, no caso do teatro realista há conflitos e tensões implícitos ao texto dramático: o conflito e a tensão dramática devem estar presentes desde o texto teatral para que se concretizem no desempenho do ator, que deve ser habilidoso na expressão sensível sem extrapolar a aparência natural. Isso se dá mesmo quando tal opção expressiva pretende, por meio do ato controlado e concentrado, uma síntese dos elementos gestuais pertencentes à aparência natural.

Verificamos que, no teatro que Brook considera convencional ou naquele que treina a expansividade e mostra a contenção, a sutileza do movimento existe como ponto de

⁷⁹ Patrice PAVIS, *Dicionário de teatro*, p. 374.

identificação com a simulação do gesto natural e cotidiano. Sua representação de humanidade continua a encontrar eco na necessidade de mostrar a “verdade de uma personagem”.

Escolas de atores proliferaram mundo afora inspiradas principalmente no modelo russo e francês, que primavam pelo desenvolvimento da estética realista-naturalista⁸⁰ e fomentam até o presente momento um conceito de atuação no qual sensibilidade, sutileza e controle formam um tripé sobre o qual os atores se isolam na busca de uma perfeição interpretativa. Persegue-se o ideal de um modelo de interpretação voltado para a eficácia da mimese e com a expressão do sentimento: esforço em apresentar na cena as sutilezas da emoção. Adotando esse modelo de interpretação, há os atores que não conseguem se identificar com a arte que não venha a glamourizar a pessoa do artista, elegendo o brilho de virtuosos interpretativos. Adeptos da herança dramática na representação, esquivam-se ao teatro fundamentado na imagem, pois temem que a estilização e a dinâmica da cena neste teatro venham a suplantam o destaque à figura do ator.

A experiência de Osvaldo Gabrieli à frente do XPTO ao longo de três décadas faz com que ele reconheça, já nos primeiros contatos, se um ator possui ou não a capacidade de compartilhar o próprio talento com a proposta de integração das artes que realiza, inclusive, o que denominamos a “fusão” dos procedimentos na cena. Para o encenador, “o ator de teatro muito realista, aquele que não quer risco, não se integra à proposta do grupo, não consegue se vincular. Muitos tentaram participar de *O público*, por exemplo, mas quando perceberam a proposta, caíram fora.”⁸¹ Isso porque a proposta desse espetáculo, embora utilizasse o texto de Lorca e, portanto, investisse na expressão verbal, continuava abrangendo a mesma variedade de meios expressivos típica do XPTO.

Segundo Gabrieli, o grau de entrosamento entre o ator e as formas animadas é também um bom termômetro para medir a possibilidade de esse ator estabelecer vínculo com a proposta do XPTO. Para ele, é sintomática a diferença entre o ator ensimesmado que assimilou preconceitos e bloqueios em sua formação e aquele cuja experiência e aprendizagem o tornam disponível aos variados meios da representação: “a disponibilidade do ator na relação com os dispositivos da animação é visível na primeira aproximação que observamos entre ele e o boneco”.⁸² Os dispositivos da animação são utilizados como parâmetro por Gabrieli justamente porque configuram uma das modalidades que estruturam o teatro fundamentado na imagem e, por conseguinte, a poética do Grupo XPTO. Eles

⁸⁰ Jean-Jacques ROUBINE, op. cit., p. 26.

⁸¹ Entrevista concedida por Osvaldo Gabrieli ao autor desta dissertação em 04 mar. 2013. Ver Anexo.

⁸² Ibid.

representam muito bem a relação do ator com os materiais e com as elaborações plásticas, já que o boneco é primordialmente um artefato plástico expressivo que tanto vem se estilizando, desfigurando e abstraindo ao longo do tempo, como o demonstra Jurkowski e conforme se vê em diversos momentos da trajetória do XPTO.

Há situações na cena do grupo nas quais a relação entre o ator e o artefato mais se aproxima dos dispositivos da manipulação típica do teatro de bonecos. O astronauta de *Babel Bum* (1994), um boneco de grandes dimensões que se encontra bastante elevado no espaço da encenação, é manipulado por um ator que se desloca sobre o palco e utiliza longas varas para realizar a tarefa de produzir nele o efeito da flutuação. Em *A infecção sentimental contra-ataca* (1985) há uma cena em que acontece a manipulação de bonecos que estilizam as formas do teatro mamulengo, na qual os atores se mantêm ocultos. Em *O pequeno mago* (1995) há um adereço não articulado que assume o aspecto de um pavão dourado. Por um procedimento da animação, em uma das cenas, ele surge e desaparece repetidas vezes entre os elementos do cenário, numa jocosa fuga dos seus perseguidores. Em *Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato* (2007), é introduzida uma peça curta, escrita pelo próprio Lorca e intitulada *O teatrinho de Dom Cristóvão* (1931), executada por dois atores ocultos que fazem com que bonecos de luva interajam com músicos e com um ator não oculto.

Os exemplos acima citados configuram diferentes níveis de estilização do boneco, bem como situações nas quais o ator demonstra sua disposição e empatia com tais meios expressivos.

No processo criativo do XPTO, a expressividade do ator se desenvolve e se define num fluxo de mão dupla no que se refere a expressar a prontidão e a iniciativa, a contenção e a expansão, a sutileza e o exagero. Há um revezamento e uma coexistência entre esses opostos, sendo que a expressividade daí resultante se permeia pela relação com a experiência sensibilizadora do ator fora da cena e dentro dela. O treinamento realizado em oficinas, cursos e ensaios,⁸³ bem como a atenção aos fatos que dizem respeito ao próprio corpo e ao corpo do semelhante, concernem à experiência externa à encenação.

Quando nos referimos à experiência que acontece no interior da cena, estamos abordando a atuação propriamente dita durante o espetáculo: aquilo que o espectador presencia. Esse atuar engloba a sensibilidade que disponibiliza e conecta, com a intenção de

⁸³ À medida que o espetáculo em processo de montagem requisitasse do ator um preparo determinado, profissionais de diversas áreas eram chamados para coordenar cursos, treinamentos, oficinas e orientações. Entre tantos outros, podemos destacar Renata Melo como preparadora corporal, Tica Lemos na área da improvisação, Gabriel Guimard com técnicas de clown, Simone Melo e Anie Welter com dança, Domingos Montagner e Léo Abel com circo aéreo e acrobacia, Nilton Yamasaki com mímica e Cleber Montanheiro com *commedia dell'arte*.

tornar precisa a relação do ator com o tempo e com o espaço predefinidos pela encenação. No final das contas, essa é a própria relação com a ação cênica.

A relação com o tempo é pautada pelo ritmo predefinido e suas variações para a personagem ou tipo que o ator representa, pelo confronto com o tempo da ação apresentada pelos outros atores, pelo tempo do percurso realizado pelos adereços e construções cênicas, e pelas sonoridades geradas tanto pelo músico-ator dentro da cena quanto produzidas fora do campo de visão do espectador.

A relação com o espaço é conduzida pelo deslocamento e movimentação predefinidos à personagem ou tipo representado pelo ator, pela ocupação dinâmica que outros atores, adereços e construções cênicas realizam e pela posição que o ator ocupa em relação ao espectador no que tange a privilegiar a percepção deste em relação à evolução cênica.

Percebemos que as definições para tempo e espaço apresentam certa interdependência quando implicadas na ação do ator inserido no teatro fundamentado na imagem. Provavelmente porque esse teatro, pela sua relação maior com a materialidade e com o movimento e menor com a palavra, esteja prioritariamente ligado à ação visível, cênica. E porque a ação, como extracena ou fenômeno natural, resulta de uma combinação entre tempo e espaço. Tal ação, por exemplo, implica as variações de velocidade, e esta, em sua definição científica, resulta da relação entre percurso realizado e tempo.

Considerando a abordagem de Adolphe Appia, concluímos que o que estabelece o vínculo entre o tempo e o espaço da cena teatral é a mobilidade. Isso porque o movimento implica duração e extensão, “e, uma vez que há reciprocidade, as artes do espaço, da mesma maneira, graças às artes do tempo, manifestam-se numa duração que lhes seria estranha sem elas.”⁸⁴ As “artes do tempo” estão ligadas ao ritmo, como é o caso da música, da fala, dos ruídos e também do silêncio, pois mesmo numa cena sem som também se determinam intervalos ou períodos. As “artes do espaço” compreendem a matéria inanimada, o corpo do ator e os volumes fluidos definidos entre esses elementos no espaço e no tempo da encenação. O corpo do ator, entretanto, além de trazer suas dimensões vivas e espaciais, conduz e é conduzido por uma temporalidade necessária à sua existência e à sua atuação na cena. Portanto, esse corpo móvel opera a união da espacialidade e da temporalidade que definem uma encenação.

⁸⁴ Adolphe APPIA, *A obra de arte viva*, p. 19.

Renato Cohen entende também a performance⁸⁵ como uma função do espaço e do tempo, para a qual ele estabelece a seguinte fórmula: “ $P = f(s, t)$ ”. Segundo ele, “(...) um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”.⁸⁶ Esse “alguém” atuante, seja na performance ou na cena teatral, é o elemento humano: o artista performer ou o ator. Assim, verificamos similaridade nas reflexões de Cohen e Appia, que culminam por definir o ator como aquele que leva para a cena a relação do tempo em função do espaço, ou mesmo como o realizador da união entre essas duas entidades suscetíveis de medida, já que a autonomia do ator em relação às estruturas e objetos o faz agente mobilizador da cena.

A acrobacia, a evolução aérea, o movimento ampliado ou o gesto estilizado, quando apresentados pelo ator na cena do XPTO, caracterizam um recurso expressivo que se adequa ao contexto da cena e à composição da linguagem objetivada pelo encenador. Excluída está qualquer possibilidade de se estabelecer a exibição de números estanques, isolados. Privilegia-se a relação com a totalidade conduzindo-se à construção da linguagem, à medida que os diferentes elementos expressivos interagem no tempo e no espaço. A estilização característica desses recursos dialoga com momentos de sutileza e suavidade. Busca-se um equilíbrio entre os diferentes níveis da estilização na maneira como essas diferenças são entremeadas no transcorrer de cada espetáculo. O uso dos diferentes níveis da amplitude do movimento, das suas repetições e da velocidade aplicada, por exemplo, definem essa busca de equilíbrio.

Quando as ampliações e modulações do movimento se apresentam no corpo do ator compondo uma representação estilizada, trazem uma ressignificação da natureza humana nos efeitos produzidos por essa forma expressiva, porque conferem ao corpo do ator características que excedem o comportamento prosaico dos corpos no cotidiano. Na cena, o corpo ressignificado do ator se encontra com outras ressignificações nos outros corpos e nos outros recursos materiais, sonoros e luminosos.

A força expressiva do corpo, que se faz representativo e estilizado porque tudo pode simular em si, propõe uma humanidade desconstruída e ressignificada por meio da abstração em elipses coisificantes do corpo e vivificantes da coisa. A supressão de caracteres humanos acontece na justaposição de corpo e matéria plástica, privilegiando aí ora a exposição e a

⁸⁵ A performance surge como experiência de artistas plásticos e encontra um ponto de identificação com o teatro porque prioriza o fazer em relação ao expor, ou seja, desenvolve-se no decorrer do tempo, em detrimento da obra estática. Implica uma ação. É expressa numa temporalidade. Outra característica da performance é seu caráter improvisacional: não apresenta ações ou falas ensaiadas ou decoradas.

⁸⁶ Renato COHEN, *Performance como linguagem*, p. 28.

mobilidade de partes desse corpo, ora o destaque e a expressividade da coisa que é aderida a esse corpo ou conduzida por ele. Portanto, verificamos que há uma relação de proporção manifesta entre matéria viva e matéria inanimada por meio da expressividade do ator: quanto mais o vemos, menos vemos matéria plástica, e vice-versa. A variação no grau de exposições e destaques possibilita desde momentos cênicos onde não se vê o ator mantido oculto ao conduzir e manipular, até momentos em que não há qualquer justaposição, condução ou manipulação. Essas variações englobam os procedimentos do figurino escultórico, que por vezes também assume a condição de máscara corporal, de módulo cenográfico móvel, de condução de adereços, de dispositivos de animação das formas, de máscara-escultura e de maquiagem-máscara.

Na cena do futebol de *Coquetel Clown* (1989), o figurino escultórico se apresenta como uma máscara que cobre quase todo o corpo do ator exceto parte das pernas, que se movimentam livremente e possibilitam o deslocamento no desenrolar da cena. Os seres-máscara se reacionam entre si tendo uma bola como objeto de interesse e disputa, até descobrirem que o jogo só acontece de fato quando ela é compartilhada. Recolher a bola, escondê-la, persegui-la, disputá-la, mostrá-la e compartilhá-la são ações que o ator mascarado desenvolve somente com o movimento corporal, e sua ação aparentemente restrita pela cobertura do corpo é suficiente para compor a expressividade que a cena requer.

Na cena dos espelhos, que faz parte de *A infecção sentimental contra-ataca* (1985), os espelhos são levados por atores desprovidos do figurino escultural. Sua vestimenta pode ser identificada com um figurino realista. A elaboração plástica reside no tratamento dado às variadas formas geométricas que as molduras desses espelhos assumem. Ver a si e ver o mundo refletido nesses espelhos são algumas das ações que conduzem o movimento coreografado do elenco no espaço da cena. Narcisismo, individualidades, isolamento e as possibilidades de coletivizar a experiência referem-se ao comportamento humano contemporâneo. Nessa cena é visível o corpo inteiro do ator, cuja expressividade se destaca na relação que ele mantém como o objeto que manuseia.

Prosseguindo com as considerações a respeito dos encontros realizados pelo ator dentro da proposta cênica do XPTO, verificamos que ele trata de integrar os elementos cênicos entre si ao mesmo tempo em que se integra também a eles. Seu corpo vivo, na imagem integralizada da cena, por vezes se apresenta como matéria equiparada àquela matéria inerte e inorgânica presente. Permite-se ao efeito da diluição no todo. Permite-se sumir diante dos olhos do espectador enquanto faz girar a roda da representação imagética teatral. Entretanto, algo que difere o ator em meio ao todo representativo é o fato de ser um agente

pensante, atuante, mobilizador, poético e estético. Poético porque atua na construção da poesia da cena com sua expressividade; estético porque reflete, transcende e transforma em arte o que até então não era. Compromete-se em exacerbar a expressividade do arcabouço cênico enquanto explicita a sua capacidade de ser ator: seu domínio de uma expressão abrangente, sua eficácia na interação com o aparato teatral, enfim, seu talento artístico.

A expressividade do corpo do ator encontra as outras expressividades nos corpos dos outros atores e na plasticidade que integra o material cênico, a luz e as sonoridades. Para efetuar o verdadeiro entrosamento com a totalidade da cena e provocar uma eficaz conexão com o espectador sem o uso de efeitos emocionados, mas gerando resultados emocionantes, é que lhe é requisitado um determinado uso da sensibilidade, que abrange atenção, concentração, maleabilidade do corpo e do raciocínio, precisão e domínio dos procedimentos atinentes à linguagem cênica proposta.

A sensibilidade que se espera do ator do XPTO se verifica mesmo no encontro que este estabelece com as variadas esferas da representação que compõem a poética do grupo. Encontro com as próprias possibilidades, no que diz respeito à abrangência do corpo e ao conhecimento que a teatralidade requer. Encontro com o outro ator, semelhante nas propriedades e necessidades que se dirigem ao corpo vivo e às decorrências de um contracenar não realista. Encontro com a portabilidade física de construções plásticas. Encontro com a possibilidade de imprimir efeito animado às formas que não possuem vida. Encontro com a possibilidade de potencializar a expressão estilizada e abstrata na direção de uma recepção para a qual a ação desse ator, por meio dos procedimentos que analisamos, viabiliza a conexão entre a linguagem multifacetada proposta pela cena e o espectador.

O ator, no espetáculo, é quem de fato teatraliza o universo da construção plástica multiforme, colorida, luminosa e sonora. Sua presença e ação permitem acrescentar à construção cênica os adjetivos “viva” e “humanizada”. Atribuímos a ele, em grande parte, a vivificação da cenografia, da escultura de vestir e das formas que aguardam o seu ato animador. De um lado, ele o faz simplesmente porque assume o efeito motor da encenação quebrando a inércia desses elementos para imprimir neles o efeito animado. De outro, ele se torna para o espectador, na via da metáfora do espelhamento, um ponto de identificação e aproximação, por sua semelhante humanidade real, orgânica, presente, ativa, como que estendendo a mão e formando uma ponte que liga a abstração apresentada e reapresentada com aquele que desconfia acreditando, e que é tentado a vencer uma resistência e se envolver estendendo também a mão para se implicar finalmente nas decorrências de uma relação estética que vem enriquecer a sua experiência e o seu conhecimento.

Talvez o ator se configure nesse contexto ao mesmo tempo como artista e mediador porque já na cena, enquanto mostra a sua criação, medeia obra e espectador. E talvez o espectador do XPTO se configure como um receptor que excede seu campo receptivo avançando também em direção a compor a própria mediação quando acede à provocação dessa teatralidade. Sua coautoria se dá na complementação do sentido daquilo que presencia no espetáculo. Tal participação, que se dá pela via da apreciação estética e, por conseguinte, da reflexão, inclui-se no campo da “imaginação poética” de Bachelard porque é também leitura da poesia que emana na imagem cênica. Transforma-se em domínio e propriedade aquilo que é estilizado, abstrato e enigmático: uma compreensão elaborada por meio da imaginação do espectador. A poética da imagem conduz o teor da encenação aos caminhos trilhados pelo receptor e tem na ação do ator um veículo fundamental para esse encaminhamento.

A contenção expressiva dos atores, quando acontece, não se dirige a catalisar ou potencializar emoções para então expressá-las em sutilezas miméticas e naturalistas, mas sim a explicitar por meio da descrição ou do recuo o contraste entre o grande e o pequeno, o veloz e o lento, o destacado e o recolhido.

O ator que compartilha da criação artística do XPTO revela o brilho de sua atuação à medida que intervém nas transformações que se sucedem no desenrolar da cena. Por isso, somos levados a afirmar que a experiência dos atores tem um forte componente coletivizante e solidário quando comparada a procedimentos oriundos de propostas de criação mais solitárias ou individualizantes, a exemplo de algumas encontradas no teatro herdeiro da interpretação do texto e do pronunciamento deste.

A experiência no XPTO acontece como na relação em que o jogador altera a configuração do jogo ao mesmo tempo em que, inserido no campo dessas transformações, responde às novas proposições que surgem influenciadas pelo seu próprio estímulo. Aquilo que transborda ao espectador, na verdade, é o efeito resultante dessa ação intervencional e recíproca no que tange aos componentes da cena: seres vivos interferindo nas construções plásticas e também tendo seu desempenho afetado pela reconfiguração destas. Assim se estabelece uma relação que nos remete ao conceito de sinergismo apresentado por Jurkowski. A atitude do ator frente ao material inerte produz a ilusão de que tal material ganha autonomia expressiva e reage, ou seja, contracenar com o ator. O sinergismo, nesse caso, se configuraria na oscilação entre a consciência que o espectador possui sobre a ausência de vida do material e a ilusão na qual o mesmo espectador se envolve quando se permite ao encantamento gerado por essa forma de representação teatral. A tensão entre o ser e o não ser da matéria se encontra

com a tensão entre o ceticismo e o crédito do espectador. Tais tensões são engendradas pela ação do ator sobre si e sobre o material cênico, na sua maneira de conduzir-se, conduzi-lo e manipulá-lo.

A exploração das várias possibilidades corporais no XPTO encontra sua finalidade maior na realização do espetáculo. No processo criativo que opera a estilização do movimento, até que se alcance a etapa da apresentação há que se aplicar o treinamento, a repetição, o ensaio. Os aspectos levados a essa cena, por meio da expressão corporal inserida na representação não realista, requisitam dos atores uma aptidão, uma disponibilidade e um preparo que correspondam às necessidades desse campo expressivo.

A dança acontece muitas vezes como decorrência da estilização do movimento corporal teatral concatenado com a música, com o ruído ou mesmo com o silêncio. Nesse caso, a relação dos atores entre si e com a totalidade da cena define tal resultado. Embora o objetivo principal dessa relação seja mostrar o acontecimento teatral por meio da ação cênica, culmina-se por fazê-lo de modo a conferir aos corpos e à cena um efeito dançante.

Esse efeito decorrente das relações cênicas pode ser verificado, por exemplo, na cena dos círculos e retas em *Coquetel Clown* (1989), já descrita anteriormente. Ali, o movimento e o deslocamento, aliados às ações de bloquear e tentar passar, são alguns fatores que acabam por configurar o caráter coreográfico da cena.

Outro momento que traz um resultado que não nasce como dança, mas gera um efeito dançante, está em *O sonho de voar* (2003). Quando os entes adormecidos despertam e percebem que estão amarrados a cintas elásticas, debatem-se no intuito de se libertar. O seu debater gradativo e crescente gera um movimento coletivo, simultâneo e não sincronizado que pode, inclusive, remeter a uma dança elaborada e sofisticada. Quando conseguem se libertar, passam a ocupar outros espaços e níveis do cenário onde surgem momentos nos quais esse procedimento “quase dançante” retorna com outras configurações.

O movimento estilizado de Buster e suas duas réplicas, no espetáculo *Buster e o enigma do minotauro* (1997), foi inspirado na expressão corporal criada pelo ator de cinema homenageado no espetáculo. Há uma cena na qual essa estilização se integra à agilidade acrobática sincronizada dos três atores e também à ação envolvida em socorrer a personagem Anabela. Ao mesmo tempo em que tentam ocultar a moça da polícia, esquivam-se do domador de feras. Nessa situação, que une dispositivos expressivos individuais e coletivos, não se usa a fala. Com o auxílio da sonoridade, que reúne música e ruídos, nesse contexto ao mesmo tempo acompanhamos o enredo e vislumbramos um movimento dançado.

Ainda nesse espetáculo há um momento onde a dança surge de forma declarada, sem se vincular diretamente a outra expressão que tenha sua fonte no corpo do ator. Ali ela é somente dança e mantém finalidade importante na composição do espetáculo teatral. Na cena do cabaré, uma cantora se apresenta sedutoramente e traz um corpo de baile formado por quatro pierrôs. Eles são atores que descem montados num suporte em forma de lua minguante. Apresentam uma coreografia que ilustra o tema da música, o amor. O desempenho coreográfico nos mostra que esses atores têm experiência com a dança. Ela se desenvolve ao som da música cantada e acompanhada instrumentalmente. Essa dança tem a função de compor um dos números apresentados no cabaré onde Buster, na condição de espectador, encanta-se pela cantora, coisa que o implicará numa suspeita suficientemente comprometedora para condená-lo à prisão. O poder encantatório da mulher e da lua está presente na dança dos pierrôs. Na cena, a dança caracteriza um dispositivo estratégico diante da suscetibilidade da personagem-título.

O mesmo bailado assumido como elemento expressivo desprovido de adições também é levado à cena pelos entes da floresta de *O pequeno mago* (1995). Pequenas sequências coreográficas são executadas por eles em momentos nos quais comemoram algum feito, como quando resgatam o pavão dourado que havia sido sequestrado pela guarda da rainha.

As implicações dos “efeitos dançantes” que observamos na cena do XPTO nos remetem a alguns resultados verificados na poética cênica de Robert Wilson.⁸⁷ De acordo com Sônia Machado de Azevedo, a dança é tão importante no trabalho de Wilson que “seus espetáculos acontecem naquele exato limite entre a dança e o teatro, ou mais precisamente, naquele espaço onde os dois se tocam (...)”.⁸⁸ Em seu espetáculo mais recente, *A dama do mar* (2013),⁸⁹ podemos destacar as características com as quais se apresenta a personagem Élide, que traz um exemplo de estilização da expressão que coloca o corpo da atriz no limiar da dança, definindo postura e movimento corporal que, sem excluir feminilidade e certa elegância, estilizam o aspecto físico de uma foca por meio do deslocamento quase deslizante,

⁸⁷ Robert Wilson nasceu em 04 de outubro de 1941 em Waco, Texas. É um encenador que utiliza em seu trabalho uma diversidade de influências artísticas e culturais que absorveu ao longo de sua experiência abrangendo a pintura, a escultura, a cenografia, a dança, a expressão corporal, entre outras. O resultado desse encontro entre modos diferentes da expressão artística destaca a criação imagética encontrada na cena de Wilson e inserem sua produção teatral no universo do teatro fundamentado na imagem. A fase inicial de seu trabalho foi marcada por uma atividade coletiva, mas atualmente ele atua como um encenador independente. Wilson realiza também trabalhos para cinema e televisão.

⁸⁸ Sônia Machado de AZEVEDO, *O papel do corpo no corpo do ator*, p. 35.

⁸⁹ *A dama do mar* é uma peça teatral escrita em 1888 por Henrik Ibsen, em Skien, na Noruega. Ibsen é autor realista, um dos precursores do teatro moderno e também um dos autores que introduziram o elemento simbolista na dramaturgia. Em 2013 a versão adaptada por Susan Sontag de *A dama do mar* foi encenada no Brasil por Robert Wilson tendo somente atores brasileiros no elenco. Em São Paulo foi apresentada no Teatro Paulo Autran, situado no Sesc Pinheiros.

da contenção gestual com destaque para as mãos cuja posição faz referência aos membros atrofiados daquele animal. Tal recurso expressivo, “quase dança”, presente na expressão corporal da atriz, estabelece relação entre os elementos evocados na peça: o mar, a noção de liberdade e uma lenda, narrada no espetáculo, em que uma foca assume as aparências de uma bela mulher.

Nas encenações de Robert Wilson, cujo trabalho se apresenta como importante representante do teatro fundamentado na imagem, o que podemos tratar como similaridade em relação ao XPTO é o fato de o elemento expressivo proposto estar compreendido na fronteira mesma entre as artes. A elaboração expressiva do corpo do ator atribui-lhe a função de agente propositor de imagens. A dança, na proposta de Wilson, é apenas uma das modalidades artísticas que surge no espaço onde as artes “se tocam”.

No caso das criações de Pina Bausch,⁹⁰ contudo, a relação se inverte, pois ali é o universo da dança que se mostra permeável ao elemento teatral. Ela costumava se referir a seus bailarinos como intérpretes, enquanto alguns analistas se referem a eles como bailarinos-atores: “Seus bailarinos-atores cantam, falam e dançam, envolvendo o público em imagens violentas, inesquecíveis”.⁹¹ Essa nomenclatura, que pretende ampliar o alcance expressivo da arte da dança, ocorre em função da exploração de elementos considerados teatrais que surgem em suas coreografias, vinculados ao desempenho de seus bailarinos. Estes buscam a “importância do desenho exato no espaço, o ritmo obsessivo de gestos que se repetem e repetem até a agonia. São movimentos que se vão tornando automáticos e, ao mesmo tempo, plenos de sentido”.⁹² Para Bausch, a simplicidade da expressão é algo que deve ser preservado. Devido à relação que o bailarino mantém com o corpo e com o espaço, oriunda de linguagem específica da dança (cujo movimento se faz menos comprometido em contar fatos e mais em mostrar atos), o bailarino seria mais autêntico em cena e menos contaminado por tendências emocionadas em sua forma expressiva, tão típicas de atores, com os quais Bausch preferia não trabalhar. Talvez ela se referisse ao bailarino sem vícios de interpretação, para o qual a objetivação do movimento na experiência com a dança o liberaria dos excessos expressivos indesejados pela coreógrafa. Provavelmente sua precaução se dirigia ao

⁹⁰ Pina Bausch, nascida em 27 de julho de 1940 em Solingen, Alemanha, foi coreógrafa, bailarina, pedagoga na área de dança e diretora durante três décadas e meia do Wuppertaler Tanztheater, que teve seu nome mudado para Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Entre os destaques de sua proposta artística está a ruptura com formas convencionais clássicas da dança e do espaço dançável, utilizando ações paralelas, contraposições estéticas e repetições propositalmente, resultando em linguagem corporal e cenográfica ousada e inovadora. Faleceu em 30 de junho de 2009.

⁹¹ Sônia Machado de AZEVEDO, op. cit., p. 85.

⁹² Ibid., p. 86.

comportamento do ator identificado com a forma realista, mimética e emocionada da representação.

A dança de Pina Bausch e o teatro do XPTO se assemelham naquele território onde as artes se interpenetram. Ao mesmo tempo em que ambos pretendem a exclusão dos excessos, cada um busca a ampliação e a potencialização do alcance expressivo da modalidade artística na qual atuam. Há no XPTO um teatro que lança mão da dança e há na obra coreográfica de Bausch uma aproximação com o elemento teatral, ambos construindo teatralidades específicas.

A dança que se insere na prática do XPTO, assim como a acrobacia, a pantomima, as técnicas clownescas, a animação das formas, enfim, as diversas possibilidades expressivas corporais, figura entre os diversos procedimentos que permeiam a teatralidade dos variados meios da expressão. Os resultados dessa experiência, ao mesmo tempo em que são visíveis nas apresentações como elementos constitutivos da cena, contêm na própria execução as ferramentas para o desenvolvimento da habilidade física e da expressão estilizada, intrínsecas à construção poética do grupo. Além disso, acabam por gerar uma prontidão interna e uma iniciativa externa que se conectam e se alimentam mutuamente, ainda naquela via de mão dupla por onde trafegam os atores. Concordamos com o fato de que em tal conexão esteja implicada a sensibilidade que conduz ao amadurecimento necessário para a criação e a representação artística.

Podemos dizer que há uma experiência direta no processo expressivo do ator no XPTO, porque a expressividade é gerada no contato com a concretude das possibilidades corporais e propriedades do aparato cênico. Outro motivo é porque também não há a mediação do estado interior dos atores com prévias elaborações que vinculam emoções a composições mentais. Observando o que se deflagra nas encenações do grupo, verificamos que, de fato, não há qualquer necessidade da busca de sensações impressas na memória para que se realize uma conexão entre a arte que compete ao ator e a percepção do espectador.

A trajetória do grupo mostra os motivos da ausência do elemento dramático nos caminhos da ação do ator. Uma das influências que Gabrieli aponta para justificar a maneira como se foi definindo a poética cênica do grupo é o ecletismo artístico presente na formação dos primeiros elencos. Embora já houvesse um encaminhamento para o formato teatral, dada a aproximação entre o aspecto performático das apresentações iniciais e o contorno teatral que tais apresentações foram assumindo, a vertente dramática e seu espelhamento das emoções humanas não afetou o teatro do XPTO. Oriundos de diversas formações, aqueles artistas se encontraram num momento em que a ordem era transgredir os procedimentos artísticos

considerados convencionais. Ensejava-se experimentar possibilidades que fossem além do conceito de espetáculo preponderante até então.

Uma maneira de manifestar o desejo de criar e compartilhar uma experiência artística menos rígida do que as apresentações predefinidas, ensaiadas e historicamente estabelecidas aconteceu nos processos improvisacionais que seguiam roteiros básicos e se desenvolviam ao sabor de influências internas e externas ao evento. Os locais das apresentações não eram teatros, e sim espaços inusitados, como áreas públicas a céu aberto ou pistas de dança de casas noturnas. A elaboração plástica já se destacava aí, insinuando portabilidades, ajustes e conexões ao corpo do ator e proporcionando experiências que serviriam como base para cenas posteriores de apresentações que podem ser definidas formalmente como espetáculos teatrais, como é o caso dos sacos de lixo “vivos” em *A infecção sentimental contra-ataca* (1985), a roda do tempo em *Kronos* (1987) e a cena dos círculos e retas em *Coquetel Clown* (1989).

A animação das formas, que abrangiam desde bonecos até objetos variados, já estava lá. O poema, a música e a dança também se integravam àquela forma de apresentação cujos procedimentos se aproximavam do então festejado conceito de performance⁹³ que se alastrava pelo mundo, encantando artistas e espectadores ávidos de novos meios expressivos. O encontro entre artistas plásticos, bonequeiros, cenógrafos, bailarinos, músicos, poetas e atores mostrava êxito na medida em que os vinculava a uma atividade única que ao longo do tempo ia se consolidando, obtendo a aprovação de instituições e o crescente reconhecimento do público.

O caráter performático atribuído às apresentações constituiu o nascedouro do grupo. Deixou o legado de uma experiência àquele que foi assumindo a liderança, o encenador Osvaldo Gabrieli. Deixou ainda outro legado ao ator, porque a função deste na representação teatral é simétrica à função do artista que atua na performance, designado como o performer e também tratado por Cohen como o “atuante”. A simetria se estabelece no fato de que ambos, ator e performer, têm no corpo o instrumento expressivo do fato artístico temporal que realizam.

O corpo como suporte dinâmico, justaposto à obra plástica, é um procedimento presente desde o início da trajetória do XPTO. Essa é uma das influências que verificamos hoje nos seus espetáculos, herdada daquela experiência com a performance na década de 1980. Mais uma vez nos reportamos ao figurino escultural, ao módulo cenográfico móvel, ao

⁹³ Ver nota 81.

adereço como extensão do corpo e aos dispositivos da animação que, no grupo, se apresentam como elaborações que assumem expressão teatral porque estão atrelados ao corpo atuante.

A relação estabelecida entre o ator do XPTO e as construções plásticas da cena provoca o desejo de conferir a existência de possíveis similaridades com procedimentos e resultados verificados nos *Parangolés* de Hélio Oiticica.⁹⁴ O interesse em examinar alguma proximidade se origina nos fatores portabilidade, obra plástica, corpo e movimento. O objetivo está menos em estabelecer comparações e mais em utilizar tais semelhanças e diferenças na intenção de elucidar o que é intrínseco ao vínculo que se estabelece entre ator e construção plástica na encenação do XPTO.

Podemos descrever os *Parangolés* de Oiticica como amplas capas resultantes de colagens de materiais variados, sobre as quais se aderem palavras e figuras de diversas origens. São por vezes acompanhados de complementos que se assemelham a estandartes e bandeiras. Os *Parangolés* foram elaborados para figurar sobre o corpo humano em movimento ao sabor do ritmo do samba. Oiticica propunha que quem atuasse fosse o espectador, por ele designado como “participador”: ele é que deveria portar tal “vestimenta”, e, dançando experimentar o quanto seu movimento podia ser o responsável por colocar em destaque os aspectos artísticos do *Parangolé*, ou ainda o quanto seu movimento e atitude comporiam o resultado artístico: ato criativo e fruidor acontecendo ao mesmo tempo.

Não podemos descartar a apregoada atribuição de objetivos ideológicos a essa obra de Oiticica, justificados numa transgressão da convenção artística e na democratização da arte por meio da extensão do ato criativo a todo ser humano. Contudo, algo que nos chama a atenção na proposta do artista são as decorrências que a portabilidade do *Parangolé* gera ao usuário. O corpo do “participador”, se considerarmos sua atividade nos moldes de um ato performático, ao mesmo tempo em que poderia figurar como suporte da obra, tornar-se-ia, na experiência do contato com ela, um corpo expressivo, e assumiria autonomia artística, já que teria passado de corpo espectador a corpo “participador”. Contudo, do ponto de vista da materialidade e dos procedimentos, o que gera interesse para a presente pesquisa é o fato de que assim como a ação do ator do XPTO sobre o material cênico é fundamental para que se apresentem as propriedades e a plenitude expressiva da elaboração plástica, também a ação do “participador” do *Parangolé* é que apresenta aos olhos de quem presencia tal acontecimento as qualidades plásticas da extensa capa que, em suas ondulações, oculta parte do seu conteúdo por conta do movimento nela aplicado.

⁹⁴ Celso FAVARETTO, *A invenção de Hélio Oiticica*, passim.

A arte plástica, presente tanto na obra de Oiticica como na de Gabrieli, pede movimento. Pede uma iniciativa que abrange participação, complementação e coautoria. Necessita da ação humana, seja uma participação leiga e entusiástica, como no caso do “participador” do *Parangolé*, seja uma atuação profissional conscientemente representada, como no caso do ator do XPTO. O “participador” apresenta em seu desempenho a função de explicitar o objeto que o mobiliza ao mesmo tempo em que é mobilizado por ele. Nesse grupo de ações, poder-se-ia resumir um argumento a ser expresso pelo “participador” (como substituição a algum enredo ou roteiro). O ator do XPTO, em meio a suas ações na cena, também mobiliza o objeto à medida que é mobilizado por ele, porém seu desempenho, que depende de experiência e conhecimentos específicos, implica uma relação mais ampla e aprofundada que requer o contracenar com a diversidade de elementos daquela encenação. Entretanto, o fenômeno encantatório que diz respeito à fantasia de vestir, presente em ambas as propostas artísticas, com certeza sublinha o vínculo entre representação, arte e vida. Encantamento que propicia o envolvimento e a participação, seja na esfera da produção artística, da recepção ou da dinâmica participativa. A ação não predefinida e espontânea, esperada do “participador”, guarda semelhanças com o ato improvisacional que compõe os procedimentos da performance. O caráter performático do ato expressivo tem também suas implicações na trajetória do XPTO, as quais abordaremos mais adiante.

A portabilidade nos *Parangolés* se caracteriza pela justaposição de dois elementos expressivos: a ampla capa com seus acessórios e o corpo dançante do “participador”. Movimentar-se livremente respondendo aos estímulos da música e da “vestimenta” é algo que diz respeito ao seu “roteiro de atuação”. Espera-se que a sensibilidade e as sensações do “participador” se manifestem em seu corpo de forma espontânea e coloquem em movimento o conjunto formado pela expressão corporal e pela obra plástica, configurando o acontecimento proposto por Oiticica.

Cabe dizer que, nesse caso, a sensibilidade é pré-requisito que se manifesta na conexão do “participador” com a sonoridade e se estende à sua reação corporal por meio da dança e do contato com o material da obra plástica.

Oswaldo Gabrieli comenta que compartilha com José Celso Martinez Corrêa⁹⁵ a simpatia pela figura do *Parangolé*. Segundo Gabrieli, que trabalhou por um longo período

⁹⁵ José Celso Martinez Corrêa, ou simplesmente Zé Celso, nascido em 30 de março de 1937, destaca-se como um dos principais encenadores, atores e dramaturgos da história do teatro brasileiro. Foi um dos fundadores do Teatro Oficina no início dos anos 1960, liderando suas atividades até o presente momento. Os espetáculos ali apresentados despertam grande interesse no público brasileiro e internacional também porque a ideia de libertação de toda forma de opressão é expressa na construção poética de Corrêa desde os primórdios da sua

como diretor de arte em espetáculos dirigidos por Corrêa, quando este ainda não tem bem definidos os projetos de amplos figurinos refere-se a eles carinhosamente como *Parangolés*. Gabrieli chega a referir-se a alguns adereços de *Pulando muros* (2006), bem como de outras cenas apresentadas nos Festivais Internacionais de Teatro de Objeto – FITO, como *Parangolés*. Isso porque tais adereços incrustados de relevos e objetos, pelo emprego que lhes é dado na cena, além de oscilarem entre figurinos e cenários são semelhantes a grandes capas.

A performance, enquanto função do espaço e do tempo, é analisada por Renato Cohen. Sua definição também assemelharia a ação do ator do XPTO àquela necessária para a existência da arte da performance. Esta, sendo oriunda das artes plásticas, desta se distancia, aproximando-se do caráter teatral porque prioriza o fazer em relação ao expor, ou ainda, elege o fato que se desenvolve no decorrer do tempo em detrimento da obra estática. Cohen afirma que, “para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local”.⁹⁶

O caráter improvisacional característico da performance esteve ausente das apresentações do XPTO por um longo período. Cedeu lugar a espetáculos estruturados por cenas predefinidas e bastante ensaiadas, elaboradas com precisão no tocante a limites bem estabelecidos no uso do tempo e do espaço. Atendeu-se à rotina das temporadas. O que hoje podemos atribuir a uma herança dos primórdios performáticos do XPTO fica por conta da integração das diferentes modalidades artísticas na cena; da portabilidade das construções plásticas que atribuem ao corpo do ator uma função que se assemelha à função de suporte da obra; da relação tempo-espaço na ação do ator, relação esta que, embora também pertença à natureza teatral, no caso do XPTO originou-se da experiência com a performance; e, finalmente, das cenas apresentadas nos FITO ao longo dos últimos anos, que o próprio Gabrieli define como ações performáticas.

O ator do XPTO participa da cena no sentido mais literal do verbo participar: ele de fato toma parte no conjunto de elementos que se amalgamam. Longe de ser “apenas” mais um elemento, assume o motor da materialidade que totaliza a encenação. Ele a mobiliza fazendo atuar seu corpo que, ao mesmo tempo em que é animador de coisas, é também acrobático, dançante, mímico, portador de formas esculturais, emissor de sonoridades e, em parte dos espetáculos, falante. Quanto ao aspecto material e inanimado da cena, à medida que o ator responde aos estímulos oriundos das características de peso, dimensão, maleabilidade e

experiência artística. Em 2006 Osvaldo Gabrieli recebeu o Prêmio Shell de Teatro na categoria de melhor cenário pelo espetáculo *Os sertões – A luta: 1ª parte*, encenado por Corrêa, a quem o diretor do XPTO se refere como “um grande mestre”.

⁹⁶ Renato COHEN, op. cit., p. 28.

portabilidade da matéria plástica, ele se torna também animado por ela. À sua ação autônoma somam-se as determinações oriundas dos citados aspectos físicos da elaboração plástica. Tais determinações agem sobre ele cobrando-lhe atitudes no caminho da resolução cênica, no que tange ao delineamento final da sua atuação no espetáculo. Enquanto elabora o que é inerente à sua função de ator, ele se depara com a demanda presente na especificidade de uma construção do espaço da representação teatral. Sua agilidade mental, sua força e suas habilidades físicas o envolvem no contracenar com os outros atores, com a construção plástica, com a extensão do espaço cênico, com a música, a luz, sempre atento também ao fato de que se relaciona o tempo todo com o espectador e de que tudo se dirige à percepção deste.

Há um período de cada processo de montagem dos espetáculos em que a elaboração do encenador dialoga e compartilha das descobertas que os atores realizam no contato com a materialidade da cena e tudo o que esta problematiza para ele, cobrando resoluções no trato com propriedades atinentes ao espaço da encenação, elementos cenográficos, figurino etc. A elaboração que compete ao encenador torna-se concomitante ao processo criativo do ator que, ao se deparar com a novidade, recebe o desafio de redefinir os meios expressivos que o levarão a realizar o objetivo que a encenação propõe.

É comum que no processo criativo do XPTO, durante a fase inicial da montagem dos espetáculos, mesmo ainda sem a presença de elementos cenográficos e peças do figurino já estejam desenvolvidos deslocamentos, gestualidades, preenchimentos do espaço cênico e mesmo alguns ajustes desses procedimentos com a música e a luz. Uma notável transformação da relação do ator com a encenação torna-se nítida a partir do momento em que passam a fazer parte dos ensaios o figurino, os elementos cenográficos e os adereços com os quais ele deverá se relacionar até o final das apresentações. A citada transformação acontece principalmente como consequência da relação entre o corpo e a totalidade das construções plásticas naquele momento recém-chegadas. Um figurino cilíndrico de relativa flexibilidade, como aquele dos retirantes em *Babel Bum* (1994), ou um módulo cenográfico móvel e cúbico que contém no seu interior o ator que o conduz, como nas partes do castelo em *O pequeno mago* (1995), podem figurar como exemplos.

Operam-se verdadeiras adaptações entre o comportamento inicial desprovido de revestimentos e desconectado de artefatos e a circunstância posterior que requer uma nova atitude corporal diante da inserção de tal materialidade.

Tais novidades, descobertas e adaptações que configuram um desafio para os atores nos remetem a uma fala de Peter Brook quando afirma que “diante desse vazio desconhecido

surge, naturalmente, o medo”.⁹⁷ No processo de criação dos espetáculos do XPTO, o desconhecido está no desafio trazido pela novidade que surpreende o ator constantemente, de tal forma que se surpreender e ter que encontrar soluções para as novas configurações apresentadas já faz parte do seu ofício. O desconhecido já não é um fato pontual. Ele se tornou um elemento constitutivo e constante na experiência do XPTO. Podemos dizer, inclusive, que há uma opção estética de elaboração na qual o desconhecido é um componente. Já não surge medo diante desse “vazio desconhecido” porque a experiência desenvolvida na trajetória do grupo faz com que a surpresa e a necessidade de resolução estejam incorporadas aos procedimentos que compõem o fazer teatral. O “vazio” vai sendo preenchido pela habilidade desenvolvida ao lidar com “os vazios” anteriores e pelas outras habilidades relacionadas com aptidões e treinamentos.

Observando as circunstâncias que envolvem a criação artística no XPTO, verificamos na sua prática teatral a importância da interação do ator com os artefatos da cena. Esse encontro se abre para a inclusão do movimento corporal estilizado, da voz e, dentro do universo que esta compreende, também para a fala, principalmente nos espetáculos mais recentes do grupo. A interação entre ação humana e matéria inerte realiza o encaminhamento tanto da atuação como da encenação. É nesse contato que o ator vai se ajustando com as necessidades externas, ao mesmo tempo em que vai compreendendo seu papel e sua importância dentro do contexto de cada cena e, assim, definindo características do elemento que então lhe cabe representar. Este nem sempre assume traços de uma personagem nos moldes realistas, o que nos leva em alguns momentos a compreender a expressão que compete ao ator do XPTO mais como atuação do que como representação.

A experiência com a readequação expressiva, que acontece em função do crescimento do artefato cênico e das mudanças no espaço, é fator determinante para a aprendizagem do ator. Tal experiência está impregnada nessa aprendizagem. Administrar as iniciativas e as intervenções nas elaborações plásticas e nas configurações do espaço a fim de readequar o ato expressivo é tarefa que configura um fazer constante para os atores do XPTO.

O processo de adaptação não se limita a transformar a relação apenas momentaneamente, pois a adaptação e a transformação se estendem para além do instante em que se realiza a composição de determinado espetáculo. As implicações no tocante à maneira como tais ajustes são administrados estão circunscritas a uma experiência decantada em

⁹⁷ Peter BROOK, op. cit., p. 18.

conhecimento: uma habilidade e um saber que compõem o caráter expressivo dos atores do Grupo XPTO.

O exercício que envolve as citadas adaptações habilita o ator às resoluções dinâmicas frente aos desafios lançados por novas configurações do espaço e da materialidade. Além disso, aumenta sua capacidade de colaborar com a encenação no que tange à construção do espetáculo propriamente dito, donde verificamos uma reciprocidade entre o trabalho do ator e o do encenador no caminho da composição da obra artística.

A parte que cabe ao ator na cena do XPTO, tal como o que acontece com a plasticidade no campo da cenografia e da indumentária, revela-se resultante da integração entre diversos dispositivos da representação na qual o corpo está envolvido. Quando nos referimos à “quase dança”, à expressividade acrobática ou a uma insuspeitada animação das formas, estamos na verdade apresentando um resultado que também poderia ser tratado como “quase teatro”. Isso porque no final das contas propõe a fusão dos procedimentos, ao mesmo tempo em que mantém, destaca e valoriza essas diferentes formas de expressão. O agente da expressividade é eminentemente ator, embora dele seja requisitado o domínio de tantas outras artes. Uma das coisas que o faz ator é o seu compromisso com essa forma narrativa integradora de diferenças. A esse agente expressivo chamado ator também cabe elucidar o acontecimento que decorre da sua presença conciliadora entre formas, dispositivos e procedimentos.



Três momentos do encenador e ator Osvaldo Gabrieli: na primeira versão de *A infecção sentimental contra-ataca* (1985), em *O público* (2008) e em *Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato* (2007), na qual se insere *O teatrinho de Dom Cristóvão*, peça curta de Garcia Lorca escrita em 1931.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ela esteve sempre lá. Em alguns momentos mais adormecida, em outros, mais presente, mais ativa. Brincalhona, irreverente e sincera feito criança, constrangeu-se e chegou a recuar em nome de uma erudição literária tão madura e séria! Cedeu amplo espaço ao verbo. Ocupou seu cantinho, soube se fazer discreta diante dos “homens-gramofone” muito eloquentes. Conformou-se em adornar, ilustrar, emoldurar. Até que um dia passou a sofrer de certo frenesi. Mas o que deu nela?! Coisas como uma tremedeira, um inchaço, um sumir e um voltar vultosa e vultuosa, opaca, translúcida, explosiva. É uma profusão de sintomas — difíceis de descrever — que ninguém deteve, que ninguém detém. É assim, estranha e atraente, que também ela está crescendo. Ela o faz sendo democrática, sabendo compartilhar. E, generosa, multiplica em seu seio coisas e corpos. Acolhe os “gramofones”, os refletores e seduz os olhares. Estes são especialmente importantes. É por causa deles, dizem, que teve início todo aquele frenesi. Foi um verdadeiro despertar da imagem que fundamenta a teatralidade circunscrita ao teatro fundamentado na imagem. Veja onde ela foi parar, ou melhor, foi movimentar.

A liberdade que a encenação teatral confere à imagem no momento atual se manifesta na diversidade que ela encerra e na sua permeabilidade aos elementos não imagéticos. Assim, torna-se árdua a tarefa de abordá-la, de tentar subordiná-la a uma operação analítica. Entretanto, um processo se mostra solidário nessa busca, acenando com a viabilidade de acercá-la e reunindo três ferramentas numa mesma atividade que tem apresentado eficácia no caminho de compreender a maneira como se realiza a expressividade resultante de tantas variáveis, de tantos vínculos. Os componentes desse processo investigativo são a prática do Grupo XPTO, a teoria histórico-estética referente ao tema em questão e o pensamento filosófico que a ele vinculamos.

O resultado por ora apresentado, por mais singelo que se pronuncie, concretiza um empenho realizado nas três instâncias investigativas. Transita entre a unidade e as partes — o teatro, as artes nele inseridas e os seus elementos constituintes — e pretende alcançar a integração, seja acessando a unidade poético-estética decorrente da prática do XPTO, seja localizando essa prática no campo do teatro fundamentado na imagem ou, ainda, encontrando um pensamento que congregue as afinidades e diversidades concernentes ao fazer, pensar e desfrutar a teatralidade que se nos apresenta.

O Grupo XPTO encontrou no espaço da encenação o lugar mais adequado para mostrar o resultado da sua experiência nascida entre intervenção artística, performance e sarau das artes. É no espetáculo teatral que a experiência do XPTO consegue compor o universo

que confronta as diferentes modalidades artísticas e abrange os encontros, as integrações e as fusões, conforme identificamos neste estudo.

A atividade do XPTO lança mão do que é teatro e daquilo que não o seria para propor como resultado uma linguagem que experimenta, desenvolve e dá acabamento a um conjunto expressivo que tem sua maior ênfase na imagem.

O espetáculo revela o espaço onde a poesia compõe uma fisicalidade e onde ela dinamiza, por meio de um movimento orquestrado pela encenação, um universo conciliador de coisas e pessoas, harmonizado e sintonizado com uma pulsação que, interna à cena sonhada, definida e executada pelo artista, dirige-se aos olhos, corações e mentes que assumem a pulsação externa na via da apreciação. Ressonâncias e repercussões acontecem dentro e fora do espaço da encenação remetendo ao que percebemos como um processo da imaginação poética e como a poética do espaço elaborada pelo Grupo XPTO.

Se a poética da imagem permite ver além do que se percebe como realidade, a arte do XPTO nasce dessa poesia e a ela retorna quando alcança o espectador, após avançar aos desdobramentos da cena. Uma proposta de anti-ilusão e sobre-humanidade surge na concretude do procedimento cênico por meio de sua teatralidade acrobática, dançante, aglutinadora de ser vivo e matéria inerte. E assim, essa proposta permeia a fundamentação imagética da cena que coloca o discurso entre silêncio e categorias inusitadas.

As características da matéria inerte apontam para uma perenidade resistente e estável. Se são termos comparativos que situam o homem aquém de um padrão de perfeição, e se a esse padrão elevam o boneco, a marionete, o manequim, a máscara, é também a um ideal de humanidade que alude a aglutinação entre o ator e o aparato cênico. Algo de conceitual, de perfeito, de sagrado contamina a materialidade artística na cena do XPTO. Entrar no boneco implicaria entrar em uma perfeição. Então se dá a metáfora do deus ao espectador num jogo cênico que é ao mesmo tempo lúdico e descontraído, misterioso e intrigante, cuja precisão de atos e artefatos, marcantes na poética do grupo, apresenta a união entre o perfeito e o imperfeito.

A sacralidade dos simulacros humanos, debatida ao longo dos séculos em uma trajetória onde encontramos Kleist, Craig, Meyerhold e Kantor, entre outros, parece insinuar-se nos diversos compostos de ator e artefato cênico, ou ainda em algo que reúne, concentra e sintetiza variados meios de expressão em um processo integrador e gerador da estética que

reflete a construção poética do XPTO na busca das “cores e das formas puras”,⁹⁸ do ser concentrado, da exclusão dos excessos e do destaque ao potencial expressivo de cada elemento, de cada movimento.

A geometria no XPTO advém da necessidade de construção. Construção do espetáculo. Construção dos suportes macro e microestruturais, construção da trajetória e do movimento. A geometria também se justifica na necessidade de mostrar integralmente o que está no espaço por ela estruturado. O que se presencia é uma construção, um artifício que não pretende camuflar-se. É estilização. É abstração. Resultados estes que contrastam com a característica humana. Aparentando disfarçá-la, mais a destacam em função do contraste estabelecido entre o ser autônomo, ágil, vivo, e o ente por ele animado.

Ao mesmo tempo em que o artefato envolve o ator, rodeia-o ou dirige-se a ele, comporta-se como um material que, sendo inanimado e plástico, realiza, com seu grau de elaboração, uma espécie de coroação daquele que por sua vez, em atitude recíproca, trata de retribuir oferecendo-lhe “alma”. Animada está a forma, fantasia esculpida que veste e reveste o ator que se faz manipulador, manuseador, condutor, portador, acrobata, dançarino, atuante, representante. Também por isso ele é construtor de geometrias, seja na maneira de articular sua anatomia sólida ao estilizar postura e ação, seja nos desenhos que seu corpo opera no espaço por meio de movimentos e deslocamentos somados à sua busca de precisão expressiva.

A precisão matemática da geometria se articula com a criação artística e com as propriedades dos materiais. Há uma comunhão entre natureza morta e natureza viva. Mas, uma vez que essa comunhão começa na cena e termina no público, quem de fato vislumbra esse liame e dá o acabamento estético à imagem poética é o espectador. Ele reúne e separa, nas operações da imaginação, a totalidade que a cena propõe. Nessa operação, a imagem acena para a liberdade. O fato artístico proposto pelo XPTO mostra um ir bem além do que se conhece e se experimenta longe do evento cênico. Propõe um avançar. Propõe, subliminarmente, a mútua animação entre artistas e coisas, cena e público, semelhantes e desiguais, sujeito e mundo do conhecimento. Nessa representação teatral, torna-se quase possível ser a coisa, quase possível também dar vida a ela. Totalmente possível, entretanto, é experimentar, correr na direção de ideais, do conceito, do deus coletivo e uno.

⁹⁸ “Adotamos formas puras e cores primárias. Nada é ‘pastel’. No exterior alguns críticos dizem que o espetáculo do XPTO é carnavalizado por causa da cor vibrante e marcante.” Osvaldo Gabrieli em entrevista concedida ao autor desta dissertação em 04 mar. 2013. Ver Anexo.

Foi correndo na direção de ideais e buscando uma condição que possibilitasse maior liberdade expressiva e criativa que Osvaldo Gabrieli saiu pelo mundo e acabou fixando-se em São Paulo. Também foi por defender ideais criativos e libertários que Meyerhold e Lorca tiveram suas vidas imoladas. A liberdade que vem a reboque da imagem provocadora de reconstruções encanta e atrai alguns, ao passo que perturba e desestabiliza outros. O que importa saber é que a própria história da humanidade atesta o potencial da poética da imagem em, como quer Bachelard, “zombar das censuras”, e em oferecer emancipação às expressividades.

A transição do ser provisório, aglutinado, híbrido é potencializada no espetáculo do XPTO pela metáfora do homem que se pretende abstrato na cena porque se encontra estilizado na justaposição ao artefato (forma que o contém), no movimento que ele descreve, na luz que o envolve, na sonoridade que o rege, no acontecimento que agrega esses atos. Enfim, é a elaboração da teatralidade que evolui ao apresentar transformações de coisas e situações. Provisória é a composição que, por meio de mutações sucessivas, faz evoluir a materialidade e a imagem, compondo na união de tempo e espaço o espetáculo propriamente dito: a cena fundamentada na imagem do Grupo XPTO.

Ao analisarmos a poética do XPTO, somos sempre remetidos ao elemento humano. Por mais que os outros elementos da encenação, tais como os procedimentos que elucidam a matéria sem vida, constantemente se imponham ao espectador e ao analista, o homem emerge naquele mar de estruturas e plasticidades onde oscila entre suporte vivo e fonte expressiva independente. Essa humanidade, fundamentando o projeto criativo, é uma das características que aproximam a encenação do XPTO dos princípios que nortearam o Teatro da Bauhaus. Neste, a geometria teatral proposta por Schlemmer destacava-se em função da sua capacidade de manter o homem como tema central, e o ator, seu representante, explorando os limites do corpo e da sua expressividade, com a intenção de propor na cena a expansão desse corpo e de fazer refletir a condição do homem no espaço, no universo da materialidade, no mundo propriamente dito. O homem no centro das intenções artísticas, para ambas as poéticas cênicas, diz respeito ao representante e ao representado: respectivamente, o ator por conta de sua função e atuação na cena, e o espectador, homem imerso no mundo, envolvido com a vasta materialidade que está também representada no espaço da encenação.

Se transformando a si o homem transforma o meio em que vive, e se isso é produzir cultura, inclui-se aí então o compartilhar daquele movimento que rege o teatro e também a vida: ato que envolve construção.

Dando curso à sua produção de cultura, o XPTO constrói e transforma sua poética cênica há décadas, e cresce em experiência e resultados. “Sorte”, é o que diz Osvaldo Gabrieli quando se refere a esses resultados, aos encontros artísticos e às aprendizagens nas quais esteve envolvido ao longo de sua trajetória. Fala de seu contato ainda precoce, em Buenos Aires, com importantes diretores, professores, “mascareiros” e artistas herdeiros da relação que Federico Garcia Lorca mantinha com o teatro de bonecos. “Pertencço a uma linhagem do Lorca”, diz Gabrieli e sorri orgulhoso. Alude a seu encontro profícuo com Ilo Krugli e o Vento Forte ainda na chegada ao Brasil e mostra-se gratificado pela aproximação com José Celso Martinez Corrêa e o Oficina: “mestres importantes”. Agradece pelos inúmeros artistas talentosos, generosos, com os quais vem trabalhando.

Temos de admitir, porém, que generosidade mesmo é aquela que acompanha, na base estrutural do XPTO, o talento desse argentino que abraça o Brasil com sua resistente, extensa e muito admirada labuta à frente do grupo. E tratemos de admitir também quão grande sorte é a nossa, que nos faz deparar com a oportunidade, ao longo dos anos, de acompanhar e usufruir de tão importante criação. Além disso, sorte é ainda ter concedida a honra de investigar, pelas vias do estudo acadêmico, a obra que há tanto tempo admiramos. Gratificados, tentamos alcançar a reverência que a tarefa requer.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- . *Teatro de animação*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcadia, 1958.
- ARGAN, G.C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Porto alegre: Globo, 1996.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira: 1980.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1981.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- . *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- . *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUER, Martin; GASKEL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: Udesc, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- . *El Espacio Vacío. Arte y Técnica Del Teatro*. Trad. Ramon G. Novales. Península, Barcelona, 1993.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1995.
- CARNEIRO, Dib. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1996. Caderno 2, p. D21.
- CHIZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- CINTRA, Wagner Francisco de Araújo. *No limiar do desconhecido. Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo: Unesp, 2012.

- . *O circo da morte: A especificidade do jogo entre o humano e o inanimado no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COLI, Jorge. O invisível das imagens. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: Udesc, 2010.
- COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: Corpo. Artíficio. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org). *Teatro de máscaras*. Florianópolis: Udesc, 2010.
- CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- . *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FALEIRO, José Ronaldo. Marionetes e teatro contemporâneo. *Revista Móin-Móin*. Jaraguá do Sul, n. 4, p. 46-62, 2005.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- . *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOURFINKEL, Nina (Org). *O teatro teatral de Vsevolod Meyerhold*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- GRANERO, Maria Victoria Machado. *A aventura do Teatro da Bauhaus*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses, la marionnette au XX siècle*. Charleville- Mézières: Éditions Institut International de La Marionnette, 2000.
- KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.
- KLEIST, Heinrich. *Sobre o teatro de marionetas*. Lisboa: Antígona, 2009.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Teoria teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- . *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- . *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa – enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
- . *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980
- . *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Maria Thaís Lima. Questões em torno da biomecânica. In: CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa (Org.). *Meyerhold. Experimentalismo e vanguarda*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- SEVERIANO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: O poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

Área de conhecimento da titulação do mestrado, conforme tabela CAPES:

80305008	TEATRO
80305024	DIREÇÃO TEATRAL
80305032	CENOGRAFIA
80305040	INTERPRETAÇÃO TEATRAL

ANEXO

Transcrição da entrevista realizada por Roberto Rodrigues de Oliveira com o encenador Osvaldo Gabrieli em 04 mar. 2013 em São Paulo.

(Usamos a letra “P” para nos referirmos à pergunta e “R”, para resposta.)

P – Como aconteceram suas primeiras atividades com o teatro de bonecos?

R – Essas atividades estão relacionadas com certo encanto exercido sobre mim pela faceta “bonequeira” de Federico Garcia Lorca. Ele, no início de sua experiência, levava apresentações com bonecos para festas e eventos. O artista Javier Villafañe, que aprendera a arte do boneco com Lorca, realizou oficinas para atores e bonequeiros. Alguns desses foram Ariel Bufano e Maria Bufano, meus professores quando eu era ainda muito jovem. Por isso me sinto pertencente a uma linhagem do Lorca.

P – Nesse período você já elaborava máscaras?

R – Aos 19 anos, quando já trabalhava com bonecos, fui chamado para fazer máscaras com um importante diretor de vanguarda da argentina chamado Roberto Villanueva, que, percebendo meu interesse e meu desempenho, tratou de investir na minha experiência inserindo-me como colaborador na realização de um espetáculo que lançava mão de influências da máscara oriental. Era um espetáculo com muitas máscaras, ritualístico, erotizante e sensual. Remete hoje ao Zé Celso.

P – Como foram seus primeiros contatos com a atividade teatral no Brasil?

R – Meu primeiro contato no Brasil, na área teatral, foi com Ilo Krugli. Ali, cheguei a preparar um grupo de textos e peças do Lorca para bonecos, que utilizam personagens recorrentes como o poeta, o narrador, o apresentador e o cicerone. Mas, por conta de algumas circunstâncias, como ainda meu inicial entrosamento com a língua portuguesa, a apresentação não se concretizou. Depois disso participei de outros trabalhos coordenados pelo Ilo. Uma experiência marcante e muito importante para mim, porque era uma porta de entrada para o contato com a cultura e com a arte brasileira.

P – Qual a importância do ator-personagem Buster Keaton nos seus espetáculos?

R – Lorca e Salvador Dalí tinham uma paixão por Buster, e outra entre si. Conheceram-se quando estudantes. Foi uma relação amorosa não bem-sucedida naquela Espanha católica. O

cineasta Luis Buñuel, que escrevera odes a Dalí, entre homofóbico e ciumento, buscou estratégias para afastar Dalí de Lorca.

P – Os bonecos e Buster Keaton chegam a você por meio de Lorca. Qual é a importância da história de Lorca para a sua experiência?

R – Essa importância fica mais evidente em alguns espetáculos do XPTO como *O público e Lorca – Aleluia erótica em 38 quadros e um assassinato*. Alguns elementos do filme *Cão andaluz*, referência a Lorca, realizado por Buñuel em 1929, estão em *Pulando muros*, e estarão também no espetáculo que estaremos em Cuba em 2014. É também por volta de 1929 que Lorca vai para Nova York. Lá ele escreve *O poeta em Nova York* e *O público*, texto que não finalizou. Em seguida vai a Cuba e se admira com aquela cultura na qual não vê a repressão social que o surpreendera nos Estados Unidos. Lorca morreu em 1936 a caminho de Granada ou lá chegando, fuzilado pelas tropas franquistas. Era odiado por conta de sua homossexualidade já evidenciada pela sua fama como artista e escritor. Margarita Xirgu, primeira atriz da companhia de Lorca, alertara-o a sair novamente da Espanha, pois seu humanismo e sua homossexualidade o fragilizavam diante da ação repressora que imperava na Espanha naquele momento. Temas revolucionários, em termos de comportamento, eram trazidos em *Bodas de sangue*, *Casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, e incomodavam a Espanha machista.

P – Na sua experiência com o XPTO você foi levado a conceber um método para a criação dos espetáculos?

R – Não há um método. Há as fases e as especificidades de cada espetáculo. Houve, por exemplo, a fase de investir mais na elaboração do figurino. E houve fase de priorizar um cenário mais estruturado. Houve o período sem texto. Depois veio o texto. Houve as necessidades para o ator, com cursos e oficinas coordenados por profissionais de diversas áreas, priorizando-se o que era necessário para cada momento. Por exemplo, *Kronos* é inspirado nas imagens que surgem num sonho com rodas gigantes. *Coquetel Clown* nasce tendo como ponto de partida o desenho do figurino que vai definir a movimentação dos atores. O figurino limita e ao mesmo tempo propõe outro tipo de movimento. Constrói-se uma partitura corporal que resulta da forma do figurino: formas retas, ou formas que sugerem saias antigas, saias portuguesas da época da colônia, como em *Babel Bum*. Este espetáculo nasceu do mito de Prometeu, anjos caídos que são seres alados mais antigos que os anjos cristãos, talvez assírios, que trazem a revelação. Cada peça foi por um caminho, até chegar em

Lorca..., quando se retira o aspecto visual quase barroco do XPTO e há um forte investimento cênico na poesia do texto. A palavra poética é que é o forte. E o respeito a essa poética surrealista de Lorca: a palavra compõe a imagem, ajuda que você imagine. Palavra imagética criando imagem no espectador. Peças mais limpas, figurinos mais naturais, mínimo de figurinos, menos dessa interferência.

P - O que é o projeto *Hy Brazil*?

R – *Hy Brazil* diz respeito a uma ilha idealizada. Gerou para o XPTO a experiência improvisacional em meio ao ambiente urbano. Trabalhamos imigração e o sonho de realização. Trabalhamos muito a performance, dramas fechados individuais que de alguma forma se relacionassem com esses temas. Há construções como a bolha-ilha isolada como um aquário. Dois atores se colocam do lado de fora e se misturam com os passantes. Dentro consome-se champanhe, uvas. Há sungas ao sol, usadas por uma classe média alta. Levamos esse trabalho ao Vale do Anhangabaú com um tempo de duração de mais ou menos quatro horas. Muita improvisação. Outra intervenção traz executivos que arrastam pequenas ilhas pelas ruas e falam ao celular vários idiomas. O caráter performático, improvisacional, que hoje encontramos em construções que pertencem ao processo de *Hy Brazil*, também está nas apresentações feitas para o FITO e estive lá no início de tudo, nas performances de casas noturnas que geraram *Infecção sentimental*, *Coquetel* e *Kronos*. Tratava-se de provocação pura dirigida àqueles frequentadores da noite paulistana. Ensaia-se em casa, na sala. Depois moramos no edifício da Rua Rocha, onde ensaiávamos na cobertura.

P – Que relações mais podem ser verificadas entre aqueles momentos iniciais e os atuais?

R – Hoje poderíamos falar em vacas gordas do XPTO. Tecnologia e produto. Há três projetos atuais que são filhos do XPTO, embora não tenham a maior definição que o grupo desenvolve. São projetos encomendados que eu vejo como peças mais tradicionais. A objetivação acontece de acordo com a expectativa do projeto. Um dos temas traz as novas regras da língua portuguesa. Trata-se de *Na ponta da língua*. Nesse espetáculo usamos placas, palavras, bonecos. Outro espetáculo diz respeito a problemas em canteiros de obra, trazendo a construção articulada, ampliada e condizente com lugares alternativos, abertos, com guindaste, atores pendurados, bonecos feitos com objetos do dia a dia dos operários, como balde, pá, enxada, picareta. O módulo cenográfico estiliza o andaime e, ao mesmo tempo, passaria por um andaime. Aproveitamos a estrutura de *Estação Cubo*, como o guindaste e a

torre central. Tudo é realizado com muito humor. O terceiro trabalho é *Escola em trânsito*. Envolve o aspecto da prevenção, assim como *Arte no canteiro*.

P – Esses são trabalhos que circulam pelo Brasil, fora de São Paulo. Por que faz tempo que os paulistanos não assistem aos espetáculos do XPTO?

R – O XPTO sumiu de São Paulo por causa das viagens, mas estamos criando um estoque importante de material e equipamento que serão utilizados nas próximas montagens. Infraestrutura, como a Sala Pina Bausch, foi gerada também por causa desses trabalhos. *Arte no canteiro* é feito com partes de *Estação Cubo* e *Sonho de voar*, mas com estrutura tecnológica mais avançada, em relação a certa precariedade que havia antes.

P – Quais serão as próximas montagens?

R – Faremos o espetáculo *Hy Brazil* e, na abertura do Festival de Bonecos da Unima – União Internacional da Marionete, que acontecerá em Cuba, apresentaremos *Federico, Salvador, a galinha e o caleidoscópio surrealista*, título provisório, reunindo textos de Lorca. O espetáculo traz Lorca já morto numa espécie de limbo. É um réquiem sem ser pesado, com bonecos, atores, cenografia interativa, colagens projetivas e parte da peça *O passeio de Buster Keaton*, também de autoria de Lorca. Vai ter uma personagem com enorme capa cheia de cartas do tarô, e, como referências a essas cartas, na areia sempre se encontram o Louco e a Morte. Um figurino vai apresentar o sistema sanguíneo humano. No cenário de fundo, uma grande peça inflável vai funcionar como um grande olho que será cortado e vai sair gente de lá, numa referência a Buñuel e *O cão andaluz*. Faremos primeiramente em palco italiano lá em Cuba. Depois haverá uma versão para multiplicidade de espaços.

P – Qual tem sido a participação do XPTO nos FITO?

R – Eu sou responsável pela concepção cenográfica do festival. O FITO tem sido um importante evento a estimular a nossa pesquisa. Estimula a criação de cenas. Por exemplo, talheres se tornaram personagens de *Romeu e Julieta*. Ou, numa parceria com Naná Vasconcelos, produzimos uma percussão com utensílios de cozinha e fizemos verdadeiros *Parangolés* de talheres. Tem a cena dos vestidos, das cadeiras, as rodas de Duchamp, os relógios e ampulhetas na areia como referência ao tempo. Acabam funcionando como células de um espetáculo futuro. O mesmo que se fazia naquelas casas noturnas nos anos 1980 faz-se agora com outro nível de produção.

P – Percebemos uma diminuição da elaboração plástica, com o passar do tempo, como elemento constituinte da sua encenação. A que se deve esse fato?

R – A diminuição da elaboração plástica depois de Buster esteve relacionada com falta de verba. A plasticidade estilizada e expandida nos figurinos e adereços acaba em *Além do abismo*, embora esteja lá a personagem da imperatriz, toda abstrata em seus legumes. Na história do XPTO podemos considerar que primeiramente o figurino foi o ponto de partida, mais tarde a cenografia teve mais ênfase, e depois, na peças que fazem referência direta a Lorca, a palavra. Com Lorca é a palavra. Em *Coquetel Clown* nem havia cenografia. Era só a caixa preta. O figurino era o mais importante. Para aquela experiência, um cenário atrapalharia.

P – E a sua identificação com o recurso dos materiais infláveis como elemento cênico?

R – Nos anos 1990 participamos de um grande evento realizado no Rio de Janeiro, no estádio do Maracanã. Estávamos ao lado de Fura Del Baus, Le Comédiens, De La Guarda etc. Foi um megaevento que a Coca-Cola patrocinou. Os Plasticiens Volants, com seus recursos infláveis, impressionavam. Hoje, alguma influência daquela estética pode ser observada, como o *Aquário* realizado para o FITO com luminárias, fumaça, luz rasante. Tudo que entra na luz se isola do suporte que o sustenta. O material inflável é leve de transportar, reduz volume e peso. Por questões econômicas, não se transportam grandes volumes pelo mundo ou mesmo pelo Brasil. O material de *Lorca – Aleluia erótica...* cabia todo em malas.

P – Você considera algo de específico na sua forma de lidar com o ator?

R – O ator tem que estar preparado, nutrido de possibilidades concretas. Não há pesquisas específicas de longa duração. São poucos meses para se trabalhar e elaborar as coisas que estruturam um espetáculo. A disponibilidade do corpo, por exemplo, desenvolveu-se bastante até a fala chegar. Hoje, com exceção de dois ou três atores que participam de tudo, não há mais um elenco estável, mas cerca de quarenta pessoas que têm suas qualidades específicas e que participam de acordo com a proposta de cada espetáculo. O ator, no XPTO, é um ator brincante: está preparado para tudo.

P – Qual o papel da geometria em seus espetáculos?

R – Construção. Geometria é estruturação da construção. No XPTO ela se relaciona com a busca de um elemento mais puro, mais rude. Penso no projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina. No processo de *Os sertões*, à medida que eu desenvolvia o projeto

cenográfico, Zé Celso, vendo o caminho que a minha proposta assumia, sugeriu-me que verificasse registros das encenações de Meyerhold. Lá está uma importante referência para a construção, a geometria, a transparência das estruturas. No XPTO, em alguns espetáculos, temos o figurino em forma de pirâmide, cubo, esfera, cilindro. Construções em formas puras e cores primárias. Nada é pastel. E quanto ao uso da cor, no exterior dizem que é espetáculo carnavalizado, por causa da cor vibrante e marcante.

P – Você conheceu o Teatro da Bauhaus?

R – Eu vi uma exposição sobre a Bauhaus quando eu tinha onze anos de idade. Achei tudo muito interessante já naquele momento. O meu pai era um médico apaixonado por artes plásticas, e eu o acompanhava aos eventos desde os nove anos. Eu me encantei também com os elementos da época da pop art. A vanguarda trazia o seu conceito de cor e de forma pura no relevo e na interatividade tátil, o que poderia ser muito sedutor para uma criança.

P – Em termos da sua experiência artística, qual a sua maior realização?

R – Agradeço muito à vida porque sempre me deparei com artistas excepcionais. A carência e o conservadorismo resultam em má formação. O pintor tem que ser poeta. Ouvi de um professor, ainda na minha aprendizagem como artista plástico, que pintar é como andar a escolher o lugar do piquenique. O sol é sempre igual, a luz é sempre igual. O mistério está nas sombras. Você tem que encontrar a sombra que tem a ver com você. E isso serve para o teatro: uma filosofia fundamental. Criar o mistério. É isso que encanta.

P – Que fatores mais podem ter influenciado a poética cênica do XPTO?

R – Temos o lado eclético na formação dos primeiros elencos. Tal ecletismo já tratava de espantar o realismo e acabou perdurando. O ator de teatro muito realista, aquele que não quer risco, não consegue se integrar à proposta do grupo, não consegue se vincular. Por exemplo, muitos tentaram participar de *O público*, mas quando perceberam a proposta, caíram fora.

P – Ao longo dessas três décadas, como se dão as influências entre XPTO e os artistas que por ele passam?

R – O XPTO é uma escola. Passaram mais de 150 pessoas pelo grupo ao longo desses trinta anos, sempre deixando algum legado da sua experiência, um lastro. É uma escola onde os mais experientes ajudam a conduzir o treinamento dos outros: saber cair, acrobacia, a dança etc. Contrarregra já virou performer. Às vezes começa no ateliê, mas aí vai despontando outra

habilidade, como dança, por exemplo. Ou faz um curso de som e se torna técnico de som que atua no grupo. A versatilidade é outra característica. O ator opera a luz enquanto o próximo projeto está parado, ou sai de um projeto e vai para outro. Todos frequentam diversas disciplinas. Um ator tem mais destaque num espetáculo, depois menos em outro.

P – Em que estágio se encontra a montagem do espetáculo que vai para Cuba em 2014?

R – A dramaturgia já está ok. Há textos que, a princípio, seriam somente da personagem Lorca, mas dividiram-se nas vozes de Lorca e de Dalí. Há mais delírio para Dalí. Estamos direcionando para a voz de Lorca aqueles textos poéticos que são mais lúcidos, mais chão. Os ensaios já estão em andamento e serão intensificados no segundo semestre de 2013.

P – Então é Cuba que vai ser contemplada com a estreia do espetáculo alusivo aos trinta anos do XPTO...

R – Em Cuba estaremos. Mas, na sequência, apresentaremos com alegria para os brasileiros.

P: Aguardamos ansiosos. Boa sorte e vida longa, digo, ainda mais longa ao XPTO!